

Escola Superior Gallaecia
Mestrado Integrado em Arquitectura e Urbanismo
Dissertação Teórica
Arquitectura (1ª opção)

O Espaço das Mulheres na Arquitectura

Susete Marisa Fernandes Machado



Março de 2011

Escola Superior Gallaecia
Mestrado Integrado em Arquitectura e Urbanismo
Dissertação Teórica
Arquitectura

O Espaço das Mulheres na Arquitectura

Susete Marisa Fernandes Machado

Orientador: Prof. Doutor David Leite Viana

Março de 2011

Agradecimentos

Antes de mais, agradeço ao Prof. Doutor David Leite Viana, orientador da dissertação, pela disponibilidade e dedicação para com as discussões que contribuíram para uma clarificação do resultado final.

À professora Dr.^a Adelina Garcia, Dr. Damião Matos, Mestre Arq.^a Delmira Correia, Dr.^a Goreti Sousa, Prof.^a Dr.^a Mariana Correia, Prof. Dr. Rui Brochado, Mestre Arq. Rui Correia, Arq. Sérgio Köch que deram o seu contributo de formas distintas.

Pela disponibilidade dos arquitectos entrevistados: André Tavares, Bárbara Rangel, Amélia Costa e Rodrigo Lima (Brandão & Costa Lima), Cristina Guedes, Fátima Fernandes, Inês Lobo, Jorge Figueira, Manuel Correia Fernandes, Maria Manuel Oliveira, Paula Santos, Pedro Partidário e Inês Vieira da Silva e Miguel Vieira (Sami – arquitectos) e Vítor Silva.

Aos arquitectos que mesmo não tendo disponibilidade para serem entrevistados me responderam: Ana Tavares, Ana Tostões, Cármen Espegel, Eduardo Souto de Moura, Graça Correia, Mónica Cevedio, Peter Eisenman, Sophia Pêro Von Ellrichshausen e Teresa Novais.

Aos que contribuíram com informação e tempo para o desenvolvimento da pesquisa: Dolores Muñiz, Edilena Amorim, Eloy Fernández, José Buceta, Patrick Santos, Luz Morgade, Miguel Vidal, Roberto Boga, Dr.^a Sandra Rocha, Dr.^a Vânia Azevedo, Francisco Ollero e Yolanda Rivas.

À minha amiga, e culpada, por eu ter o bichinho da arquitectura, Susana Cerqueira.

Aos meus pais pelas horas que não dormiram.
Ao José António pela paciência e pelas conversas, obrigada por tudo.

Abstract

This essay on "The Space of Women in Architecture" analyses the gender relation, mostly feminine, with architecture. The significance of women's role as an architect is consolidated from the late eighteenth century, due to the gradual access of women to academic teaching and also due to essential social changes. This research focuses on the female connection with architecture in order to conform - broadly and comprehensively - the path of women in a "conspicuously male world", at social, cultural or architectural levels.

In the first part of this research the relation between gender and architecture is developed from a social and professional perspective, being the element "home" considered as a shelter. The second part focuses on the interpretation of architecture from gender, body and according to public or private spatiality. In the third part of this thesis, it is accomplished a transversal reading on gender in the Modern Movement and in the Post-modernism, from an intersecting analysis of authors (both male and female) and their architectural, theory ethical and practical / design production.

The fourth and last part of this thesis, the publishing of ten interview surveys has been authorized, namely those of: André Tavares; Bárbara Rangel; Brandão & Costa Lima (Amélia Costa e Rodrigo Lima); Fátima Fernandes; Jorge Figueira; Manuel Correia Fernandes; Maria Manuel Oliveira; Paula Santos; Pedro Partidário; Sami-arquitectos (Inês da Silva e Miguel Vieira). The traced methodology involved the documented research with primary and secondary sources and its consequent analysis in the first three parts of the dissertation.

Each interviewee contributed with knowledge, information and data that allow the consideration of different problems and of different approaches, referred to in this research in a whole perspective. This consolidates the elements and the structuring reading keys that enfold the problematic of the theme "The Space of Women in Architecture".

Resumo

A presente dissertação sobre “O Espaço das Mulheres na Arquitectura” analisa a relação do género, particularmente o feminino, com a arquitectura. A relevância do papel da mulher como arquitecta consubstancia-se a partir do final do século XVIII, devido ao gradual acesso da mulher ao ensino académico e a alterações sociais essenciais. O objectivo da investigação centra-se na ligação do género feminino à arquitectura, de forma a enquadrar – de modo amplo e abrangente - o percurso das mulheres num «mundo marcadamente masculino», quer a nível social e cultural, quer arquitectónico.

Na primeira parte desta investigação desenvolve-se a relação do género e da arquitectura sob a perspectiva social, profissional e com o elemento «casa», enquanto abrigo. A segunda parte concentra-se na interpretação da arquitectura a partir do género, do corpo e de acordo com a espacialidade pública e privada. Por sua vez, na terceira parte deste trabalho faz-se uma leitura transversal sobre o género no Movimento Moderno e no Pós-modernismo, a partir da análise entrecruzada de autores (femininos e masculinos) e sua respectiva produção arquitectónica, teórica e prática.

Subsequentemente, na quarta e última parte, apresentam-se a análise e os resultados que foram autorizados para edição na dissertação dez inquéritos por entrevista, a saber: André Tavares; Bárbara Rangel; Brandão & Costa Lima (Amélia Costa e Rodrigo Lima); Fátima Fernandes; Jorge Figueira; Manuel Correia Fernandes; Maria Manuel Oliveira; Paula Santos; Pedro Partidário; Sami-arquitectos (Inês da Silva e Miguel Vieira). O plano metodológico traçado implicou a pesquisa documental com fontes primárias e secundárias, com posterior análise, nas primeiras três partes da tese.

Cada entrevistado contribuiu com conhecimentos, informações e dados distintos que permitiram equacionar diferentes problemas e abordagens sintetizadas neste trabalho numa perspectiva de conjunto, a qual consolida os elementos e as chaves-de-leitura estruturantes que delimitam a problemática relativa ao tema: “O Espaço das Mulheres na Arquitectura”.

Índice

I. Introdução	15
Parte I	
II. Uma síntese da relação entre Género e Arquitectura sob uma perspectiva Social	23
III. Uma síntese da relação entre Género e Arquitectura sob uma perspectiva Profissional	39
IV. Uma síntese da relação entre Género e Arquitectura com a Casa (enquanto Abrigo)	47
Parte II	
V. Para uma interpretação da Arquitectura com o Género	61
VI. Para uma interpretação da Arquitectura com o Corpo	79
VII. Para uma interpretação da Arquitectura entre o Espaço Público e o Espaço Privado	117
Parte III	
VIII. Uma leitura transversal sobre o Género no Movimento Moderno	137
IX. Uma leitura transversal sobre o Género no Pós-modernismo	151
X. Uma leitura transversal sobre o Género entre autores do Movimento Moderno e do Pós-modernismo	158
Parte IV	
XI. As entrevistas: justificação e enquadramento	193
XII. Interpretação, cruzamento e síntese dos dados obtidos a partir das entrevistas realizadas	198
XIII. (In)Conclusões	217

Bibliografia específica	223
Bibliografia geral	231
Bibliografia de periódicos	237
Créditos de imagens	238

Anexos	244

Índice de anexos

I	Entrevista de Ana Gonçalves à Arquitecta Graça Correia	245
II	Artigo “Olhar para as estrelas: notas sobre o feminino / masculino na arquitectura” do arquitecto Jorge Figueira	252
III	Guião semi-estruturado para as entrevistas	258
IV	1. Entrevista à Arquitecta Fátima Fernandes	259
V	2. Entrevista ao Arquitecto André Tavares	263
VI	3. Entrevista ao Arquitecto Pedro Partidário	271
VII	4. Entrevista ao Arquitecto Manuel Correia Fernandes	284
VIII	5. Entrevista ao Arquitecto Jorge Figueira	290
IX	6. Entrevista à Arquitecta Maria Manuel Oliveira	302
X	7. Entrevista à Arquitecta Paula Santos	306
XI	8. Entrevista à Arquitecta Bárbara Rangel	311
XII	9. Entrevista em grupo aos Arquitectos Inês da Silva e Miguel Vieira	315
XIII	10. Entrevista em grupo aos Arquitectos Amélia Costa e Rodrigo Lima	321

I. Introdução

“As discussões sérias e críticas são sempre difíceis. Nelas entram sempre elementos não racionais, tais como os problemas pessoais” (Popper, 1999, p. 67).

A realização da presente dissertação insere-se no âmbito curricular do Mestrado Integrado em Arquitectura e Urbanismo, com o título “O Espaço das Mulheres na Arquitectura”, recaindo sobre a 1ª Opção – Dissertação Teórica.

Objectivos

O primeiro objectivo é a análise da relação entre género e arquitectura sob a perspectiva social e profissional, e com o elemento «casa», enquanto abrigo. O segundo objectivo passa pela interpretação da arquitectura com o género e com o corpo, entre a espacialidade pública e privada. Enquanto o terceiro objectivo, será desenvolvido com uma leitura transversal sobre o género no Movimento Moderno e no Pós-modernismo.

A partir da diferença «atribuída» ao género na sociedade em geral, a problemática a investigar centra-se na leitura deste mesmo tema aplicado ao contexto da arquitectura, focando a questão na produção arquitectónica dos autores: Le Corbusier, Charlotte Perriand, Jane Drew, Maria Carlota Quintanilha, Lilly Reich, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Eileen Gray, Margarete Schutte Lihotzky, Case Study House, Charles e Ray Eames, Minnette de Silva, Frank Lloyd Wright, Álvaro Siza Vieira, Maria Marques da Silva, Adolf Loos, Alvar Aalto, Team 10, Alison e Peter Smithson, Denise Scott Brown e Robert Venturi, Lina Bo Bardi, Óscar Niemeyer, Archigram, Peter Eisenman, Beatriz Colomina, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Miralles e Pinós, Sejima e Nishizawa.

Na elaboração desta análise, o estudo de autores de referência é uma condição estruturante. Neste sentido, as fontes consultadas enriquecem a investigação e contribuem para a fundamentação dos objectivos propostos para esta dissertação.

A procura documental, bem como a sua posterior análise, nomeadamente no que diz respeito ao tema do género na arquitectura, forneceu os elementos necessários para a investigação da problemática em causa.

Para além do atrás referido, efectuaram-se entrevistas a diversos arquitectos e arquitectas, (André Tavares, Amélia Costa e Rodrigo Lima, Bárbara Rangel, Cristina Guedes, Fátima Fernandes, Inês da Silva e Miguel Vieira, Inês Lobo, Jorge Figueira, Manuel Correia Fernandes, Maria Manuel Oliveira, Paula Santos e Vítor Silva) nas quais se solicitou que se pronunciassem sobre o papel e o espaço das mulheres na arquitectura. A partir destas entrevistas, procedeu-se à análise de comparação e síntese dos resultados obtidos por essa via.

Metodologia de investigação

O procedimento adoptado na investigação decorre de diversas técnicas e metodologias apropriadas à dissertação em curso, tendo-se recorrido às ferramentas necessárias que tornaram possível identificar e valorizar, para o âmbito de investigação, o enquadramento social e arquitectónico sobre o género.

A dissertação consubstancia-se a partir de uma investigação histórica, descritiva e documental, abordada através de fontes primárias e secundárias, em que se analisaram dados articulados e combinados com métodos de análise do tipo qualitativo e quantitativo.

Numa primeira fase da investigação, a metodologia aplicada assenta em técnicas de pesquisa documental com consulta de textos e documentos referentes à história e à arquitectura no âmbito da temática em estudo. Posteriormente, procedeu-se à realização de inquéritos por entrevistas relativas à problemática da dissertação. Sucederam-se leituras a partir da selecção de textos de autores de referência de forma a compor um quadro teórico para os conceitos a abordar.

O estudo da relação do género, na sociedade, com a arquitectura, exigiu a objectivação de uma série de critérios e técnicas de suporte à investigação (Quivy e Campenhoudt, 1992). Partiu-se da recolha de informação relativa ao género e a componente social, com os seus conteúdos específicos, no sentido de elaborar uma contextualização histórica e respectiva síntese sobre a especificidade da evolução do género feminino no âmbito da produção teórica e da prática arquitectónica. Assim se justifica o título da dissertação: O Espaço das Mulheres na Arquitectura.

A análise documental (Lessard-Hébert, Goyette e Boutin, 1994) foi desenvolvida a partir da abordagem de diversa informação publicada e de trabalhos de investigação

relacionados com a temática desta tese. Para além do atrás referido, metodologicamente, a investigação consolida-se na análise de dados obtidos sobre o género na arquitectura, com a respectiva análise qualitativa para além de reflexões da «linguagem» do arquitecto/a enquanto profissional e sobre o seu impacto na sociedade.

O desenvolvimento da pesquisa bibliográfica teve como objectivo a composição de um quadro teórico de base para a elaboração deste trabalho. Procuraram-se publicações de autores de referência sobre a temática do género e da arquitectura. Destes, foram estruturantes para a dissertação: a autora Cármen Espegel com a publicação *Heroínas del espacio: Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*, a autora Mónica Cevedio com a publicação *Arquitectura y género: espacio público / espacio privado*, o autor José Cortés com *Políticas do espaço: arquitetura, género e controle social* e Juan Antonio Ramírez com *Edificios-cuerpo*.

A elaboração do plano metodológico dividiu-se e foi organizado com a seguinte ordem: num primeiro momento, privilegiou-se a concretização de uma síntese sobre a informação obtida a partir da análise documental; posteriormente, realizaram-se os inquéritos por entrevista (como já referido). Foi solicitado a um grupo de arquitectos (tanto do género feminino como masculino), com percursos distintos ao nível da produção e prática arquitectónica, que dessem resposta a um conjunto de questões formuladas no sentido de recolher a opinião ou entendimento dos mesmos sobre o “Espaço das Mulheres na Arquitectura”.

O guião para as entrevistas realizadas ancorou-se nas seguintes referências: entrevista realizada por Ana Gonçalves à Arquitecta Graça Correia, no âmbito de um estudo académico e no artigo “Olhar para as estrelas: notas sobre o feminino/masculino na arquitectura”, do Arquitecto Jorge Figueira, na Revista de Cultura Arquitectónica: *Joelho 01, Mulheres na Arquitectura*. O seu uso como referência justifica-se pelo facto de ambas apresentarem indicadores relevantes para o contexto da dissertação e seu objecto de estudo. Não obstante a definição de um guião condutor e estruturador das entrevistas, em que estas foram interpretadas de forma livre pelos autores, que acabaram assim por responder a outras questões surgidas no decorrer das entrevistas semi-estruturadas, a partir de perspectivas mais latas sobre o tema.

Para publicação foram autorizadas dez entrevistas, com uma duração variável entre os trinta minutos e as duas horas, que traduzem – tal como atrás mencionado – não só respostas concretas e directas às questões colocadas (mesmo sabendo que nem todos

os autores responderam à totalidade das mesmas), mas também pontos e reflexões inesperadas que muito enriquecerão este estudo.

A estrutura proposta para o guião procurava, a partir de uma determinada sequência lógica de questões, focar a eventual relação da matriz espacial com o tipo de género (neste caso concreto, o feminino). Por exemplo, um dos aspectos abordados prendia-se com os efeitos do crescente acesso à formação profissional por parte do género feminino na última década do século XIX. Outro exemplo ainda, prende-se com a possibilidade de se ler um determinado projecto de arquitectura a partir da evocação que o mesmo poderá fazer da afectividade ou flexibilidade feminina em oposição ao pensamento masculino, dito mais racional ou pré-programado. Esta reflexão estende-se inclusivamente, segundo alguns autores, para a possível distinção entre Movimento Moderno (enquanto expressão e apogeu da racionalidade masculina) e o Pós-modernismo (enquanto contexto privilegiado da afectividade do empirismo, do pragmatismo, em suma de uma suposta «espacialidade feminina»). Ou seja, estaríamos assim perante uma hipotética dicotomia entre um modernismo sólido e constrangido e uma pós-modernidade liberta e líquida. Consequentemente, poder-se-á dizer que hoje as mulheres estarão mais «preparadas e estimuladas para desconstruir» o discurso da arquitectura (Figueira, 2010).

As conclusões elaboradas, tendo por base a análise documental e os inquéritos por entrevista, consubstanciaram-se nas comparações e correlações que entre ambas foi possível estabelecer (Quivy e Campenhoudt, 1992), o que possibilitou a investigação de aspectos a valorizar e a ter em conta neste contributo que se acrescenta à temática da relação entre género e arquitectura.

Alguns estudos

A problemática da investigação é ainda uma questão não muito evidenciada em estudos académicos, principalmente no que diz respeito à relação entre género e espaço arquitectónico. Muito menos ainda se o género for feminino. Não obstante, e no que se refere ao estado da arte, existem uma série de estudos de teor documental em bibliografia de autores recentes. Destes destacam-se, para além dos já referenciados, Diana Agrest com *À margem da arquitectura: corpo, lógica e sexo*, Beatriz Colomina com a publicação *Sexualitat i espai: el disseny de la intimitat*, Peter Eisenman com *Visões que se desdobram: a arquitectura na era da mídia eletrônica* e Bernard Tschumi com *O prazer da Arquitectura*.

O estado da arte revela uma certa resistência à hipotética e pretensa componente sentimental presente na arquitectura – facilmente indexada a um tema como este: “O Espaço das Mulheres na Arquitectura”. Pretende-se que esta dissertação seja mais um contributo para o estado da arte, na medida em que este estudo académico original e inovador, ao nível do tema abordado, abre campo para uma consciência mais ampla das diferentes relações possíveis de serem estabelecidas entre género no pensamento e prática arquitectónica.

A partir das diversas leituras efectuadas, este estudo assenta na premissa do reconhecimento da diferença entre géneros, e o que a especificidade dos mesmos aponta para o espaço arquitectónico – marcas próprias dessa singularidade – umas vezes de forma mais tangível, outras de forma mais sublime ou intangível.

Esta investigação apresenta uma bibliografia com autores como Iñaki Abalo, Mónica Cevedio, Françoise Choay, José Miguel Cortés, Carmen Espegel ou Juan Antonio Ramírez.

Na publicação *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade* de Iñaki Ábalos (2008), este define um percurso pelas casas do século XX em que nega a modernidade como experiência triunfante do positivismo e recupera a pluralidade radical do século.

A investigação de Mónica Cevedio (2010) sobre a *Arquitectura y género: espacio público / espacio privado*, é uma «reflexão crítica» sobre a concepção «androcêntrica dominante» na história da arquitectura ocidental, expondo o espaço sobre o olhar do papel do género pelas diferenças culturais.

No estudo de Françoise Choay (2007) com o título *A Regra e o Modelo*, distingue o espaço construído da cidade pelos textos dos autores como Vitruvius, Alberti, Filarete ou Di Giorgio Martini, quando estes descrevem os edifícios e o construído como corpos humanos – organismos vivos (masculinos).

José Miguel Cortés (2008), na obra *Políticas do espaço: arquitetura, género e controle social*, diferencia as experiências arquitectónicas, públicas ou privadas, pelos factores da moral estabelecida, da família, do poder económico e político que «procuram dominar» o espaço. Um espaço reivindicado pelas “...diferenças históricas e culturais,

especialmente as que provém do corpo e tem um carácter sexual e prazeroso” (Cortés, 2008, p. 22).

As «excepcionais pioneiras», mulheres na arquitectura que Carmen Espegel (2007) descreve no livro *Heroínas del espacio: Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*, são enquadradas na história de vida pessoal e profissional do género feminino, destacando as arquitectas: Eileen Gray, Lilly Reich, Margarete Schütte-Lihotzky e Charlotte Perriand.

Com outro ponto de vista, Juan Antonio Ramírez (2003) em *Edificios-cuerpo*, elabora uma leitura sobre o género na arquitectura pelo ponto do projecto, enquanto obra a idealizar ou construir, tanto pelos escritos como pelos desenhos descritos na sua publicação. Relaciona o corpo e a arquitectura desde o tratado de Vitruvius à visão de Le Corbusier, indicando pela abordagem do corpo humano na arquitectura é possível realizar uma leitura sobre o género feminino ou masculino na idealização e concretização da obra.

Estruturação da investigação

Esta dissertação relaciona múltiplos autores e fontes para entender e sistematizar o papel e o espaço do género feminino, enquanto profissional, numa área de actividade «marcadamente» masculina. A tese organiza-se em quatro partes que estão relacionadas e articuladas entre si.

Numa primeira parte sintetiza-se a relação entre género e arquitectura no aspecto social, profissional e na casa (abrigo). O «social» deriva dos factores intrínsecos do sexo que emergem para a construção do género pelo indivíduo, ou seja, o «ser humano» enquadrado e construído na e pela sociedade. A perspectiva profissional constrói-se pela dicotomia do género na área da arquitectura, considerando o surgimento das primeiras mulheres com formação académica na profissão, enquanto arquitectas. Outro aspecto equacionado prende-se com a construção do abrigo, isto é da casa, pelo utilizador (tanto do género feminino como masculino), consolidando o aparente vínculo da «arquitectura da casa», como «modelo ideal», para a mulher.

Ao longo da dissertação desenvolve-se a interpretação da arquitectura do ponto de vista do género, do corpo e da (des)ligação do espaço público e do espaço privado. O género na arquitectura tem uma interpretação igual e distinta pelo profissional (masculino ou

feminino). Partindo do ponto da «massa construída» e adquirida pelo habitante de espaço, ou seja, a construção do espaço pelo arquitecto com atitude dicotómica para quem o usa (Cevedio, 2010). A presença do corpo pode ser visível quer pela construção quer pelo comportamento do espaço.

O corpo é descrito como «massa» masculina para a construção de espaço, da mesma forma que o papel da arquitectura (masculino), retratado por Vitruvius ou Di Giorgio Martin, embora caracterize o corpo masculino como «funcionalidade». Para Cortés (2008), o espaço público e o espaço privado são agregadores e utilizáveis dependendo do género quer pela construção de edifícios quer pelas relações de estruturas do corpo para a configuração de espaços – públicos e privados.

Na penúltima parte da dissertação enquadra-se a transversalidade entre género e Movimento Moderno, Pós-modernismo e respectivos autores e autoras que surgem enquadrados nestes períodos. O estudo deste capítulo inicia-se no Movimento Moderno, o que se justifica pelo aparecimento da mulher, enquanto profissional da arquitectura nesta época, devido à conquista do acesso à formação académica e consequentemente a uma profissão. Quer na parte do Movimento Moderno, quer no Pós-modernismo abordam-se os «surgimentos» das influências e características que contribuem para uma leitura sobre arquitectas e arquitectos dessa época (Movimento Moderno e Pós-modernismo).

Já na última parte, verifica-se a ligação de pensamentos e concepções sobre o tema desta dissertação por parte de diversos entrevistados: André Tavares, Bárbara Rangel, Brandão & Costa Lima (Amélia Costa e Rodrigo Lima), Fátima Fernandes, Jorge Figueira, Manuel Correia Fernandes, Maria Manuel Oliveira, Paula Santos, Pedro Partidário, Sami – arquitectos (Inês da Silva e Miguel Vieira). As entrevistas que foram recebidas para inclusão nesta dissertação enquanto fonte de análise para os dados obtidos por esta via, interpretando-os, cruzando-os e sistematizando-os.

“Um homem que está estudando e escrevendo sua tese tem o seu catálogo. O catálogo está lá, e é a sua religião. Desse catálogo saem fagulhas, que são os livros, e a relação entre o catálogo e os livros é muito preciosa para esse homem. Ele faz uma listagem dos livros que irá ingerir, e finalmente escreve o que já foi escrito, só que de outra forma” (Kahn, 2002, p. 63).

II. Uma síntese da relação entre Género e Arquitectura sob uma perspectiva Social

II. Uma síntese da relação entre Género e Arquitectura sob uma perspectiva Social

“O homem pode dominar a mulher pela posição que conquistou na sociedade” (Loos, 2004, p. 134).

Adolf Loos escreve esta afirmação no ano 1898, porém esta posição não foi sempre a mesma. Alterou-se ao longo dos tempos e, sobretudo, dependendo das influências culturais, como descreve Anthony Giddens, devido a serem interiorizadas nas suas vidas como uma programação.

A distinção entre sexo e género, é que o primeiro refere-se às diferenças físicas corporais, enquanto que o género são as diferenças culturais entre homens e mulheres, as quais são fundamentais na medida em que muitas delas entre o sexo, não têm uma origem biológica (somente), mas também cultural (como referido).

Numa perspectiva social da relação entre o género e a arquitectura, que se desenvolve com a distinção social entre o género e sexo, (devido aos elementos característicos nas relações sociais, ao longo dos tempos, desde o enredo das descrições míticas sobre as Criações do ser, às implicações de socialização espaciais, com dicotomia entre o homem e a mulher), pode-se apontar três Revoluções estruturantes Industrial, Francesa e Americana. Destas advêm a divisão do trabalho, para além da transformação e consciencialização da condição do género na sociedade.

O género resulta de uma construção através da aprendizagem social das identidades como uma série de padrões de comportamento que são incutidos e absorvidos nos homens e nas mulheres, transformando-se na masculinidade e na feminilidade. Não se pode falar de género sem ter em conta a complexidade cultural, que não se estabelece nem está apenas relacionada com o tempo, o lugar e a identidade, como a raça, idade, a classe social ou o ciclo biológico: *“A divisão dos sexos é, com efeito, um dado biológico e não um momento da história humana”* (Beauvoir, 1970, p. 13).

Espegel (2007) refere que os historiadores e os académicos, os definidos como «sábios» da cultura oficial, foram tradicionalmente homens, o que consequentemente, resultou em que as mulheres criadoras, guerreiras, artistas, políticas (em todas as áreas), raramente se vêem referenciadas na História: *“No es necesario argumentar que la mujer fue considerada históricamente un ser inferior”* (Espegel, 2007, p. 51).

Para Cevedio (2010, p. 47), as classes dominantes, ao longo “... *de toda la historia, [...] se apropiaron e impusieron una cultura, que justificara y perpetuara su poder, para así, someter y sojuzgar no solo a otras clases sociales, sino también al género femenino*”.

Segundo os antropólogos, as relações sociais entre homem e mulher nem sempre foram homogêneas. Referem por exemplo que se assistiu à passagem de um «paternalismo» Paleolítico, com o homem nómada e caçador, para um Neolítico com predominância do «maternalismo», em que o homem passa a ter uma vida sedentária e virada para a agricultura. A mulher, conseqüentemente, passa a ter o papel de controlar a produção de alimentos e é o símbolo da fecundidade da terra. É nestes momentos que a mulher acaba por dominar a produção tanto a nível familiar como social. Sendo que, nessa circunstância, a sociedade organizava-se em regime «maternalista comunitário».

No período da Idade da Pedra o homem procurava “...*coleccionar seixos e outros objectos em cuja configuração natural descobrissem qualquer poder «mágico». Encontram-se ainda ecos deste modo de ver em peças mais trabalhadas de tempos posteriores. Assim, a chamada Vénus de Willendorf na Áustria, uma das estatuetas femininas da fecundidade, tem as formas arredondadas e bulbosas de um «seixo sagrado»*” (Janson, 1992, p. 29-30).



1. «Vénus de Willendorf», datada por volta de 30mil anos antes de Cristo.

Todavia, com o aparecimento das «civitas», quando a civilização Neolítica aparece, passa-se outra vez a um estado dirigido por «homens fortes», os guerreiros, que vendiam os alimentos acumulados, formando riqueza. As mulheres perdem o protagonismo e passam a ser objecto da propriedade: “*Las tragedias griegas muestran esa perdida de poder de las mujeres en favor de los varones. (...) la supeditación de la mujer se origino al mismo tiempo que la propiedad privada y la familia. Al no ser la*

filiación paterna evidente como la materna, se intento una seguridad de la filiación y la herencia genética por medio de un régimen de represión cultural y de reclusión social de la mujer que se ha mantenido hasta nuestro días” (Espegel, 2007, p. 54).

A mulher, excepto no Neolítico, viu-se vinculada ao «lugar», ao factor da morada, ao «fogo», e, assim, ligada ao sedentarismo, enquanto que o homem ficou associado ao nomadismo. Conforme a mesma autora, pode assim dizer-se que a natureza moral feminina, sem a referência ao lugar, poderia ficar incompleta. Mesmo assim, a casa é o domicílio, espaço do dono e senhor possessivo e dominador, que só existe com a composição, administração e ordem feminina.

Nas descrições míticas sobre a «Criação», o papel da mulher é definido pelas diferentes culturas religiosas ora como um ser de grande capacidade «maléfica», ora como figura complementar, ora contraditório. A libertação da mulher acontece pela Igreja Católica, quando no “... año 1986 aparece la carta del Vaticano (siempre tan lejano del espíritu evangélico) titulada *Mulieris dignitatem*, donde por primera vez se libera a la mujer de la antigua maldición que la presentaba solo como tentadora y cómplice de la serpiente” (Espegel, 2007, p. 71).

A religião cristã também teve um papel importante na definição das atitudes sexuais e nas relações entre sexos. Em sociedades com códigos sexuais rígidos, a falsidade e a simulação moral são comuns, como salienta Kate Nesbitt. As práticas sexuais são bastante diversificadas entre culturas e no seio das mesmas. Para os católicos, por exemplo, a primeira mulher que apareceu, segundo a Sagrada Escritura, foi Eva, formada a partir de uma costela de Adão, o homem. Após se ter deixado tentar por uma serpente, a mulher foi condenada pelo Criador.

Quanto à mitologia grega, que precede a Cristã (referida no parágrafo anterior), a primeira mulher foi Pandora, criada por Hefesto e Atenea com a ajuda de todos os deuses, os quais lhe concederam: graça, persuasão, oração, beleza, habilidade e engano. Com uma caixa fechada e sem a poder abrir, Zeus enviou Pandora à terra para castigar os homens, mas esta não conseguiu dominar a curiosidade e abriu a caixa, espalhando os males nela contidos, ficando apenas, a Esperança.

Os mitos femininos como Eva ou a Virgem Maria foram retirando poder às mulheres: “*Hacían del hombre un héroe, mientras que a la mujer se la representaba con el aspecto virtuoso, religioso, la maternidad, la humanidad, etc.*” (Cevedio, 2010, p. 28).

A autora Sissa (1994, p. 85) identifica a mulher no discurso de Homero (século VIII a. C.) a Galeno (século II d. C.), como *“...passiva e, na melhor das hipóteses, inferior, em relação, escusado será dizer, ao padrão anatómico, fisiológico e psicológico: o homem. Nada mais”*.

Qualquer tipo de relação entre género, desde as mais elencadas até outras possíveis, ocorre enquadrada em contextos e espaços específicos. Foi em muitos destes espaços do quotidiano que a arquitectura se transformou. Visto isto, a sociedade é constituída por homens e mulheres e seria inimaginável esta sociedade de género sem arquitectura. *“O nosso quotidiano é em grande parte determinada pela arquitectura que nos envolve – em casa, no trabalho, nas compras, [...] nos tempos livres, [...] a arquitectura cria a necessária envolvente edificada onde nos movimentamos”* (Tietz, 2008, p. 6). Onde nos movimentamos desde que nascemos e somos distinguidos pela sociedade quanto ao género.

A socialização do género inicia-se desde que a criança nasce. Mesmo quando os pais admitem tratar os filhos de igual modo inclinam-se a reagir de maneira diferente com os meninos e as meninas. Estas diferenças são reforçadas por muitas outras influências culturais. Por exemplo, Giddens (2000, p. 126) refere uma conversa entre uma mãe e uma investigadora em que as *“... lojas de brinquedos, estão cheias de brinquedos de guerra para rapazes e brinquedos domésticos para meninas e isto, de facto, define bem a nossa sociedade”*. Assim, as crianças são socializadas numa perspectiva de ser bom para o rapaz «matar e ferir», mas de ser mau para uma menina ter a mesma «atitude».

Quanto à socialização espacial, Barracho e Dias (2010) reflectem sobre a «organização da acomodação», quando a própria sociedade é estruturada e valorizada sobre os aspectos essenciais do desenvolvimento em que se constrói a relação com a criança, com o futuro social. Assim, uma criança *“...orienta toda a sua actividade no sentido de tornar como seu o mundo envolvente, identificando-se perfeitamente com as propriedades dos objectos e das situações para não mais as confundir”* (Barracho e Dias, 2010, p. 64). A abordagem destes autores insere-se na «teoria sócio-cognitiva», quando as crianças *“...aprendem comportamentos sociais pela observação e imitação de modelos (normalmente os pais). Actualmente é uma teoria que tem mais influência que o comportamentalismo, uma vez que, ao contrário deste, considera o indivíduo como sendo um actor. Enquanto os comportamentalistas encaram o ambiente como modelando a criança, os teóricos da aprendizagem social acreditam, que a criança também age sobre o ambiente”* (Barracho e Dias, 2010, p. 64). Logo, o reflexo da vida e

atitudes dos pais serão a fonte para as crianças, neste caso, para os filhos e as filhas, que passam a constituir e contribuir para a sociedade.

Nas teorias de sexualização, segundo Saltzman (1992, p. 20), os sexos “...se mantienen principalmente por la transmisión temprana de normas de sexo y atributos engendrados de la personalidad que se incorporan profundamente a los conceptos que hombre y mujeres tienen de sí mismos y que afectan a las conductas y las elecciones a lo largo de toda la vida”. Tal como a «ideia da interpretação» do ser enquanto homem (masculino), onde “... entre muchas otras cosas, se le impone la necesidad de demostrar que es racional. Por tanto, de reprimir sus sentimientos, como por ejemplo, los afectos, el amor, los miedos, aunque no necesariamente el odio que se asocia a la predisposición «biológica» que podría explicar la tendencia masculina hacia la violencia” (Montesinos, 2005, p. 32).

O que acontece em muitas culturas é que o homem tem de ser o «mau», o «lutador» e a mulher a «boazinha», a «cuidadora», mesmo que estes comportamentos se tenham transformado ao longo dos tempos, pelas questões de sexo e pelas diferenças entre género. Assim, a sociedade após conferir o género espera que os indivíduos se comportem como “homens” e “mulheres”, sendo nas actividades da vida quotidiana que estas expectativas se executam e reproduzam. O género “...femenino ha estado constreñido a la artesanía, a la domesticidad; en resumen, al mundo interior y del interior” (Espegel, 2007, p. 77), enquanto, o género masculino ao exterior e do exterior.

O mundo é percebido “...tal como o sujeito o processa; depende da configuração dos estímulos e da capacidade individual de processamento. Refere-se a um processo que envolve várias e diferentes variáveis que se impõem entre o momento de recepção dos estímulos sensoriais e a tomada de consciência relativa ao que provocou essa estimulação” (Barracho e Dias, 2010, p. 82). A «configuração de processamento» será distinta quando contrastada com o género, cada um terá uma leitura distinta devido às componentes já mencionadas (biológicas, sociais, culturais), intrínsecas e extrínsecas.

O que se observa é que “...em praticamente todas as culturas, são os homens – e nunca as mulheres – que tomam parte na caça e na guerra. [...] isto indica claramente que os homens possuem uma tendência biológica para a agressividade, que falta às mulheres. [...] o nível de agressividade dos homens varia bastante entre culturas; espera-se que as mulheres sejam mais «passivas» ou «meigas» ...” (Giddens, 2000, p. 121). Depende também da cultura em que se encontra e relaciona o género.

Para Saltzman (1992, p. 18), junto com a idade “...*el sexo es, y probablemente haya sido siempre, el marcador más destacado de los seres humanos en prácticamente todas las sociedades. El sexo parece impregnar todos los aspectos de la vida tanto sociocultural como individual e intrapsíquica*”.



2. Após caçarem as bruxas estas eram queimadas em «praça pública».

A mulher que é tomada como o «sexo mais frágil» pela sociedade, com capacidade para estar em casa, cuidar dos filhos, tratar das tarefas da casa, é também ela que trata dos labores da terra, pois o homem anda por fora, com trabalhos pesados, mas remunerados. Como escreve Espegel (2007, p. 37), o feminino “...*tradicionalmente, ha sido connotado de ideas asociadas a intimidad, debilidad, recogimiento, interioridad, recato, pundonor o dependencia, mientras que, por el contrario, lo masculino lo ha estado con nociones relativas a exterioridad, propiedad, virilidad, entereza, dominio, libertad, autoridad, indocilidad, desobediencia o independencia*”. Mas a situação da mulher como ser «passivo» não se verificou ao longo da história. Nos séculos XV e XVI, com a caça às bruxas, a mulher foi considerada «maléfica» e condenada com acusações de sortilégio, por ter querido controlar a sua vida e possuir uma certa independência.

Avançando para a Revolução Francesa, poder-se-á dizer que aí começa a verdadeira emancipação da mulher devido aos seus ideais de liberdade, fraternidade e igualdade. Começa-se a compreender que os direitos dos seres humanos deviam ser iguais para todos, sem distinção de género, raça, religião ou classe social. Porém, esta é uma “...*Revolução, que assiste ao empenhamento intenso das mulheres na acção política e na produção do discurso público ao mesmo tempo que a sua exclusão da cidadania, e os anos «fin de siècle», caracterizados, ao mesmo tempo, pela idade de ouro do feminismo e pela crise das identidades sexuais...*” (Chartier, 1995, p. 42).

André Tavares, na sua entrevista sobre o tema desta dissertação “O Espaço das Mulheres na Arquitectura”, associa a figura masculina à «ideia de virilidade» que surge da «construção cultural». Sendo imposta por “...condição cultural [que] corresponda a uma prática que está perfeitamente assimilada como sendo “a verdade”, com V grande, independentemente da sua falibilidade. A partir do final do século XIX e, sobretudo, com o desenvolvimento da Revolução Industrial e de uma lógica de exploração do território e estruturação da sociedade muito baseada na máquina – a potência da máquina como sendo a qualidade principal capaz de aumentar os recursos, aumentar as mais valias, de aumentar, aumentar, aumentar – o sentido do progresso fez-se na cultura ocidental através da violência, da força, da energia ou da potência” (entrevista 5).



3. «A liberdade guiando o povo» de Eugène Delacroix em 1833.

Na Era Industrial, a mulher passa a ter o papel, tal como o homem, de «trazer dinheiro» para casa, ter um trabalho mecanizado, mas, efectivamente, tal não corresponde à saída da mulher de casa, pois isso, já acontecia quando ela trabalhava no campo. Contudo, uma das consequências sociais da ida do campo para a cidade foi a procura de mão-de-obra feminina na Era Industrial, passando a mulher para uma categoria de remunerada, como relata Giddens (2000, p. 387): “... a participação das mulheres no trabalho remunerado tem vindo a manifestar um aumento mais ou menos contínuo. Uma das maiores causas foi a falta de mão-de-obra durante a Primeira Guerra Mundial. Durante os anos de guerra, as mulheres realizaram funções anteriormente consideradas como exclusivas dos homens. Ao regressar da guerra, os homens ocuparam de novo esses empregos, mas o padrão pré-estabelecido tinha sido quebrado”. Foi um padrão pré-estabelecido de hierarquia, de sequência até mesmo lógica em que o homem andava

pelo mundo, ou seja, trabalhava fora de casa, e a mulher devia ficar em casa, e assim esta devia possuir uma hierarquia subalterna e submissa perante o homem.

O homem, enquanto componente das estruturas espaciais, locais ou temporais, sejam estas «materiais ou sociais», possui «flexibilidade e desarticulação» de forma a pertencer ao «sistema global». Na interpretação de Ábalos (2008, p. 151) estávamos “... *frente a um sujeito contraditório, pensado (Deleuze) como uma alternativa aos desenvolvimentos do capitalismo e paralelamente, descrito (Harvey) como o produto dos novos sistemas de acumulação flexível do capitalismo globalizante, um sujeito ao mesmo tempo negativo e funcional às necessidades de atomização e ubiquidade criadas pelas novas pautas económicas*”.

Quando se conjuga o papel do homem e da mulher no século XIX, Espegel (2007, p. 58) refere que: “... *la revolución industrial, se replantea la cuestión social de la mujer. [...] la especialización de los espacios productivo y domestico rompe la posible igualdad conyugal (hombre, mujer y niños trabajaban en la producía la labor domestica femenina era la primera «ganância», por no decir la principal explotación familiar no remunerada. Por el contrario, en el caso del hombre, como el dinero provenía de un trabajo asalariado, este adquiere una nueva dignidad*”. A divisão do trabalho segundo os sexos na época da Revolução Industrial é feita por todos os discursos relativos à economia política, reivindicações sindicais, exigências dos patrões, legislações estatais, entre outros que se fixam numa diferença de essência com oposição entre o lar e a fábrica, entre actividade doméstica e actividade assalariada, a função produtora e trabalho produtivo.

A «divisão sexual do trabalho» é uma variável na “...*medida en que las actividades laborales de hombres y mujeres en una sociedad – tanto dentro como fuera del hogar y la familia – están segregadas en función del sexo. Las cuestiones teóricas generales se ocupan de cómo la división sexual del trabajo afecta a la desigualdad entre los sexos y se ve afectada por ella, y qué es lo que provoca el cambio en esa división*” (Saltzman, 1992, p. 40). Embora, na visão de Montesinos (2005, p. 31), na modernidade a atitude do género masculino parte da «castração emocional» deste mesmo, e de forma a delegar “...*a su parte animal donde se encuentran los impulsos, los sentimientos y los mismos miedos tan «normales» en el ser humano. Entonces, la misma racionalidad que ha servido al hombre para imponer socioculturalmente su predominio sobre la mujer, puede constituirse en el elemento liberador tanto de hombres como mujeres*”.

Só no início século XX a mulher europeia foi admitida nas universidades e teve direito ao voto. Assim, a pesquisa feminista definida por Walliman (2001, p. 97) como “... *a particular model of social research which involves theory and analysis that highlight the differences between men's and women's lives*”. Ainda que pertencer ao sexo feminino não seja garantia de feminismo e a maioria das mulheres envolvidas na vida política aja conforme a estrutura política patriarcal, o seu impacto como modelo, especialmente para as jovens, e na forma de quebrar tabus da sociedade, não deve ser desprezada.

Porém, as mulheres não foram afastadas para serviços que obrigassem a uma menor especialização, pois foram empregadas em todos os níveis da estrutura social e produtiva da época, verificando-se o crescimento do número de cargos disponíveis com excepção na camada superior da estrutura organizacional, ainda muito marcado pelo domínio masculino. Esta poderá ser indicada como uma das raízes para a discriminação que, ainda hoje, é apontada às mulheres que ocupam cargos que exigem qualificações semelhantes às dos homens em troca de salários menores, com menos segurança no emprego e menores hipóteses de chegar as posições mais elevadas a “... *mujer proletaria de la revolución industrial fue mayoritariamente objeto y sujeto productivo y motor de sangre*” (Espegel, 2007, p. 58).

Castells (2003, p. 239) não considera que seja o género que «cria» a opressão, mas “...*a opressão que cria o género. A condição de mulher é uma categorização do homem e a única forma de libertação consiste em destituir a sociedade de género, abolindo a dicotomia homem/mulher*”.

Sendo o género feminino «vulgarmente» considerado inferior ao género masculino pela sociedade e pelo patriarcado, já que estes produzem os valores «monológicos» de género, conforme refere Cevedio (2010), pode definir-se o «patriarcado» como uma espécie de unidade de alianças entre os homens que exercem o poder e a decisão na sociedade. Citando, ainda, a mesma autora, o “... *patriarcado genera diferencias en el trabajo remunerado, con la explotación domestica, la sexual y la cultural, con las leyes que promulga, reflejándose todo esto en el uso del espacio, tanto privado como publico. Allí es donde el control masculino decreta el «rol» de inferioridad y marginalidad de las mujeres. Las relaciones de género son por lo tanto, desiguales y jerárquicas, imponiéndose uno sobre el otro*” (Cevedio, 2010, p. 24). Depreende-se daqui que o género tem relações com o tempo, o espaço e o lugar, ao mesmo tempo que existem diferenças entre o género e no mesmo. Isto é, nem todas as mulheres pertencem à mesma classe social, o que desde logo molda e influencia os seus comportamentos.

Como descreve Alejandra Kollontai: *“El trabajo es para las mujeres un embrión de autonomía personal”*. (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 93). Mesmo que as mulheres *“...con la doble jornada, deben organizar su tiempo, dividido entre tiempo mercantilizado y tiempo social para poder conciliar su vida familiar con la jornada laboral. Si bien, es sabido que la situación de la mujer y sus derechos políticos y sociales dependen principalmente del lugar que esta ocupa en la producción, es decir, de la clase social a la que pertenece”* (Cevedio, 2010, p. 93).

A transformação que é visível na questão da «divisão sexual de trabalho», que aborda Bourdieu, é uma *“...orden social [que] funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy extrita de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos”* (Op. cit. Montesinos, 2005, p. 22).

Também numa perspectiva de foro mais espacial, pode acrescentar-se que às diferenças do género feminino são visíveis no desenho (Cevedio, 2010), por exemplo, das habitações e no desenho urbano. Comummente, as relações de público/privado, dentro/fora são claramente de poder, existindo a dominação de um género sobre o outro (este aspecto será desenvolvido no capítulo VII desta dissertação).



4. Mulher a trabalhar em fábrica.

Para Ábalos (2008, p. 71) a ligação entre o homem e a sociedade é compreendida como *“... fenómenos naturais, «submetidos a leis invariáveis» passam, então, a ser objeto do conhecimento científico. O indivíduo é tomado como uma abstração, como a peça de uma engrenagem sujeita à observação e à experimentação, como um dado estatístico,*

objetivável, que se dilui em comportamentos previsíveis: «...os movimentos da sociedade, inclusive os do espírito humano, podem ser realmente previstos, em certa medida, para cada época determinada, sob cada aspecto essencial, inclusive aqueles que parecem à primeira vista desordenados»”.

Actualmente, verifica-se a entrada maciça das mulheres no mercado remunerado, o que se deve, por um lado, à globalização da economia e à informatização em rede, e, por outro lado, à fragmentação do mercado de trabalho por género. Assim, o mercado aproveita-se de condições sociais específicas da mulher para aumentar a produtividade, o controlo de gestão e os lucros.

No entanto, como diz Célia Amorós: *“La mujer en la medida en que siempre es un trabajador posible cuando no trabaja, es también, cuando está trabajando, un parado latente”* (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 93). Por isto as mulheres são *“...las primeras en perder sus puestos de trabajo cuando surgen las crisis capitalistas, ya que se considera que siempre les queda el trabajo del hogar”* (Cevedio, 2010, p. 93).

Por exemplo, no contexto ocidental, as mulheres, em norma, recebem menos que os operários masculinos. A este propósito Castells (2003, p. 209) escreve que este *“... processo de integração total das mulheres no mercado de trabalho remunerado gera consequências muito importantes na família. A primeira é que quase sempre o contributo financeiro das mulheres é decisivo para o orçamento doméstico. Assim, o poder de negociação da mulher no ambiente doméstico tem crescido significativamente. Num regime estritamente patriarcal, o domínio das mulheres pelos homens era, antes de mais nada, uma questão de estilo de vida: o seu trabalho era tratar da casa”*. Não obstante, e como já foi referido, verifica-se que as mulheres, muitas vezes, para além da sua actividade profissional, são também responsáveis por um maior número de tarefas domésticas relativamente ao género masculino. Quando este estilo de vida é alterado por a mulher ter uma profissão, um trabalho, mesmo não sendo este reconhecido no seio familiar, a mulher começa a questionar-se, segundo o mesmo autor (2003), sobre o facto de os homens deverem auxiliar nas tarefas domésticas, uma vez que o casal trabalha fora de casa durante longas horas e os dois cooperam para o sustento da família. As interrogações tornam-se mais pertinentes à medida que aumenta a dificuldade da mulher assumir, ao mesmo tempo, obrigações domésticas, educação e formação dos filhos, bem-estar do marido e o trabalho remunerado.

Esta é uma época em que a sociedade (século XX), em termos organizativos, muitas vezes exige que a esposa esteja disponível tanto para o lar como para a sua relação

marital. Começam a ser cada vez menos as mulheres que apenas têm responsabilidades domésticas: *“...como o trabalho fora de casa lhes abriu as portas para o mundo e ampliou as suas redes sociais e a sua experiência, frequentemente marcadas pelas solidariedades entre as mulheres contra as agruras do dia a dia, começaram a questionar-se e a passar as respostas às filhas. O terreno estava preparado para receber as sementes das ideias feministas que germinavam simultaneamente nos campos dos movimentos culturais e sociais”* (Castells, 2003, p. 211). Isto é verdade, excepto em momentos de crise, porque os trabalhos mais precários são ocupados por mulheres, logo, são também as primeiras a serem despedidas.

Não obstante, Cevedio (2010, p. 48) afirma que o *“...«saber» y el «ser» de las mujeres ha sido excluido, silenciado y negado por las ideas, relaciones y conocimientos masculinos dominantes a través de la historia. En ese contexto se han producido valoraciones patriarcales que van mas allá de las diferencias de clase, de raza, de género...”* que declaram o feminino como «ser inferior», assim as mulheres passam a estar num lugar «inexistente ou marginalizado».

Com o crescimento da participação feminina no mercado de trabalho, tanto em novos sectores como na economia informal urbana, essas organizações transformaram a estrutura, consciencialização e condição das mulheres. Nos termos da crítica feminista clássica, as premissas que incluem a afirmação básica das mulheres como seres humanos (e não como objectos, coisas ou animais), colocaram o «feminismo» como uma extensão dos movimentos pelos direitos humanos, em que *“... a essência do feminismo, como é praticado e relatado, é a (re) definição da identidade da mulher: ora afirmando haver igualdade entre homens e mulheres, desligando do género diferenças biológicas e culturais, ora, contrariamente, afirmando a especialidade essencial da mulher, frequentemente declarando, também, a superioridade das praticas femininas como fontes de realização humana, ou ainda, declarando a necessidade de abandonar o mundo masculino e recriar a vida, assim como a sexualidade, na comunidade feminina”* (Castells, 2003, p. 212). A negação da identidade da mulher é «definida» pelos homens e «venerada» na «família patriarcal», quer seja pela diferença ou separação ou paridade.

Por outro lado, o feminismo procurou transformar as condições sociais das mulheres, sem deixar, ao mesmo tempo, de reflectir no modo como a sociedade no seu todo seria atingida. Ainda, pretendeu eliminar as desigualdades sociais entre género promovendo as mulheres, de modo a que estas chegassem aos mesmos patamares que os homens já ocupavam. Sobre este tema, Chartier (1995) cita Cécile Dauphin *et al.* para fazer

compreender que a “... cultura feminina se constrói no interior de um sistema de relações desiguais, como máscara das suas falhas, reactiva conflitos, demarca tempos e espaços, como, por fim, pensa as suas particularidades e as suas relações com a sociedade global” (Op. cit. Chartier, 1995, p. 44). Daí a luta das mulheres não se caracterizar por um só ser, a mulher, mas por todos os seres que vivem na sociedade, as mulheres e os homens.

Virgínia Woolf, diz que o termo “... feminismo no se refiere a las mujeres como objetos de amor u odio, ni siquiera como objetos de injusticia social, sino que desarrolla la perspectiva que las mujeres aportan como sujetos, una perspectiva cuya existencia ha sido ignorada hasta ahora” (Op. cit. Cavedio, 2010, p. 47). O movimento feminista, segundo Montesinos (2005, p. 16), gerou uma mudança cultural, a qual é descrita no artigo de Ágnes Heller: “...de todos los movimientos culturales del siglo XX, el feminista era el único que había dejado huella en las estructuras sociales, ya sea en el espacio privado o en el público, pues era irrefutable que la nueva presencia de las mujeres había transformado la reproducciones social”. Considerando os principais impulsionadores deste movimento, além da alteração social “...el surgimiento de una nueva identidad femenina va acompañada, irremediamente, de nuevas formas de relación social de las mujeres. [...] la resignificación del ser mujer, de la asignación de un nuevo rol social, que en lo económico, político y cultural, nos permite comprender la forma en que la tradición ha ido cediendo paso a la modernidad” (Montesinos, 2005, p. 15).

No caso específico do Ocidente, atitudes opressivas para com a sexualidade deram, na década de 1960, lugar a uma atitude mais permissiva. O activismo político dessa década que chamou a atenção para os direitos civis em sociedades pretensamente democráticas, de vários grupos definidos por género, raça e orientação sexual. É de assinalar, de entre outras manifestações, o activismo político que estimulou o feminismo radical em Nova Iorque, traduzido no Manifesto Redstockings, em 1969, que declarava: “Identificamos nos homens os agentes da nossa opressão. A supremacia masculina é a mais antiga e elementar forma de domínio. Todas as outras formas de exploração e opressão são prolongamentos da supremacia masculina; os homens dominam as mulheres, alguns homens dominam os demais” (Castells, 2003, p. 214).

O feminismo, para Nesbitt (2008, p. 44), surge durante “...o período pós-moderno como um programa político de resistência à dominação masculina. O movimento feminista avançou a passos largos em direção à equidade social, obtendo desde a extensão das oportunidades de educação e emprego até à independência jurídica e financeira das

mulheres. Nos Estados Unidos, o direito de controlar o próprio destino, implícito nessas questões, tem como emblema a luta permanente em favor do direito ao aborto”.

As primeiras análises feministas contemporâneas focalizaram obras de mulheres artistas que evidenciavam as dualidades entre os homens e as mulheres, entre racionalidade e intuição, entre cultura e naturalidade, que se aplicava na história de forma a reforçar a diferença sexual e baseado em evoluções estéticas. Não obstante, registaram (pré)conceitos ligados ao papel da mulher, enquadrado de forma negativa. Como menciona Espegel (2007, p. 68) concentravam-se em: *“Cualidades tales como “decorativo”, “preciso”, “sentimental”, “íntimo”, “afeminado” o “naturalista” fueron características peyorativas asociadas a la feminidad ...”.*

Segundo a ONU, a luta contra estes (pré)conceitos ainda é importante, na medida em que o género feminino continua a ser a primeira vítima das sociedades consideradas corruptas e injustas, ora por via de extremismos religiosos, sociais, étnicos, ora por via do fanatismo ou da cultura. Ainda segundo a mesma organização, o sexo feminino é tratado pior que o sexo masculino, em quase todos os países do mundo.

Ferreira (1988, p. 100) constata que na história e a *“...seguir a esse período do século passado em que se defendeu a diferença entre homens e mulheres, depois de conquistado o direito ao sufrágio, o feminismo ficou aparentemente sem objectivos e desapareceu com a condenação de ser «a doença da mulher moderna». [...] a exaltação das qualidades tradicionalmente tidas como femininas conduz à negligência (omissão, inadvertência e apatia) dos aspectos da acção pela transformação do statu quo social das mulheres”.* Mas, recentemente, mulheres ou homossexuais e jovens intelectuais têm enfatizado os critérios do feminismo com estudos críticos que reivindicam um tratamento igualitário, nomeadamente a inclusão e o fim dos preconceitos. Estes debates também são aplicados no campo das artes, como por exemplo na arquitectura, de forma a correlacionar a esfera da cultura, da ética e da história, não só com a racionalidade, mas também com o «empirismo, intuição e percepção» (Nesbitt, 2010).

Como escreveu Rancière (1995, p. 45) *“...a história moderna «das» mulheres não é simplesmente a evolução e a transformação de uma condição”. É toda a sua envolvente, directa e indirecta. No princípio do século XX, às mulheres, segundo Espegel (2007, p. 79), “...se les vetaba el ingreso a la universidad. Son las luchas sociales de carácter nacional e internacional y, entre ellas, las lideradas por los colectivos feministas, las que consiguieron que la mujer accediera a la enseñanza oficial, aunque no existían reglas*

generales en las universidades...” A educação feminina, quando atingia um grau superior, era mantida como um assunto privado da família e das próprias mulheres.

Ainda focando-nos no papel da mulher na sociedade, Roseta (1997, p. 206) considera que “...*na maior parte dos casos, [são] bem opostos: em vez da hierarquia, a capacidade de escuta, o apoio afectivo; em vez da coacção, o exercício continuado de tácticas de persuasão e mesmo de sedução. As mulheres entendem muito facilmente as lógicas da cooperação: trabalham bem em equipa, gostam de partilhar pontos de vista. São sensíveis ao detalhe, para elas, o micro é tão importante, e as vezes até mais, do que o macro. São polícronas, isto é, conseguem pensar e fazer várias coisas ao mesmo tempo. É-lhes reconhecida uma grande capacidade intuitiva e emocional, que a sociedade não exige ver recalcada*”. Roseta (1997, p. 206) vê a mulher como um ser capaz de «pensar com o coração» e considera que “...*porventura atingem resultados mais completos do que os alcançados pelo frio raciocínio, exclusivamente*”.

A perspectiva do papel do género feminino, ao longo do desenvolvimento da história (com afinamento do processo de emancipação da mulher nos dois últimos séculos), que advém das «Revoluções» já mencionadas, no mercado de trabalho, será abordada no capítulo seguinte, enfocando-se a mulher enquanto profissional com ligação à arquitectura.

III. Uma síntese da relação entre Género e Arquitectura sob uma perspectiva Profissional

III. Uma síntese da relação entre Género e Arquitectura sob uma perspectiva Profissional

“Um dos principais factores que afecta as carreiras das mulheres é a convicção masculina de que para estas os filhos estão em primeiro lugar e o trabalho em segundo”
(Giddens, 2000, p. 389).

A afirmação feita por Anthony Giddens, na citação de introdução deste capítulo, não será só uma convicção masculina, mas uma atitude da sociedade perante o género feminino.

Na premissa da relação do género e da arquitectura na perspectiva social com a abordagem da relação entre homem e mulher, ao longo dos séculos, advém o enquadramento profissional. Do impulso do trabalho para uma entidade patriarcal, ao sufrágio universal, amplifica-se o reconhecimento feminino na história da arquitectura, com início na última década do século XIX. Em Portugal, o mesmo apenas se verifica na década de 40 do século XX. Como resultado, o papel do género feminino na sociedade transforma-se.

O papel da mulher na sociedade altera-se a partir do momento em que esta começa a ter um trabalho remunerado e a especializar-se. Esta especialização advém do facto de as mulheres passarem a ter também acesso às universidades, permitindo-lhes obter uma qualificação superior. Embora o número de profissionais do sexo feminino só tenha aumentado exponencialmente nas últimas três décadas do século XX (1970-2000), esse aumento é o resultado da abertura do sistema universitário: *“La incorporación activa de la mujer como Profesional a la sociedad es, tal vez, el parámetro más importante de la modernidad en el siglo pasado”* (Espegel, 2007, p. 77).

No século passado, os edifícios eram comparados a erecções, conforme Strickland (2003), por a arquitectura ser um meio constituído «maioritariamente» pelo sexo masculino. Como escreve, *“Em 1998, 18% dos 55 000 arquitectos norte-americanos registados eram mulheres. Somente cerca de 7% trabalhavam por conta própria”* (Strickland, 2003, p. 165). Em Portugal, as mulheres não têm direitos antes do 25 de Abril de 1974.

Um dos principais impulsos em favor dos direitos da mulher em Portugal foi marcado pela médica Carolina Beatriz Ângelo, em 1911, quando depositou na urna das eleições da Assembleia Constituinte o seu voto. Invocou a qualidade de chefe de família, uma vez que era viúva e mãe, pois em Portugal, o direito de voto era apenas reconhecido a «cidadãos portugueses» com mais de 21 anos, que soubessem escrever, ler e fossem chefes de família. Porém, foi necessário um tribunal que lhe reconhecesse o direito de voto, esclarecendo o sentido abrangente do plural masculino da expressão «cidadãos portugueses», a qual abrange homens e mulheres.



5. Carolina Beatriz Ângelo, a primeira mulher que votou em Portugal, 1911.

De modo a que mais nenhuma mulher voltasse a votar, a lei foi alterada em 1912, com a especificação de que apenas os chefes de família do sexo masculino podiam votar. O sufrágio universal só foi estabelecido em 25 de Abril de 1974: *“A evolução da sociedade portuguesa não deixa, apesar de tudo, de apresentar mudanças que globalmente devem ser consideradas como altamente positivas para a situação das mulheres”* (Ferreira, 1999, p. 201).

No período da instauração e consolidação da democracia portuguesa, entre 1974 e 1979, as mulheres viram modificada a sua condição social em vários assuntos, como por exemplo: o reconhecimento constitucional para a igualdade entre homens e mulheres em todas as áreas; o acesso a todas as carreiras profissionais; ter o direito a votar; ser aprovado um novo Código Civil em que desapareceu a figura de «chefe de família»; a licença de maternidade para 90 dias; retirar aos maridos o direito de violar a correspondência e o pedido de autorização para sair do país; criação das consultas de Planeamento Familiar nos Serviços de Saúde, entre outros.

Comentando o papel da mulher portuguesa antes de 1974, o entrevistado Pedro Partidário observa que esta era incentivada a *“... estar em casa, ter filhos e organizar a casa. [...] por uma questão cultural - que tem haver com esta herança da mulher estar*

em casa - a mulher é mais hábil, mais sensível há modelação funcional do espaço” (entrevista 3). Esta habilidade é referida quando a mulher é uma profissional da arquitectura.

A mudança da mentalidade e da constituição da sociedade fez com que se criassem referências e se definissem conjuntos de lugares na estrutura social ou posições distintas que as pessoas passam a ocupar em função dos respectivos relacionamentos. Por conseguinte, esta estruturação pode ser classificada, genericamente, em dois tipos: herdada e adquirida. Segundo Costa (2009, p. 64), no primeiro caso “...*incluem-se características como o sexo, a família de origem, a raça, a língua materna, a região, o país ou o meio social de nascimento. As identidades étnicas tomam por referência atributos sobretudo deste tipo, recebido ou herdado. Do segundo tipo de atributos fazem parte características como, por exemplo, o diploma escolar alcançado, a profissão exercida ou a qualidade de membro de uma associação a que se aderiu. São atributos adquiridos, que dependem da acção dos indivíduos. Mesmo que, como muitas vezes acontece, as condições de que dispõem à partida para os atingir não estejam socialmente distribuídas de maneira uniforme, e que, portanto, as oportunidades de os alcançar sejam desiguais, não se podem herdar sem mais. É preciso um componente, maior ou menor, de acção deliberada e de exercício de competências para que a obtenção de tais atributos se concretize*”. Estes atributos que o autor classifica e caracteriza enfatizam a distinção de todos os componentes que possam existir para o papel que os indivíduos visualizam ou repelam para e da sociedade.

A sociedade é emergente do contexto da determinação em que o indivíduo se insere, por um “...*homem, não é uma comissão, pode tornar isso possível. Assim que o trabalho desse homem aparecer, saberemos como serão os edifícios. Ai, poderemos distinguir o que é válido do que não é. Se a expressão foi tornada possível, essa obra pertencerá ao campo social*” (Kahn, 2002, p. 55).



6. Mulher a realizar reparações na «Berlin's Town Hall» em 1910.

Como refere Hannes Meyer, no contexto social, a arquitectura “...no es un estímulo estético, sino un arma eficaz en la lucha de clases” (Op. cit. Espegel, 2007, p. 165). Mesmo que a teoria arquitectónica “...ha estado influenciada al menos por la filosofía, la sociología y otras ciencias. Todas estas áreas generalmente estaban dominadas por hombres y aunque las mujeres poseían dotes intelectuales y creativas, la sociedad determinaba su papel y cometido” (Espegel, 2007, p. 77).

Conforme Ockman (2007, p. 152), a arquitectura “...with its social, economic, and technical complexities never took the lead in aesthetic changes. As a rule it followed other media of art. The changes of taste in the nineteenth century...”. A arquitectura que é observada e caracterizada por novos mecanismos e com uma atitude diferente.

Tadao Ando, em conversa com Auping, descreve a interacção do indivíduo, enquanto arquitecto, com o seu vínculo ao contexto e como proporciona a sua própria «história de percurso», o “...pai de Mies van der Rohe, por exemplo, era canteiro. Essa experiência, numa idade muito tenra, de ver o pai trabalhando afetou a sua abordagem da vida e da sua profissão. Os pais de Louis Kahn eram artistas – seu pai era músico e sua mãe, pintora. O pai de Le Corbusier era relojoeiro e o seu primeiro professor foi um pintor. Assim, ele aprendeu a usar as mãos e os olhos de uma certa maneira” (Op. cit. Auping, 2003, p. 12). Assim, para ele o tipo de «aprendizagem» transmite à pessoa a sua profissão.

Se dissecarmos a História da Arquitectura, na perspectiva de Cevedio (2010, p. 47), “... vemos que esta no ha recogido las contribuciones y participaciones de las mujeres, lo que invalida por lo tanto la pretensión de «universalidad» que se nos quiere transmitir. De lo que se trata es de pedir un «reconocimiento histórico», empezando a denunciar muchos discursos y concepciones que se suponen neutros y universales y que solo están pensados a través de ideas patriarcales, androcéntricas...” Esta autora, acrescenta que a mulher foi, e é, a grande ausência, por a arquitectura ter sido (e continuar ainda a ser) controlada, principalmente, pelo género masculino.

Devido à educação feminina estar “...confinada a la casa y a la familia, las mujeres no tuvieron acceso a «profesiones masculinas» durante mucho tiempo [...] Las enciclopedias profesionales y los catálogos de arte en bibliotecas especializadas raramente citan a mujeres arquitectos, ni siquiera cuando su prestigio es bien conocido entre los expertos en la profesión, y si las nombran lo hacen como si de varones arquitecto se tratara” (Espegel, 2007, p. 77). As escolas de arquitectura, tal como as

conhecemos hoje, foram “... *una innovación de finales del siglo XVIII. En la historia europea anterior al siglo XX, el único ejemplo de mujer arquitecto que podemos encontrar es el de la monja Plautilla Bricci (o Brizio), llamada Pautilla Romana, que trabajó en Roma alrededor de 1650*” (Espegel, 2007, p. 77).

Somente no final do século XIX é que as mulheres começaram a fazer parte desta «arte», mais precisamente em 1890, com a americana Sophie Hayden, pelo Massachusetts Institute of Technology e a filandesa Signe Hornorg, pela Helsinki Polytechnic. Por exemplo, nos Estados Unidos “... *se alcanzan las 39 graduadas como arquitectos a principios de siglo, en Alemania hay que esperar hasta 1908 para que les sea permitido estudiar*” (Espegel, 2007, p. 79).

Esta mesma autora, descreve que a primeira estudante de arquitectura na Europa, Emilie Winkelmann “...*nacida en 1875, tuvo su propio despacho en Berlín desde 1908. Fue seguramente la primera alemana arquitecto en la profesión libré antes de la Gran Guerra [1908]. Winkelmann apuntaba: «Como una excepción, me fue permitido estudiar en la Real Universidad Técnica de Hanôver entre 1901 y 1905 (las mujeres no eran generalmente admitidas en universidades técnicas). Ninguna otra mujer, ninguna extranjera ha estudiado arquitectura antes que yo. Las dos mujeres arquitectos francesas, y las otras 100 que estudiaron en los artistas comerciales alemanes, dibujaban interiores, mobiliario, papel pintado tejido»*” (Espegel, 2007, p. 80). Espegel acrescenta, (2007, p. 97) ainda, que em 1938 “... *había solo 7 mujeres entre los 11825 miembros de la Asociación Alemana de Arquitectos*”.



7. Fotografia de Emilie Winkelmann, c. 1890.

A entrada das mulheres no ensino também foi «dificultada» na Bauhaus de Weimar “...*quando elas venciam os primeiros obstáculos, eram enviadas para a tecelagem. Muito do que as mulheres da altura produziam de artístico era rejeitado pelos homens*”.

como sendo «feminino» ou «artesanal». Os homens receavam uma tendência demasiado «decorativa» e viam o objectivo da Bauhaus, a arquitectura, em perigo” (Droste, 2006, p. 40).

As primeiras arquitectas a diplomar-se em arquitectura em Portugal, fizeram-no apenas no século XX. Maria José Estanco, pela Escola de Belas Artes de Lisboa, em 1942, e Maria Marques da Silva, pela Escola de Belas Artes do Porto, em 1943. Em Espanha, a primeira mulher arquitecta remonta aos anos 1930, com o triunfo da República. Havendo diferenciações após o fundo comum de conhecimento que o arquitecto adquiriu primariamente, tanto pela sua estrutura pessoal ou profissional, como salienta Collins (1998, p. 258): “*En arquitectura, el arquitecto crea por experiencia directa más que por la aplicación de un sistema de reglas basado en un fondo común de conocimientos*”. Tendo em conta a distinção do género de quem produz arquitectura, tal só começa a ser visível nas últimas décadas do século XX, devido ao acesso à formação académica.

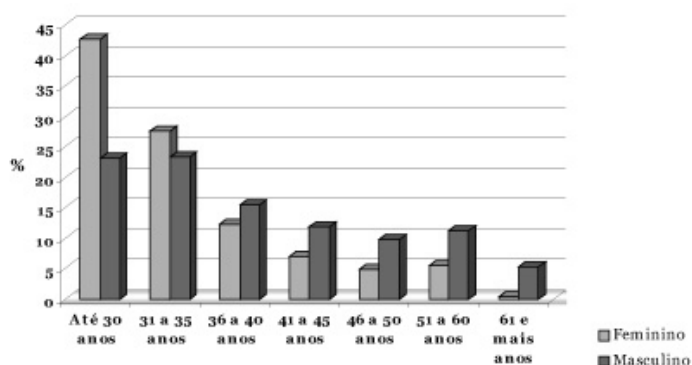


8. Fotografia de Maria José Marques da Silva (1914-1996).

Antes do movimento feminista dos anos 1960 (descrito no capítulo anterior), para Strickland (2003, p. 165), as mulheres “...eram geralmente sócias e funcionárias esquecidas, cujos maridos ou patrões obtinham todo o mérito. Catherine Bauer conduziu sua energia para o planeamento e para a crítica arquitectónica, enquanto seu marido William Wurster, conseguia os melhores trabalhos. Ray Eames nunca foi tão conhecida quanto seu marido, Charles. Marion Lucy Mahony desenhou a maioria dos croquis de Frank Lloyd Wright e uma boa parte do mobiliário”.

Apesar de serem já mais numerosas entre os licenciados saídos dos cursos nos últimos anos do século XX, as mulheres ainda estão longe de atingir a paridade na arquitectura. Contudo, de acordo com Cabral (2006), isto sucederá no futuro, como já aconteceu, ou se irá verificar, dentro de muito pouco tempo na maioria das profissões de base universitária.

Segundo o estudo *Relatório Profissão: Arquitecto/a* de Manuel Villaverde Cabral, em 2006, neste momento, “...as mulheres são cerca de 35,5% dos arquitectos, mas já constituem mais de metade de cada contingente anual e alcançarão a paridade com os homens dentro de poucos anos. Se a profissão é jovem, as arquitectas ainda o são mais, pois 70% têm menos de 35 anos. Com efeito, a feminização da Arquitectura tem sido mais lenta do que a da maioria das outras profissões de base universitária, indiciando aliás o carácter fechado da base de recrutamento sócio-cultural da profissão, carácter esse que continua a ser outro traço distintivo da Arquitectura” (Cabral, 2006, p. 118).



9. Como ilustra o gráfico de género por idade em Portugal sobre a profissão do arquitecto, publicado em 2006.

Como afirma Eli Bartra: “...hay que reinterpretar la historia, no simplemente revisarla para rescatar y resaltar la participación femenina” (Op. cit. Cavedio, 2010, p. 48). Cavedio (2010, p. 48) observa que a arquitectura “...ha sido pensada por y para los hombres. Donde las valoraciones de género se han hecho siguiendo el principio de Alberti: «El hombre... modo y medida de todas las cosas»”.

O carácter de uma profissão, até então, marcadamente assumida pelo género masculino, começa a ganhar novos contornos, ainda que muito indefinidos, a partir do momento em que o género feminino, por via do seu acesso ao ensino superior, começa também a ter papel activo profissionalmente no domínios da arquitectura.

IV. Uma síntese da relação entre Género e Arquitectura com a Casa (enquanto Abrigo)

IV. Uma síntese da relação entre Género e Arquitectura com a Casa (enquanto Abrigo)

Carvalho cita Adolf Loos “*A casa não tem que contar nada no exterior; pelo contrário, toda a sua riqueza deve ser manifestada no interior*” (Carvalho, 2007, p. 6).

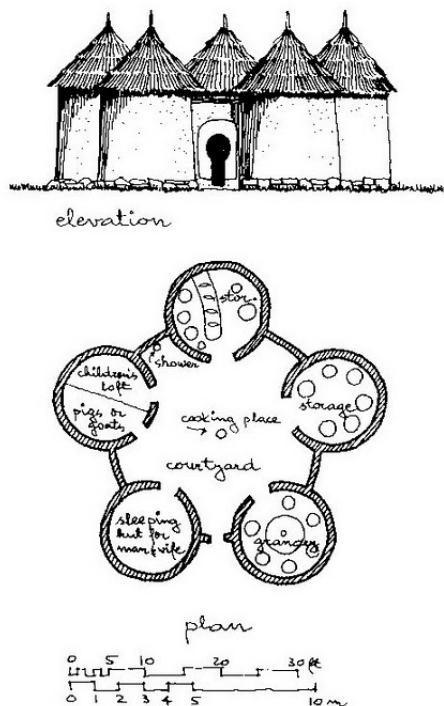
A visibilidade do papel do género feminino enquanto profissional da arquitectura, consubstancia-se após este ter acesso ao ensino superior da arquitectura, no final do século XIX. A relação do género feminino com a arquitectura, enquanto elemento abrigo (casa), começa a ser estruturado pela mulher (Espiegel, 2007), a partir de manifestações de carácter uterino. Consolida-se pelo significado do termo casa, como delimitador do espaço interior e exterior, com a caracterização da espacialidade do género enquanto utilizador.

O sentido que manifesta a casa que o arquitecto projecta, seja este do género masculino ou feminino, passa pelas inerências da vida pessoal, académica e profissional. Assim, segundo Cabral (2006, p. 8), a palavra arquitecto possui: “...*uma enorme variedade de trajetórias de carreira, formas contratuais de trabalho, modalidades de emprego e tipos de actividades e tarefas. Dos esboços e desenhos aos estudos prévios, aos projectos de execução, licenciamento, acompanhamento de obras, planos de pormenor, memórias descritivas, operações de desenho em CAD, até à própria gestão interna do atelier, as actividades do arquitecto são em geral muito diversas*”. Embora este percurso de actividades não fosse, e não seja, tão linear devido há diversidade que invoca, como em todas as áreas profissionais, essa mesma área tem a sua própria história.

A arquitectura que foi, e é, realizada pelo arquitecto passa por deixar claro a sua dimensão e grandeza em manifestações de poder que acontecem. Segundo Strickland (2003, p. 2), na história da arquitectura “... *antiga começa com as primeiras habitações na Idade Neolítica, quando os caçadores se estabeleciam em comunidades para cultivar alimentos e criar animais domésticos. Uma vez instalados em aldeias, o seu desejo de ostentação floresce. Monólitos de pedra começam a brotar como papoulas selvagens na paisagem da Europa Ocidental*”.

Por exemplo, as primeiras «casas» foram construídas pelo género feminino e sem a problemática de uma actividade profissional, arquitecto/cliente ou habitante, na opinião de Shoenauer: “*Las mujeres son las encargadas de la construcción de las cabañas y*

ellas solas son las que deciden quién puede entrar en ellas” (Op. cit. Espegel, 2007, p. 15). Assim, a casa é a arquitectura de modelo ideal da mulher. Desde a história «natural» do homem, segundo está autora, a casa possui um carácter uterino e manifesta-se como um símbolo feminino, isto porque quem está em casa é a mulher.



10. Mesakin Quisar de Nibert Schoenauer.

A casa funciona como o «lugar de alojar os homens», tal como definiu Le Corbusier (2009, p. 33), quanto à ocupação «lícita» da sociedade que se instala para em “... primeiro lugar alojar os homens, pô-los ao abrigo da intempérie e dos ladrões, mas sobretudo organizar à sua volta a paz de um lar, fazer tudo o que é preciso para que a existência decorra em harmonia, sem transgressão perigosa das leis da natureza”.

Baeza determina o abrigo do homem desde os seus primórdios, classificando primeiro a caverna onde o homem é um “...animal com uma clara racionalidade, embora pouco desenvolvida, pouco avançada, refugiou-se nas cavernas para se proteger do frio e da chuva e para se defender do ataque de outros animais irracionais. O estereotómico – a terra, a rocha, o pétreo, o pesado, o obscuro – acolheu o homem nas suas entranhas” (Baeza, 2008, p. 57).

Em segundo, a cabana em que o homem definia o lugar onde se construiria como forma mais adequada de a edificar, ou seja, os materiais utilizados eram os que estavam no

local. Assim, adquiriu a ideia de «construir em tectónico» e *“...compreendeu, ainda que de uma forma inconsciente, as leis da gravidade e construiu a sua cabana. Com troncos e ramos, com pedras ou com blocos de gelo. E sempre com a razão que, também inconscientemente, emprega mecanismos geométricos. E embora tenha sido apenas para se refugiar e para se defender pode então, com mais liberdade do que acontecia com a caverna, eleger o sitio e decidir o local e a forma da sua habitação”* (Baeza, 2008, p. 57).

Estes dois tipos de refúgios, para este mesmo autor, originaram no homem duas situações distintas, uma na caverna em que o homem se refugia enquanto animal, outra na cabana em que o mesmo passa a ser racional, «criador», concebendo a sua «casa como morada para habitar». A cabana ainda faz surgir *“...novos factores que produziram alterações qualitativas nessa casa criada por ele: factores sociológicos e factores tecnológicos”* (Baeza, 2008, p. 59).

Antes de Baeza, já Aristóteles considerava o habitar com vínculo à arquitectura *“...como uma arte útil, na medida em que o produto arquitectónico por excelência, a casa, protege o Homem das intempéries. O facto de a arquitectura não ser uma arte imitativa impediu que fosse considerada como sendo da mesma natureza da pintura e da escultura. Quanto muito acrescentou-se à obra útil um valor de beleza que consiste no ornamento”* (Venturi, 1998, p. 55).

Já o historiador de arquitectura romano, Vitrúvio, escreve e determina como deviam ser as «formas das casas» segundo a «categoria da pater família» para os *“... banqueros y recaudadores se han de hacer habitaciones muy cómodas y espaciosas y a cubierto de celadas. Al contrario, para abogados y hombres de letras las casas han de ser elegantes y amplias, capaces para recibir a muchas personas. Finalmente, para los nobles y para los que en ejercicio de sus cargos o magistraturas deben dar audiencia a los ciudadanos, se han de construir vestíbulos regios, atrios altos, patios peristilos muy espaciosos, jardines y paseos, en relación con el decoro y respetabilidad de las personas”* (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 49). Assim, esta autora reflecte sobre o escrito e determinação de Vitruvius sobre o habitante da casa quanto ao género, da seguinte forma: *“...«hombre publico» no se contrapone con el «hombre privado», y quiero destacar la palabra HOMBRE, ya que la mujer habitaba como género pero el espacio no estaba determinado, ni pensado para ella, ni por ella”* (Cevedio, 2010, p. 49).

Ábalos (2008, p. 151) observa o perfil do sujeito tradicional em que “...desvanece-se não apenas a sua associação a um modelo antropocêntrico clássico segundo a visão etnocêntrica ocidental – o da família patriarcal, ou melhor, o do pater famílias –, mas também a sua ligação a uma linhagem ou a um lugar específicos. Seus limites e seus perfis tornam-se desvanecidos em função tanto da fugacidade de sua fixação e dos contatos com os seus semelhantes, quanto do abandono de um modelo racionalizável de mobilidade e comportamento, submetendo-se este, sob os novos fundamentos económicos...” Tal como no «crescente» mercado económico.

O homem, ao trabalhar fora de casa (entre dez a doze horas), juntando as oito horas que dorme, apenas habita a casa aproximadamente duas horas. Estas poucas horas devem ser as que a mulher passa fora de casa. Assim, pode concluir-se que a casa será mais um território da mulher. Tal como Carvalhal (2007, p. 9) escreve: “A mulher faz parte da casa, o homem vira-se para o mundo”.

Um homem e uma mulher formam uma família que habita uma casa, um espaço, “...es algo que hay que cuidar y gobernar porque existe el patrimonio y los hijos (que son los futuros herederos de ese capital). Es así, como se forma una relación familiar donde se mezcla lo económico y lo afectivo, generándose unos vínculos basados en el afecto, pero también en la propiedad privada. [...] la relación familiar condiciona de tal manera a las mujeres que quedan «sin» vida propia, sometidas solo al proyecto de vida familiar, reduciéndose su persona al entorno del espacio privado...” (Cavedio, 2010, p. 77). O espaço não «pertence» à mulher mas é atribuído aos membros da família.

O homem necessita do exterior, enquanto que a mulher se limita ao interior, de acordo com Espegel (2007). Para o homem a casa é um símbolo de poder, de posição volumétrica e, até mesmo, como mais um objecto, porque o que conta é o seu exterior, ou seja, a imagem pública que a casa dá de si enquanto dono e da sua família. Não obstante, para a mulher o que conta é o espaço interior da casa, pois, é a moradora permanente, o que faz com que crie identidades físicas e psicológicas para se identificar com o espaço. Esta ideia sustenta-se na afirmação de Bachelard: “parece que la casa repleta de cuidados se reconstruye desde el interior, se renueva por el interior. En el equilibrio intimo entre las paredes y los muebles, puede decirse que se determina la conciencia espacial de una casa construida por la mujer. Los hombres solo saben construir las casas desde el exterior...” (Op. cit. Espegel, 2007, p. 29).

Cevedio (2010, p. 71) considera o termo «casa» como significado de lugar pensado no *“...espacio privado; y a «familia», en referencia a la unidad familiar, nuclear, occidental, monogámica (aunque en la realidad solo lo sea para la mujer) y burguesa, en la sociedad capitalista actual”*. Mais à frente, exprime que um sistema *“...familiar, social, político en que los hombres a través de tradiciones, leyes, costumbres y educación, imponen y transmiten como por natura la división del trabajo que determina el sometimiento de las mujeres. El espacio de las mujeres queda relegado al privado y domestico...”* (Cevedio, 2010, p. 71). Para os homens o espaço citadino e público «realizam-no» como pessoa (indivíduo).

Para a mulher «tradicional» que passa a maior parte do seu tempo no interior da casa, a forma de visualizar o exterior foram as janelas com as «namoradeiras» (pequenos bancos fixos ou móveis colocados junto das janelas). A mulher especula, controla, conhece, acede, do interior ao exterior, sem ser vista, possuindo uma torre de vigia. Pode concluir-se que as namoradeiras possuem uma sensibilidade feminina. O interior relaciona-se com a funcionalidade ou a forma como se habita o espaço, sendo caracterizado pelo seu usuário permanente, a mulher. Luís Fernández Galiano diferencia o uso masculino e feminino dos «balcones»: *“Si el hombre hace de él una tribuna desde la que pronuncia arengas o en la que ostenta leyenda o banderas, la mujer lo utiliza como un palco sobre la calle ajetreada. El balcón masculino se proyecta afirmativo sobre el dominio público; el balcón femenino explora las delicadas membranas que separan la casa del mundo”* (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 85-86).

O valor do espaço está «determinado e reconhecido» pela cultura dominante (masculina) *“...dado NO por el uso que se haga de él, sino por quién, por qué género lo usa o lo habita. Los espacios no representan a la mujer, ya que los habita pero siempre para estar al servicio de los demás y nunca en posición de sí misma. Como dice Françoise Collin: «De lo que las mujeres están privadas es de la privacidad»”* (Cevedio, 2010, p. 81). O que na casa passa pela compartimentação dos distintos ambientes, surgindo *“...un valor diferenciado en los mismos, reconociendo y valorando la cocina y el estudio [a partir do século XIX]. Esta valorización se da y está en función del «sexo» que lo usa o con la identificación del usuario de esos espacios, donde el valor y el significado están determinados [...] por concepciones culturales, y es ahí donde hay que incidir para romper con esos patrones culturales, (que vienen desde la antigüedad) y con la dicotomía que proponen entre los géneros, entre lo público-privado, entre lo exterior-interior”* (Cevedio, 2010, p. 81). A mulher expressa um maior afinco ao espaço doméstico do que ao espaço público.

O homem procede de forma inversa, do exterior para o interior, pois, a rua é o seu espaço natural, o exterior é o seu espaço de qualidade que reflecte a sua alma e o seu carácter. Todavia, a janela é masculina pela sua função na fachada para a rua e com o intuito de proteger parte do corpo, o objecto sexual: *“La Ventana puede entenderse como imposición del género masculino hacia el femenino, como resguardo y censura de la mitad inferior del cuerpo”* (Espiegel, 2007, p. 29).

Ábalos descreve o papel das mulheres em diferentes épocas como no interior do próprio espaço da casa em que estas *“...revelam-se com total clareza o sujeito e a genealogia da casa [...] um homem denso e maduro, olha-nos inquisitivamente enquanto sua mulher, servil, cozinha em um obscuro e restrito interior. O protagonista da casa do pragmatismo é, sem dúvida, essa mulher que permanece oculta ou em segundo plano em tantos outros arquétipos, uma mulher que é – e se sente – igual entre iguais, que habita, em plenitude, a casa e a cidade: não é a mulher nômade [sic] – não é uma mulher tradicional, nem possuída pelo consumismo – mas uma mulher liberal e ativa...”* (Ábalos, 2008, p. 179). O olhar da mulher transforma-se em «mais de um século», de tal forma que constrói a «ideia de domesticidade».

A mulher, ao pertencer à casa e ao ser reduzida à domesticidade, *“...empiricamente: nem é demasiado grande – o que preocupa não é a representatividade do espaço, mas a sua manutenção –, nem demasiado pequena, já que nela deve haver espaço para que cada membro da família leve uma vida autónoma. A casa pragmática é hipoteticamente habitada por uma família – ou por qualquer uma das suas variantes hoje tão entendidas – cuja composição já é bastante reduzida, formada, no máximo, por duas gerações, e naquela os papéis tradicionalmente designados às figuras do pai, da mãe, e do filho/filha...”* (Ábalos, 2008, p. 180). Assim, este núcleo familiar encontra-se um tanto «diluído» com tendência para um «maior respeito à individualidade».

Ao contrário da casa pragmática, a casa mecanizada, segundo este mesmo autor, é *“... pensada para evitar o quanto possível as tarefas ingratas, e que parte da hipótese de uma eliminação completa da necessidade de serviços – em outras concepções ocultas mediante diferentes artificios espaciais. A casa do pragmatismo foi construída a partir da luta de um numeroso grupo de activistas do feminismo, que, desde 1868, começa a problematizar a casa como o espaço da escravidão, do «sofrimento» da mulher, quando pela primeira vez se reivindica o direito de remuneração por seu trabalho e, a partir daí, questiona-se a organização espacial tradicional”* (Ábalos, 2008, p. 180).

A supressão do «sofrimento» nas tarefas domésticas por parte do género feminino conduziu “...a uma eliminação também do sofrimento nos processos de construção: a facilidade e a simplificação técnica serão valores que se estenderão a todos os momentos da casa. Esta é, agora, pensada, construída e habitada contra as complexidades técnicas e existenciais, comodamente. O tempo passara a ser entendido como um material, um material de construção, o mais valioso, de modo que minimizá-lo adquiere um sentido económico abstrato, expressão dessa facilidade existencial” (Ábalos, 2008, p. 183).

O que para Cevedio (2010, p. 38-39) é visto pela ordem simbólica que «oferece» valores distintos a cada sexo. Existe, “... por tanto diferencia ente hombres y mujeres con relación al espacio, esta diferencia es ancestral y surge con la división del trabajo, con la diferente vinculación con la vida. Mientras que para el hombre el espacio es abierto, abstracto, relacionado con la caza, el poder y la guerra, para la mujer el espacio es controlado, cerrado, en relación con su cuerpo y la intimidad, con la maternidad y la defensa de la especie humana”. Assim, o homem «reivindica» o público sobre o privado, não preferindo o «íntimo» e o «selectivo», mas o monumental e a grandeza.

Por outro lado, Alejandra Kollonatai explica que “...hay que reorganizar la vida cotidiana, sobre nuevas bases colectivas, en que el trabajo doméstico y la maternidad sean socializados y asumidos por la colectividad” (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 78). Em virtude da alteração da constituição da família, segundo Cevedio (2010, p. 78), “...surge una nueva característica puesta que nunca un niño ha tenido tan pocos hermanos y primos y tantos abuelos vivos. Este cambio, producido por el alargamiento de la vida, también conlleva nuevos condicionantes, sobre todo cuando el Estado se desentiende de ellos y se soluciona a través del trabajo «invisible» en las mujeres. Otra de las transformaciones se produce con la emancipación de muchas mujeres que ya no toleran tantas «desigualdades» y viven de forma independiente”. Como explica, ainda, não se trata só da mudança no âmbito político, económico e ideológico para alterar a constituição da família e os modos de relacionamento, e também não acredita ser, como sonhava Le Corbusier, a mudança através da arquitectura.

Para Le Corbusier (2010b, p. 25) a palavra arquitectura correspondia à “...arte de construir casas, palácios ou templos, barcos, automóveis, comboios e aviões. O equipamento doméstico e industrial, assim como o comercial. A arte tipográfica dos jornais, das revistas ou dos livros. A palavra «Mecânica» refere-se à construção

daquelas máquinas que implicam directamente a presença humana e aos espaços que as envolvem. Implica a substituição do arbitrário ou aproximado por uma escolha precisa, no momento do dimensionamento das peças – entendidas, laminadas ou fundidas...”. Absorvidas pelo fabrico das máquinas distinto da produção de arquitectura que “...nasce de uma ideia, manifesta-se de forma comunicável, primeiramente através da sua representação (desenho) e depois através da sua forma construída (matéria)” (Silva, 2010, p. 19).

Castro (1995b, p. 28) afirma que na arquitectura não se “...diluyen los limites físicos entre lo interno y lo externo, sino también los limites conceptuales. El Project de arquitectura no es una carcasa que da forma a los conceptos, sino forma material en la que los conceptos se depositan. [...] La arquitectura es el resultado de pensar el objeto como acto, como transformación y como invención”. Sendo o conteúdo e a forma a mesma coisa.

Quanto ao detalhe da casa, que passa pelo móvel que proporciona determinado espaço ou escala de relação entre os elementos e como estes interagem. O detalhe, o elemento intermédio entre uma visão específica e outra global, mas tendo relação directa com as medidas do corpo. Os psicólogos vêem as mulheres mais preparadas para a percepção de detalhes complexos, enquanto que os homens têm uma atitude, perante estes detalhes, de confusão e perturbação. Sendo o mobiliário um elemento característico do género feminino, quando a mulher não detinha propriedades ou terras levava consigo móveis, roupa de uso comum e utensílios, entidades que fossem móveis e não permanentes: “A la mujer se la ha relacionado tradicionalmente con el interior, con lo detallado y fragmentario” (Espegel, 2007, p. 15).

Quando se trata de analisar a casa, observa-se dois tipos básicos na área mediterrânea, desde há 5000 anos: a casa pátio e a casa de duas plantas com escada exterior. A primeira salienta-se pela necessidade de ocultação e privacidade das mulheres como propriedade, pois este tipo de casa confere maior intimidade, devido à mulher não necessitar de passar pelo exterior da casa, tratando-se de “...una cualidad de los interiores que no tiene tanto que ver con su funcionalidad como con la forma en que la habitación refleja el carácter y el alma del propietario, prevalente a la del usuario femenino” (Espegel, 2007, p. 31).

Ao longo dos séculos a casa teve com função ser espaço (semi)público, de local de trabalho, detendo uma parte minoritária destinada a residência. Não era dada

importância à intimidade e/ou na relação com o privado, o espaço era «monoespacial», segundo Carmen Espegel. Só no início do século XX é que o Ocidente conquistou o espaço doméstico necessário para o desenvolvimento da vida privada, o que fora um privilégio só para os extractos sociais mais elevados como a burguesia e proprietários. As classes mais humildes como trabalhadores e agricultores, devido às suas obrigações laborais não distinguiam a esfera privada do trabalho, não separavam o espaço público do privado.

Por outro lado, o historiador francês Georges Teyssot, diz que, desde os finais do século XVII até aos anos setenta do século XX, o espaço “...se ha desarrollado el lento pero potentísimo proceso de domesticación de la vida social, de normalización de los espacios y los compartimientos, y de moralización de la población, proceso basado en técnicas de control de los impulsos y de canalización de los deseos hacia el ciclo producción-consumo [...] Este proyecto, que se concreta en la regulación de los hábitos de la intimidad [...] Han hecho falta más de tres siglos para convencernos de la idea de que la búsqueda de los intereses privados era muy propicia para asegurar un orden social armonioso” (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 50). Consequentemente, Cevedio (2010, p. 50) afirma que: “Esto ha sido así, para poder, con la división entre lo público y lo privado domesticar, moralizar y normalizar a las formas de compartimiento”.

Os primeiros escritos pós-guerra de Heidegger sobre a casa, segundo Ábalos, são «algumas das chaves» para a “...compreensão do exterior como ameaça, da vinculação do tema do habitar e da casa ao seu intento pessoal de se eximir de qualquer participação no nazismo. Explicam também, com clareza, as implicações desta violência no âmbito público na violência no âmbito privado, a associação sistemática da casa existencial à autoridade paterna, e a sua conformação espacial centrada, transcendente, vertical. A violência da natureza reproduz-se nos âmbitos público e privado, marcando o pulso do habitar existencial. A casa é, assim, a fuga da ágora, do fórum, do público...” (Ábalos, 2008, p. 52). Assim, a casa passa a ser um «lugar autêntico», onde o que ocorre no exterior só passa para o interior após uma separação, para não existir um «obscurecimento da autoridade».

Os hábitos de comportamento praticados com o capitalismo e com o domínio e controlo do público e privado, e ainda o público subordinado ao privado, segundo Cevedio (2010, p. 50), impuseram uma nova ordem que acentuava “...no solo la división de clases, sino también de sexos. Donde la mujer sigue siendo considerada una mercancía, valorada

según la oferta y la demanda masculina, considerando-la como hembra del macho y divididas entre reproductoras o prostitutas”.

O processo de democratização ligado à divisão do espaço privado e público ao longo do século XX, pela domesticidade que se definia como “...*un conjunto de emociones percibidas que se relacionan con la vida familiar, con la intimidad y con la consagración del hogar. La casa no solo ofrece cobijo a estos sentimientos sino que, involuntariamente, los incorpora en sí misma. De ser un refugio frente a los elementos o una protección contra los intrusos, la vivienda deviene contexto de una nueva unidad social compacta, la familia*” (Espiegel, 2007, p. 34). Ainda segundo está autora, durante a Segunda Guerra Mundial, 1939-1945, os campos de concentração foram para o ser humano o exemplo da tortura, por não possuírem intimidade com o seu corpo (higiene), privacidade espacial e temporal para meditação, oração, pensar, reflectir. Isto porque “*la persona necesita privacidad temporal y espacial para el triple encuentro con el alma (pensamiento, reflexión), con el espíritu (meditación, oración) y con el cuerpo (higiene)*” (Espiegel, 2007, p. 34).

Para Cevedio (2010), na arquitectura a divisão entre espaço público e privado gera «comportamentos culturais» para «dominar» as pessoas pelo todo e pelo particular, a mulher. Não se pode definir a “...*mujer solo por su biología, sino también por la economía que se apropia oprimiendo la mente de su biología, de su sexo y de su reproducción. Por eso, los hombres, para demostrar la inferioridad de las mujeres y su sometimiento se han valido de la ciencia, la religión, la psicología, la arquitectura*” (Cevedio, 2010, p. 74).

A entrevistada Maria Manuel Oliveira entende a concepção arquitectónica como um “...*suporte cultural de quem a produz – é mais uma questão de circunstância temporal, local e social, filtrada pela personalidade e talento do(a) arquitecto(a) do que de género. Este poderá ter maior ou menor importância para o projecto, mas não me parece ser a condição mais relevante para a sua elaboração*” (entrevista 6).

Quando o arquitecto constrói o seu pensamento para o seu organismo habitacional fá-lo de forma sofisticada e adequada à sua forma de viver, de pensar e de ser. Ao criar o seu próprio espaço de habitar, o arquitecto, procura fortalecer o seu próprio ego. Parafraseando Heidegger: “...*construyendo es el modo como se desea ser inmortal en la tierra*” (Op. cit. Espiegel, 2007, p. 15). O arquitecto edifica de forma a deixar imortal a sua identidade sobre o espaço. Porém, o ser arquitecto também introduz na arquitectura a

necessidade genética de afecto, segurança, apoio emocional, por ter um apetite de aprovação, respeito e admiração por parte do público.

Por outro lado, Tadao Ando em conversa com Auping (2003, p. 59) descreve como objectivo «dominante» do arquitecto o acto de *“...oferecer às pessoas uma situação arquitetônica que nutra o seu espírito. Isto é, obviamente, muito importante ao se construir uma casa. A casa protege o corpo, que abriga o espírito. Então a casa deve propiciar a sensação de um abrigo seguro, capaz de confortar o corpo e o espírito”*. Ando explicita ainda o que para si interage com o corpo, a maneira como este deve *“...se sentir à vontade com o espírito que o habita, a construção deve prover conforto, o que implica em protecção, mas também em lugares para a reflexão e a meditação, e não uma meditação no sentido formal, mas uma meditação em que cada um pense sobre a sua relação com o mundo”* (Auping, 2003, p. 59).

A interacção entre o ser humano e a arquitectura, para Muga (2006, p. 23-24), é referenciada pela *“...expressão de Winston Churchill, «primeiro formamos os nossos edifícios, depois eles formam-nos a nós»*. Contudo, do ponto de vista do utente, esta premissa assume um carácter determinista da arquitectura: *o ambiente construído determina o comportamento humano. Sem dúvida que o ambiente arquitectónico é mais do que um mero pano de fundo para a nossa acção; antes a integra como um elemento fundamental; contudo, também o comportamento humano influencia o ambiente arquitectónico: para além da sua edificação, tal influência exerce-se tanto através da apropriação – um processo de recriação, que envolve a intervenção física nesse ambiente – como através da construção mental que a adaptação ao ambiente arquitectónico implica*. Assim, a eventualidade «unidireccional» do sítio a uma possibilidade «bidireccional», que forma um elo «circular», no qual o Homem e o ambiente arquitectónico se formam num suceder durável.

Cevedio (2010, p. 41) afirma que: *“no debemos pensar que el arte o la arquitectura son «neutrales», en cuanto género, ya que siempre han sido pensados, como ya se dijo, en masculino y han menospreciado y desvalorizado a arte o el espacio femenino”*. Ainda que os problemas relacionados com o significado e definição da essência e limites sejam intrínsecos à questão da génese: *“...é comum dizer que a função, isto é, o uso programático do abrigo, singulariza a arquitetura e, portanto, define seu significado. Outros, contudo, alegam que a função de acomodação (no seu sentido literal da palavra) é a essência da construção, e não da arquitetura, cuja gama de intenções é mais ampla e comporta uma função simbólica. Essa distinção é fundamental para diversas definições*

das fronteiras da disciplina, bem como para a constituição da arquitetura como arte, ciência, ofício e atividade intelectual” (Nesbitt, 2008, p. 19). Devido ao seu papel de «cônjuge» com todos os componentes já mencionados, a arquitetura (de entre todas as artes) é a que menos se presta a eliminar a ideia de racionalidade, é a mais regularizada pela utilidade e pela necessidade.

Por outro lado, Vitruvius considerava a arquitetura como: *“...una ciencia que debe ir acompañada de otros muchos conocimientos y estudios, merced a los cuales juzga de las obras de todas las artes que con ella se relacionan. Esta ciencia se adquiere por la práctica y por la teoría. La práctica es una continua y repetida aplicación del uso en la ejecución de proyectos propuestos, realizada con las manos sobre la materia, correspondiente a lo que se desea formar. La teoría, en cambio, es la que puede explicar y demostrar, de acuerdo con las leyes de la proporción y del razonamiento, la perfección de las obras ejecutada”* (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 36).

A arquitetura não se limita a ser uma arte pela utilidade e necessidade, segundo Condóminas (1987, p. 16) que escreveu: *“L’architecture est l’un des domaines essentiels où s’exprime chaque culture, non seulement sur le plan technologique mais aussi sur celui de la symbolique”*. Simbolicamente depende da cultura, do lugar, do espaço e do tempo. Depende dos significados e significantes que são alterados durante o processo da história da arquitetura com revolução e evolução.

Já o filósofo Michel Foucault assinalou que não é a forma arquitectónica que procede enquanto força de «libertação ou de controlo»: *“penso que nunca pode ser inerente à estrutura das coisas a capacidade de garantir o exercício da liberdade.”* A forma arquitectónica pode apenas aspirar à possibilidade de impedir ou evitar certas políticas de uso; não tem o poder de ser libertadora, embora possa produzir «efeitos positivos» quando «as intenções libertadoras do arquitecto» coincidem com «a prática real dos indivíduos no exercício da sua liberdade. A garantia da liberdade é a liberdade” (Op. cit. Leach, 2005, p. 59).

A arquitetura para Clément (1987, p. 18) é uma arte com disciplina teórica que se salienta: *“Mais entre la théorie et la pratique de notre discipline, l’architecture, se situe la doctrine, position théorique, adoptée par le praticien pour se justifier, qui a toujours tendance à la vendre comme une théorie, mais qui ne saurait être la théorie de la discipline”*. Com critérios de crítica que passa por conceitos abrangentes e em saber ver a arquitetura numa atitude de observar a «criação». Por isso, quando se fala de criação

não se pode esquecer que a arquitectura é uma obra de arte, como explica Barthes (1987, p. 76): “...tanto do sentido que a leitura dá à obra como do significado, nada se sabe, talvez porque esse sentido, sendo o desejo, se estabelece para além do código da língua. Só a leitura ama a obra, mantém com ela uma relação de desejo”. Apresenta uma variante de visão sobre a arte de se saber amar, estar relacionado para amar, e assim proporciona-se a vontade de relação do objecto com o espectador, formando a atitude de significado com significante, autor com espectador, com o meio da obra de arte.

Rodrigues (2002, p. 9) escreve as três significações autónomas, mas relacionadas com a arquitectura como: “...resultado de uma acção criadora; arquitectura como objecto útil e quadro de vida humana, cuja historicidade se constitui como história da descoberta da edificação e das regras que regem o acto de edificar; arquitectura como obra de arte, isto é, a caracterização do objecto criado, a análise do modo de produção desse objecto, de maneira a remeter tal objecto a uma ordem factual ou a uma valoração artística”. Para esta autora, a arquitectura tem as «três significações independentes», mas ligadas. Como se cada uma pudesse viver isolada, porém ao mesmo tempo só sobrevivessem se estivessem juntas, a criação, o objecto enquanto edificado e o seu valor. Do mesmo modo, se poderia apontar que a arquitectura tem o seu valor devido ao objecto edificado segundo o seu criador.

Após a clarificação da relação género e arquitectura, com a casa, por itens característicos de comportamentos e atitudes dos utilizadores, desenvolveram-se os primeiros abrigos realizados pela mulher. A caracterização do espaço interior e exterior ganhou espacialidade devido ao género feminino, como demarcam as autoras Espejel (2007) e Cevedio (2010). Focando a arquitectura enquanto obra de arte, e ao mesmo tempo, a representação da estrutura social, sua utilidade e necessidade. No capítulo que se segue abordar-se-á a influência do género na prática arquitectónica, ou seja, as características inerentes quanto ao género do arquitecto implícito na sua produção profissional.

V. Para uma interpretação da Arquitectura com o Género

“Ela [a mulher] é tão essencial na defesa da privacidade da casa como as paredes que a delimitam” (Carvalho, 2007, p. 9).

A mulher é parte integrante da casa, é o interior, como exprime Nesbitt (2008, p. 44) quando cita Ann Bergren: *“o género [...] é uma máquina para pensar o significado da diferença sexual”*. Mário Carvalho, no texto *Domesticidade e poder*, acrescenta ainda que a mulher pode ser entendida como parte da própria construção da casa enquanto estrutura, implicando uma «diferença sexual» no pensamento do habitar.

Foi abordada, no capítulo anterior, a influência do género na prática arquitectónica, ou seja, as características inerentes ao género do arquitecto presentes na respectiva espacialidade. Observou-se a produção do espaço arquitectónico quer pelo «carácter doméstico do mobiliário», quer pelo espaço interior e exterior da habitação, conforme a perspectiva de Cevedio (2010) e Cortés (2008). Estes autores descreveram os escritos de Vitruvius como uma maneira de pensar a arquitectura em função do género masculino, mesmo sendo referenciado no pensamento de Le Corbusier e Adolf Loos.

Sobre Loos, Colomina observa a compartimentação da sua arquitectura pelo «carácter doméstico da mobília», sendo os camarotes *“...espaços marcados como femininos, em contraste com os espaços adjacentes marcados como masculinos, em que todo o mobiliário se assemelha mais ao de um clube ou um escritório. Os camarotes, além de dominarem os espaços sociais, estão colocados no fim da sequência espacial, controlando a entrada no mundo privado”* (Op. cit. Carvalho, 2007, p. 9).

Quanto aos espaços das casas Moller, em Viena, e Müller, em Praga, também de Adolf Loos, são *“... espais marcats com a «femenins», en els quals el caràcter domèstic dels mobles contrasta amb els de l’espai «masculí» adjacent: les biblioteques. En aquests espais, els sofàs de cuir, els escriptoris, la xemeneia, els miralls representen un «espai públic» dins de la casa – el despatx i el club envaeixen l’interior”* (Colomina, 1997, p. 59).

Enquanto que na expressão arquitectónica de Le Corbusier o interior das casas é representado com o *“...domínio do homem contemporâneo [em Loos] a distinção entre espaço masculino e feminino [...], apontada por Colomina, não existe. A casa de Le Corbusier é uma máquina de habitar. No entanto, nas suas fotografias da Villa Savoye e*

da Villa Church encontramos vestígios de presença (*chapéu, casaco, óculos, tabaco*). São naturezas mortas dos objectos do homem moderno. Mas, como sublinha Colomina, os objectos são unicamente masculinos. Não há vestígios de objectos pessoais femininos” (Carvalho, 2007, p. 9). Assim, constitui-se um espaço representado por o «neutro», sem uma «noção tradicional» de espaço doméstico ligado ao feminino.



11. Villa Church de Le Corbusier, 1928-1929.

Cevedio (2010, p. 53), realiza uma análise entre os dois «arquitectos clássicos modernos», observando que “...Le Corbusier cuando habla de la Arquitectura, al igual que Loos, siempre lo hace pensando en el sexo masculino, es decir en el hombre, y cuando se refieren al sexo femenino lo hacen despectivamente y eso se ve al analizar sus escritos y sus obras. [...] ambos siguen el principio de Alberti, ya citado de: «...el hombre como modo y medida de todas las cosas»”.

Tal como Le Corbusier, Vitruvius também não questiona a sociedade nos seus escritos, mas “...responde a esta, y además responde de tal manera que piensa la arquitectura sólo en función de los hombres. Esta concepción de la arquitectura de Vitruvius, se manifiesta a lo largo de toda la historia en muchos arquitectos, como Le Corbusier y Loos. Adolf Loos opina: «La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie... La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. [...] el arte y la arquitectura no tienen nada en común, operan en dos campos separados y las cosas van mal para ambos cuando se confunden» (Cavedio, 2010, p. 37).

Loos e Le Corbusier, segundo a mesma autora, ao vincularem a arquitectura «só» ao sexo masculino, também o fazem com o intuito da arquitectura estar dirigida aos homens: “... Loos tiene en cuenta las clases sociales y las relaciona con la arquitectura queriendo reflejar la realidad, y Le Corbusier con sus ideales ingenuos quiere lograr un

nuevo orden social, vemos que ambos conciben el espacio o la arquitectura solo con una visión masculina” (Cevedio, 2010, p. 66).



12. Vista do pátio da Casa Savoye de Le Corbusier.

Na visão da «identidade de género» os valores são um produto do “...*entorno social (mais da educação que da natureza) e um fator decisivo na comunicação que transmitimos através da linguagem e da aparência (aspectos como os movimentos, os gestos, as expressões, o tom de voz, os lugares que ocupamos ou o tipo de roupa que vestimos), ou que lemos nos outros, isto é, como percebemos, interpretamos, rotulamos e usamos a informação que nos vem de outros indivíduos*” (Cortés, 2008, p. 139). Ao construirmos imagens para projectar através das nossas aparências passamos a erigir o papel social da «hierarquia estabelecida», construindo-se também o «jogo» para enfatizar a arquitectura.

Para Portoghesi (1999, p. 28), a filosofia do Movimento Moderno teve como base a “...*semelhança da arquitectura com os objectos de uso; Le Corbusier teorizou a casa como sendo «a máquina para habitar» e foi prosseguido o objectivo da industrialização a nível da construção civil, frequentemente, como uma espécie de intenção religiosa. O afastamento da natureza, a escolha de materiais artificiais, a relação visual e funcional como o universo das máquinas foram os objectivos das tendências dominantes e tiveram uma influência profunda na transformação do território e sobre o novo vulto da cidade*”. Tafuri (1985, p. 86) considera que o lema de Le Corbusier foi: “o *arquitecto é um organizador, não um desenhador de objectos [...], como] um imperativo, que liga iniciativa intelectual e civilisation machiniste*”.

Por outro lado, Gregotti (2004, p. 132) escreve que: “*ninguém mais que a máquina cristaliza o sentido da racionalidade já que ela é toda geometria e pureza e não parece admitir adornos e derramamentos sentimentais. «A máquina, fenómeno moderno,*

provocara no mundo uma reforma do espírito», diz Le Corbusier». Mas Le Corbusier acreditava que a máquina era um “... produto e instrumento da racionalidade, é libertação da necessidade, da escravidão, da fadiga, da dissipação e uma reelaboração do sistema social enquanto sistema da razão”. No entanto, para Montaner (2009, p. 35), Le Corbusier defendeu, como líder do Movimento Moderno, o modelo do “...arquitecto liberal que acabou se impondo como dominante [...]. Tratava-se de manter vivo o modelo individualista do arquiteto como artista singular, como criador que tem uma linguagem pessoal que vai além dos conhecimentos construtivos ou das políticas de gestão”.

Não obstante, Collins (1998, p. 257) afirma que a relação entre “...sinceridad y brutalidade es incluso más obvia en la arquitectura moderna”. Ainda que, a sinceridade «oculte um desejo de provocação», segundo este mesmo autor. Enquanto que pelos conhecimentos construtivos na modernidade, para Montaner (2007, p. 60), terá “...sido gerada pelas novas técnicas do aço, do concreto armado e do vidro, e se caracterizaria pela inter-relação de interior exterior, assim como pelo espaço-tempo”.

A aquisição de novos materiais deu origem a uma forma de inter-relações, que Portoghesi (1999, p. 37) considera como «fantasia» a «planta aberta» ou «planta livre» devido as “...estupendas sequências de espaços comunicáveis, fluindo entre si, separados apenas por diafragmas móveis, [...] propunham uma ordem social baseada na desigualdade, na qual era possível recorrer a uma numerosa servilidade, e na qual a mulher, completamente serva, tinha por tarefa a conservação da ordem imaculada destes espaços privados de móveis, onde cada elemento fora do seu lugar constitui um insuportável distúrbio visual”.



13. Vista do pátio da Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, 1951.

Em contraponto, Figueira (2010b, p. 18) observa o papel da mulher não como serva em relação a arquitectura, mas como “... *«a arte é o melhor que o homem consegue para imitar a majestosa autonomia feminina», a arquitectura é o tour de force masculino por excelência*”.

Le Corbusier, de acordo com a autora Cármen Espegel, tinha pelas: “...*«formas rotundas, detalles gráciles», [... uma] sintetiza esa ambivalencia entre masculinidad y feminidad del fuera volumétrico generalista y el dentro espacial particularista*” (Espegel, 2007, p. 18). Não esquecendo que Le Corbusier (como será referenciado no capítulo X) foi considerado o arquitecto com mais impacto na arquitectura moderna, segundo Khan (2009). Le Corbusier disse: “*La Arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción*” (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 37). A arquitectura de Le Corbusier assenta na indústria (com projectos de casas em série, os cinco pontos da arquitectura) e na matemática do modulator ou na ciência, conforme Cevedio.

Lina Bo Bardi, tal como Le Corbusier, considera a arquitectura como arte “... *pero no en el sentido de las escuelas de Bellas Artes. Veo la arquitectura profundamente vinculada a la ciencia y a la técnica. En verdad no hay ninguna diferencia. [...] el arte debe ser hecho por todos y no por uno solo. La arquitectura es el espejo de la personalidad de quien la escoge, la habita o quien la proyecta*” (Cevedio, 2010, p. 41).

A arte que é «realizada por todos», quando, Cevedio (2010, p. 41), vê a arte ou a arquitectura pelo papel feminino em que “...*son una reflexión en lo personal y en lo social, que no se quiere definir en relación a lo masculino. El reivindicar esta cultura de la diferencia, es cuestionar los parámetros con los que nos movemos, como las oposiciones binarias, masculino-femenino, dentro-fuera, público-privado, bueno-malo..., oposiciones que son estructuras jerárquicas*”.

Estruturas hierárquicas visualizadas na espacialidade particular que advém de uma arquitectura racionalista de “... *entronización del método: articular distintas masas independientes mediante leyes geométricas claras. [...] Sin embargo, debido a las insuficiencias, los excesos y la prepotencia del pensamiento racionalista, este pronto entro en crisis, siendo cuestionado en especial desde el diseño y el pensamiento femenino...*” (Montaner, 2008, p. 26).

Esta busca de pensamento e arquitectura feminina acontece desde a década 1970, sendo que o primeiro encontro “...ha sido tomar conciencia de la situación de la mujer arquitecta, tanto en el campo teórico como en el practico. En 1979 en Hamburgo, en el 2º Congreso de Mujeres de las Ciencias Naturales y la Tecnología se dice: «No nos interesa decidir como debería ser la arquitectura feminista, porque no es feminista prescribir cuáles deben ser los objetivos de otros, especialmente en el nivel teórico». A partir de estos años se han buscado nuevas formas y programas arquitectónicos, con los que la mujer arquitecta se identifique, como viviendas ecológicas y viviendas integradas al paisaje; viviendas, en definitiva más humanas, con nuevos programas como viviendas para mujeres solas, librerías de mujeres, cafés de mujeres, etc.” (Cavedio, 2010, p. 42). Assim, as mulheres procuravam lugares que as representassem.



14. Charlotte Perriand na B306 Cadeira longa, 1928.

Porém, Rubino (2010, p. 32) escreve que “...não conseguimos observar a participação feminina no Movimento Moderno em arquitectura sem marcas de sujeição e auto-sujeição, tampouco temos apenas essa possibilidade de leitura. [...] As casas que hoje conhecemos tem aspectos pensados de dentro pra [sic] fora, característica marcante do trabalho feminino nessa área”.

Por outro lado, o arquitecto Alfredo Evangelista Viana de Lima, nos anos 1960, declarou, “numa reunião de professores [...] a propósito de uma nova contratação: «se querem sarilhos, metam mulheres»” (Figueira, 2010b, p. 11). O que é visível na afirmação da Arquitecta Margarete Schütte-Lihotzky: “em 1916, ninguém concebia que uma mulher poderia estar associada ao projecto de uma casa, nem mesmo eu” (Rocha et al., 2010, p. 47).

Le Corbusier afirma que de “...un hombre nuevo solo puede salir una obra nueva...” (Op. cit. Cavedio, 2010, p. 44), e Cavedio acrescenta que uma “... mujer nueva, que

cuestione y reivindique su lugar en el mundo rompiendo las estructuras y parámetros de pensamiento monológico de dominación masculina y patriarcal, con un nuevo discurso por el cual afirmemos la presencia, la voz y el deseo de las mujeres, entonces surgirá una obra nueva, en una sociedad nueva, más justa, donde primen las diferencias entre los seres humanos, pero no las desigualdades de clase y de género” (Cevedio, 2010, p. 44). Isto acontece tradicionalmente, como escreve Espegel (2007, p. 31), no feminino “...ha sido connotado de ideas asociadas a intimidad, debilidad, recogimiento, interioridad, recato, pundonor o dependencia, mientras que, por el contrario, lo masculino lo ha estado con nociones relativas a exterioridad, propiedad, virilidad, entereza, dominio, libertad, autoridad, indocilidad, desobediencia o independencia”.

Visto que desde os primórdios, a história e a arte têm sido realizadas por homens, para Nesbitt (2008, p. 44), ao rejeitarem a “...discriminação de fundo sexista exige formular o género como antinatural, arbitrário e irrelevante. E para mostrar que o género é uma construção de controle social que privilegia alguns membros da sociedade em detrimento de outros, as feministas se valem de paradigmas críticos, entre os quais o pós-estruturalismo, o marxismo e psicanálise. O género tem sido usado historicamente para isolar ou identificar «o outro»”.

Existindo a possibilidade de intervir na prática discursiva devido a esta estar dotada e conformada de novos significados, destaca-se o pensamento da escritora Simone Beauvoir quando parafraseada por Cortés (2008, p. 138): “...não se nasce homem nem mulher, antes se vem a sê-lo”. Portanto, Cortés salienta que “...podemos afirmar que não existem nem a masculinidade nem a feminilidade em si mesmas. A masculinidade, da mesma forma que a feminilidade, vai sendo adquirida durante um processo de aprendizagem, às vezes muito duro, no qual uma é produto da outra, visto que ambas se constroem e se definem uma em relação (negação) à outra” (Cortés, 2008, p. 138). Assim, os géneros ocorrem como «modelos de comportamento» que se conferem as pessoas em função do seu sexo, tentando criar uma vinculação entre mulher igual a feminino e homem igual a masculino. Para Strickland (2003, p. 15) surge desde Vitruvius, “...historiador de arquitectura romano, escreveu que a arquitetura grega era baseada na forma humana, comparando o estilo dórico a um homem vigoroso e o jónico, a uma forma delicada da mulher”. A ligação do género com a arquitectura e o corpo será abordado no capítulo seguinte.

A busca do feminino por parte da mulher na construção da sua identidade é vista por Cortés (2008) como algo que não é exclusivo, ou seja, a feminilidade somente associada

ao papel da mulher, como a masculinidade só associado ao homem. Este autor considera que este “...*raciocínio ainda é ideologicamente utilizado para desvalorizar tudo o que possa ser entendido ou classificado sob o rótulo de feminino, seja ele desenvolvido pelos homens ou pelas mulheres. A feminilidade é continuamente interrogada, na tentativa de fixá-la de uma vez por todas, enquanto a masculinidade permanece inquestionada. É assim que a mulher é apresentada como o estranho, o desconhecido, o indefinido. Por contraste, o masculino participa de todas as qualidades do sólido: é claro, límpido, bem delimitado, firme e, sobretudo, natural. Com essas proposições, consegue-se dotar cada género de um código claro e conciso, que enuncia como cada um deve comportar-se e agir, dependendo de seu sexo-género, ao mesmo tempo que se cria um sistema de hierarquias no qual o masculino não é apenas diferente do feminino, mas é sobretudo oferecido como superior*” (Cortés, 2008, p. 138). Portanto, se o homem não detém o poder de «dominar e controlar», o resultado será a mulher deter esse poder e por conseguinte controlar o homem. Assim, no entender deste autor, o homem perde a sua masculinidade com o seu «poder» e «privilégios».

Pela visão de Cevedio (2010, p. 66), tanto o espaço público como o espaço privado foram concebidos pelo homem, e este só realizou os espaços pelo seu ponto de vista. Assim, foram geradoras do “... *«mito» de que el «espacio privado» pertenece a la mujer y el «espacio publico» al hombre, es decir, el «espacio interior» y el «espacio exterior», el «espacio de la vivienda» y el «espacio de la ciudad», veo [...] que a la mujer no le pertenece ninguno de los espacios*”. (Temática a desenvolver no Capítulo VII).

Cevedio (201, p. 42) considera que a «grande obra de arquitectura» “... *no tiene sexo, ni clase, ni raza, es neutra, esto siempre dede una perspectiva de un artista varón, blanco... Al relacionar entonces, arquitectura y mujer, vemos que una obra de arquitectura se produce a través de una teoría, de una ciencia y también de la poesía, debemos remarcar a través de la critica dialéctica, que ninguno de estos tres componentes es neutral, ya que todo está influenciado por la ideología dominante capitalista, androcéntrica y burguesa*”. Figueira (2010b, p. 17) cita Colomina, ao propor “...*que «abandonemos o pensamento tradicional da arquitectura como objecto» e passemos a considerá-la «como sistema de representações do mesmo modo que pensamos os desenhos, fotografias, maquetes, filmes e o cinema», criamos condições para uma leitura feminista da história do moderno. Só o objecto é, ele próprio, «um sistema de representação», a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para «desconstruir»*”.

O «sistema de representação» é realizado pelo indivíduo segundo o seu próprio «aparelho psíquico» que devido as *“...instâncias caracterizadas pressupõe uma actividade energética dos processos de recalque, construção e reconstrução dinâmicas que se revelam na pulsão sexual. Esta presente desde o nascimento e traduz-se na busca do prazer, combinando-se ou opondo-se às pulsões de conservação”* (Barracho e Dias, 2010, p. 67). Este processo ainda se divide em primário e secundário que são os *“...modos de funcionamento mental que caracterizam, respectivamente, os sistemas pré-consciente e consciente. Neste processo, o inconsciente representa as pulsões e o princípio do prazer / desprazer e articula-se com o consciente que, através de processos perceptivos e lógicos, situa a busca do prazer face à realidade, e constrói, deste modo, as primeiras elaborações simbólicas”* (Barracho e Dias, 2010, p. 67).

Na ligação à identidade do «processo psíquico» da mulher, Smith (2003, p. 391), comentando a opinião de Kant, salienta *“...as actividades das mulheres no reino da nutrição, da emoção, da sensibilidade e da cultura”*. Mais adiante, a mesma autora afirma que: *“os homens eram vistos como membros de fraternidades, estudiosos e colegas; as mulheres, como qualquer outra coisa”* (Smith, 2003, p. 400).

Espiegel (2007, p. 94) expressa pelo «apesar» de todos os *“...agravios y menosprecios que estas arquitectos han sufrido a lo largo de sus carreras, las obras de todas ellas funcionan como el contador de radioactividad [...] Emanan tanta calidad arquitectónica que lo menos importante es si el autor ha sufrido una postergación a un segundo plano”*. Com a busca de uma feminilidade que reside no «conceito da subjectividade» de Lacan: *“...es un compuesto de lo que se expresa a través del orden simbólico y de lo que se origina en la experiencia preedifica y preverbal, y en el que el inconsciente emerge a través de las brechas y fisuras de lo que se expresa en el lenguaje”* (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 38).

Embora a arquitecta Inês Vieira e Silva, na entrevista Perfil: Sami-arquitectos, de Setúbal, à Mongólia realiza por Mendes (2009, p. 78), se veja enquanto mulher como *“... uma parte feminina que muitas vezes também complementa a parte tão masculina da construção, que é tão séria. Acho que, em conjunto, conseguimos tornar as coisas um pouco mais leves dentro daquilo que eventualmente poderia ser uma visão mais maciça, mais construída da arquitectura”*.

Na entrevista realizada no âmbito desta dissertação, Inês Silva aborda ainda a temática afirmando que *“há uma intuição feminina mas também há masculina, mas todas estas*

palavras de rigor, racionalidade, leveza, intuição são muito traiçoeiras... o homem também é intuitivo...” (entrevista 9).

Embora ao distinguir as diferenças genuínas e impostas, a “...arte de las mujeres es distinto al de los hombres, sobre todo cuando estas deciden realizarlo a traves de su identidad femenina, es decir cuando toman conciencia de género. [...] Sin embargo ser arquitecta-mujer, no garantiza realizar una Arquitectura situada en la diferencia, pues se pueden seguir los valores masculinos, como es el caso de Zaha Hadid que define Fernández Galiano como: «Arquitecta agresiva que sigue los parámetros masculinos actuales en arquitectura, una arquitecta formalista con incógnitas funcionales»” (Cevedio, 2010, p. 39). Zaha Hadid exprime que “...A mí me interesan los criterios de diseño, no los políticos” (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 39). Ao observar a arquitectura de Zaha Hadid não como tendo só o carácter de arte por esta salientar que não mistura o poder social, económico e político.

Por outro lado, Pimentel *et al.* (2010, p. 79) caracteriza a arquitecta Zaha Hadid como sendo “... um dos testemunhos correntes mais importante do contributo das mulheres para a arquitectura. Tendo em conta a competição exacerbada de um mercado de trabalho que tende constantemente a ser racial e sexualmente discriminatório, Zaha Hadid é já historicamente um dos maiores contributos no sentido de reconhecimento do trabalho das mulheres na arquitectura”.



15. Pavilhão de exposições em Weil por Zaha Hadid, 1996-1999.

Rowe (1999, p. 197) destaca que a arquitectura “...sirve a fines prácticos, está sometida a un uso; peor también se halla conformada por ideáis y fantasías, y estas pueden

clasificar, cristalizar, hacerse visibles". Por seu lado, para a arquitecta Colomina (1997, p. 60), identifica por "*...no és senzillament una plataforma que alberga el subjecte que mira. És un mecanisme que mira i que produeix el subjecte. Precedeix el seu ocupant i l'emmarca*". E para Espegel (2007, p. 29) é um "*...estado que no es todavía el de civilización, la superioridad se halla solo del lado del varón*".

Maria Zambrano, citada por Montaner (2001, p. 78), declara que "*não há conhecimento algum que não tenha origem, e ainda fundamento, uma intenção*". Este mesmo autor (2001, p. 79) acrescenta mais adiante que "*todo o pensamento deve incluir a razão e a intuição como processos básicos e complementários*".

Nestes processos de intenção conquistada pela «intuição», quando descrita pelo arquitecto Figueira sobre a arquitecta Inês Lobo, a propósito do projecto de uma escola em Cabo Verde, no âmbito da exposição «Cinco África, Cinco Escolas», Inês Lobo afirma: "*este país [Cabo Verde] é incrível, porque não precisa de arquitectura para nada, e esta é uma sensação muito positiva. A arquitectura não é aquilo que importa naquele território. Portanto, ter de lá fazer um projecto de arquitectura é terrível*" (Op. cit. Dias, 2009, p. 66). Assim, Figueira (2010b, p. 19) considera «interessante» que Inês Lobo declare "*...sentir que nesse contexto a arquitectura não é necessária. Dir-se-ia tratar-se de uma abordagem feminista, já que não pensa em termos de marcação fundacional do território ou na construção de símbolos que a «racionalidade masculina» sempre esboçou*".

Na distinção do intuitivo do teórico, Tadao Ando em conversa com Auping (2003, p. 38) observa a arquitectura como «consistente em dois elementos». Um "*...elemento intelectual, a partir do qual nós devemos criar um espaço que seja lógico e inequívoco, que tenha uma lógica ou uma ordem intelectual. Ao mesmo tempo, para que o espaço seja impregnado de vida, é preciso usar os sentidos. Eis os dois principais aspectos da criação de um espaço arquitectónico. Um é prático e teórico, o outro é sensório e intuitivo*".

A mesma abordagem feminista levada pela intuição. Uma intuição que se possui por uma passagem, como descreve Underwood (2003, p. 43) sobre Niemeyer e Le Corbusier, quando estes observam o Rio, "*...em que ambos se deleitavam com a visão das belas mulheres de Copacabana, a alegria da criação artística esta frequentemente articulada em termos sexuais, que igualam a mulher à natureza*". Uma natureza que se delinea no "*...modernismo de formas livres de Niemeyer [que] envolve uma afirmação*

similar de uma dualidade sexual básica. Ao apropriar-se das formas naturais das mulheres, no entanto, ele revela sua maestria do poder de sedução artística como meio mais efectivo de conquista” (Underwood, 2003, p. 43). Para este mesmo autor, Óscar Niemeyer «gosta da beleza» por a mulher o «fascinar» e a natureza o «emocionar». “...Se começo a desenhar um projecto ele me pega pelo braço, levando-me em êxtase para as formas novas, curvas e imprevisíveis que preferimos. Lembranças do nosso país, das suas montanhas, das curvas sensuais da mulher bonita. Mas é lúbrico.» Se uma mulher se aproxima, ei-lo a insinuar coisas proibidas” (Op. cit. Underwood, 2003, p. 73). Acrescenta ainda relativamente a Niemeyer, que “a arquitectura é o meu hobby permanente, mas acho que o homem nasceu para reproduzir, como os outros animais sobre a terra. E é por isso que a mulher é seu objectivo principal. Ela é parte de minha vida e minha arquitectura” (Underwood, 2003, p. 42).



16. Escola em Cabo Verde por Inês Lobo, 2009.

Tanto o homem como a mulher têm a conotação de vertical e horizontal, respectivamente, tal como refere Muga (2006, p. 185), devido à importância da “... dinâmica «verticalidade – horizontalidade» [...] a proporção, a tensão «elevar-se – repousar», «leveza – peso», «independência – dependência» é uma variável fundamental do estilo arquitectónico e situa-se no cerne do sentido humano do que a vida é. Enquanto que um estilo de viver vertical acentua a hierarquia, o isolamento, a ambição e a competição, o estilo de viver horizontal promove a interacção e a livre mobilidade. Na mesma linha, Baker considera que a competição entre a vertical (impulso gravitacional) e a horizontal (plenitude sustentável) cria uma sensação de satisfação, talvez por simbolizar a experiência humana do equilíbrio total, de manter-se em pé sobre o solo”.

A noção de verticalidade e horizontalidade surge durante o Megalítico e o Neolítico (6000 a.C.), momento em que *“...ganha prevalência sobre todas as outras direcções, em termos da concepção do espaço. A emergência do princípio da verticalidade é reforçada mais tarde pela «consciência» da gravidade; do ponto de vista físico e perceptivo, a diferença é fundamental: subir, trepar, constitui um acto heróico da libertação do peso, é a aproximação ao reino da luz e à visão de conjunto, é à comunhão com o cosmos; é certamente aqui que radica o arquétipo de que as coisas altas têm um maior valor, traduzido tanto no valor simbólico das torres, como na altura cada vez maior dos arranha-céus”* (Muga, 2006, p. 183).

Como Aaron Betsky atesta como sendo a cultura «dominada» pelo género masculino, *“...o imaginário do corpo masculino está em qualquer lugar, da construção fálica dos arranha-céus às construções musculares de nossos órgãos públicos. Os papéis do Homem e seu poder se fazem reais por meio da arquitectura”* (Op. cit. Cortés, 2008, p. 132).

O cariz horizontal da arquitectura é visto por Auping (2003, p. 45) como *“...muito natural. Liga-se ao terreno. Entretanto, o aspecto vertical também é importante. É intencional. Corresponde à existência e à obstinação do homem na terra. O elemento vertical na arquitectura corresponde a como concebemos este lugar, a consciência que temos dele. O desafio é fazer o intencional parecer natural”*. Isto também sucede, segundo Muga (2006, p. 184) por as «formas lineares» terem a *“...propriedade dinâmica de continuar visualmente, a menos que sejam interrompidas, poderá acontecer vermos o edifício, cujo eixo dominante é o vertical, continuar para dentro do chão, à semelhança de uma planta; só que o edifício é diferente e deve equilibrar a ligação à terra com a desligação. O efeito de penetração ocorre quando uma forma parece incompleta e este seu carácter engendra uma tendência suficientemente forte para o completamento...”*.

Por outro lado, quando ocorre uma escadaria a nível do chão não permanece o elemento de bloqueio. Embora também aconteça o problema inverso nos «edifícios nitidamente horizontais», como por exemplo *“... algumas das casas da pradaria de F.L. Wright, que dão a impressão de jazer no solo como um animal deitado, que tendem a flutuar à superfície, porque as paralelas não se entrecruzam; tais edifícios abraçam o solo, mas têm pouco peso, carecem de raízes. as soluções clássicas para compensar o efeito de flutuação englobam a criação de fachadas simétricas (criam um eixo central que acentua a direcção vertical), de fachadas próximas da secção áurea (sistema de proporcionalidade que pode expressar-se como a relação entre duas partes desiguais –*

neste caso entre a altura e a largura – em que a menor está para a maior, assim como a maior está para a soma de ambas...” (Muga, 2006, p. 184).

Actualmente, segundo Cortés (2008, p. 155), *“...ainda há arquitectos (e políticos) que necessitam construir uma torre monolítica de aparência claramente sexual para demonstrar quem ostenta o poder social. É como se fosse um desejo constante e permanente de necessária auto-afirmação sexual em um mundo que sofre profundas mudanças e no qual um conjunto de setores sociais cada vez mais expressivos passa a reivindicar que nada pode continuar sendo como foi até agora”.*



17. Torre Agbar de Jean Nouvel em Barcelona, 2005.

Sobre o século XX, este mesmo autor considera que, por exemplo, a proposta de Jean Nouvel (1945) da Torre Agbar em Barcelona possui *“...uma imagem fálica e de prazer (semelhante a um consolo) não pode ser mais evidente. Um edifício em forma de supositório/bala com a ponta arredondada se ergue ereto na expansão de Ildefonso Cerdà, no final de uma grande avenida, presidindo uma ampla área urbana”* (Cortés, 2008, p. 154). As «referências bélicas e sexuais» da forma deste edifício destaca-se na visão de qualquer «espectador», desde que seja um pouco atento.

Cavedio, relativamente a projectos realizados por homens ou por mulheres encontra diferenças. Por exemplo, sobre este mesmo projecto, a Torre Agbar de Jean Nouvel, em Barcelona, com *“...forma de bala, pene o consolador, (esto último, opinan algunos críticos) o bien para suavizar la «idea» o bien para seguir «engañando» a las mujeres como si encima el proyecto fuera dirigido a ellas. Considero que este proyecto es una provocación a toda ética y estética, que es un edificio fuera de contexto, prepotente, monumental, agresivo y perturbar con el entorno, frente al que podría ser una arquitectura como la de Lina Bo Bardi, en el Museu del Arte en 1957, o la SESC (Fabrica Pompeya, 1977) en San Pablo, que es una fabrica rehabilitada que se convierte en Centro Cultural y Deportivo, donde no solo se aprovecha lo existente, sino que se*

constituye como un edificio pensado para la gente tierno en el tratamiento de los detalles, agua, colores, espacios relajados, a pesar de ser un edificio monumental” (Cevedio, 2010, p. 40).

18. SESC Pompéia por Lina Bo Bardi, 1977.

Peter Eisenman que em 1993 «criou» um edifício para o Instituto Max Reinhardt, de Berlim, declara que este “...era ao mesmo tempo «masculino e feminino». O projeto contemplava um edifício em espiral que, em vez de elevar-se como um elemento fálico, se dobra sobre si mesmo e simula a castração do arranha-céu típico. Uma forma prismática (de 128 metros de altura) que se abre para fora, ao mesmo tempo que reflete



a mudança constante e o carater multifacetado da cidade” (Cortés, 2008, p. 156).

No entender deste autor, o «dobramento vertical» sobre o centro do projecto de Eisenman expõe uma estrutura unificada que afasta, modela e comprime, mas que se também se «reencontra» consigo mesma no nível do solo. Eisenman pretendia “...tomar distância das tradicionais dicotomias de género (dentro/fora, público/privado) para adentrar o reino do incerto, do caos e da confusão. Esses dobramentos dos limites e das fronteiras estabelecidos...” (Cortés, 2008, p. 156). Concludentemente, faz com que exista a questão de considerar que as «cidades hegemónicas» ao passar pelo olhar masculino possam adquirir a possibilidade de olhares e convivências de todos os sectores sociais que estão nelas implicados.

Do ponto de vista ideológico quando se fala de arquitectura, há um “... cuestionamiento al sistema capitalista y a los valores que transmite con la familia nuclear, las instituciones, las leyes, la violencia, la bipolaridad de los parámetros con que nos

movemos, etc. por todo esto es imposible como género, cuestionarnos solo las «formas». Se debe ver en estas reflexiones una lucha de la mujer, como sujeto / arquitecta en proceso, tratando de encontrar al igual que en el arte, una nova identidad como architectas...” (Cevedio, 2010, p. 38). Sem ter como referência o homem ou a sua arquitectura.

Catharine Beecher é referida por Ábalos (2008, p. 181) devido à sua intenção de «profissionalizar» o trabalho doméstico que “...induziu à proposição de um protótipo de casa protagonizado pela eficiência, utilizando as diferentes técnicas então disponíveis – sistemas de calefação e ventilação, hidráulico, eléctrico e de gás – para facilitar a sua manutenção, bem como uma concepção flexível do espaço e uma evidente redução da sua superfície. Em Beecher, pela primeira vez, o ar deixa de ser inerte para ocupar o plano central no projeto doméstico: a casa passa a ser pensada através de sua tecnificação, o que conduz a uma mudança drástica em sua concepção e organização”. Sendo a casa transformado num «coração técnico central» que foi alterado devido à nova versão de «casa burguesa».

Na arquitectura de Le Corbusier este «coração técnico» reconhece-se devido à localização da cozinha, que, de forma a «evitar odores», é passada para o segundo piso. O que “...é bastante diferente de simplesmente afasta-la da copa, ou nos trezentos metros quadrados do pavilhão do *Espirit Nouveau* (e das casas-pátio de Mies van der Rohe), e o contrapusermos aos escassos 90/100 metros das propostas desses manuais de construção para casas com programas similares – análogos aos de muitas normas atuais para habitações populares –, entenderemos não só o que significa a deshierarquização da família e o novo papel da mulher, mas também as profundas diferenças que separam o pensamento pragmático do positivista, em especial no que se refere ao significado e à operatividade dos avanços técnicos” (Ábalos, 2008, p. 182).

Ao contrário do que Pedro Partidário descreveu durante a entrevista, sobre a distribuição espacial de Le Corbusier com a ligação do papel da mulher que “...é a tal personagem que está em casa, na cozinha, lembro-me das descrições de projecto (não as descrições das obras finais), mas as justificações de projecto sobre a cozinha e isso tudo... E eu lembro-me que o Le Corbusier tinha a preocupação – por exemplo no bloco de Marselha – que a cozinha tivesse uma ligação com a paisagem exterior... ou seja, isto quer dizer, que ele está a querer que a mulher ao contrário de ser escrava e menosprezada, não. É entendido, quem está na cozinha a cozinhar para a família, como uma pessoa que tem direito à beleza, à luz natural...essas coisas todas” (entrevista 3).

Este capítulo focou-se a abordagem às características inerentes quanto ao género do arquitecto no desenho da respectiva espacialidade. Percebeu-se que o modo de pensar a arquitectura, neste contexto, está marcado por premissas racionalistas e respectivas estruturas hierárquicas. A partir da década de 1970 este tipo de pensamento foi complementado por outras matrizes conceptuais, de entre as quais é importante referir uma arquitectura de pendor mais feminino, «líquida», mesmo que – segundo Cervedio (2010) – se tenham mantido noções de cariz tradicional que implicaram a manutenção da desigualdade entre géneros na expressão arquitectónica. Como exemplo, esta mesma autora, aponta a Torre Âmbar de Jean Nouvel e o SESC Pompeia de Lina Bo Bardi.

O capítulo seguinte centra-se na influência do corpo na prática arquitectónica, ou seja, de que forma determinadas características associadas ao corpo determinam a produção e a espacialidade desenvolvida por arquitectos. Para o efeito aborda-se-ão alguns autores, de entre os quais se pode destacar Diana Agrest (2008): considera o corpo do género feminino «suprimido, reprimido e excluído» do sistema falocêntrico ligado à arquitectura – refere que esta situação acontece desde que Vitruvius e Alberti consubstanciaram um sistema em que o corpo masculino se constitui como referência para preceitos «sintácticos», e de «significados».

“...a diferença não é o negativo: pelo contrário, o negativo é que a diferença invertida, vista do menor lado...” (Deleuze, 2000, p. 381).

VI. Par uma interpretação da Architectura com o Corpo

VI. Para uma interpretação da Arquitectura com o Corpo

“Na arquitetura, a mulher foi reprimida por meio de seu corpo e da ordem simbólica” (Nesbitt, 2008, p. 586).

É hoje, cada vez mais, uma noção relativamente corrente que a mulher tem vindo a ser reprimida (eventualmente desde o início dos tempos) devido à vigência e entendimento do homem enquanto ser instintivamente sexual, aquele que produz – ser da perfeição entre os géneros. Agrest descreve que por meio de uma *“...série bastante complexa de operações metafóricas que perpassam todos esses textos (renascentistas), o género do corpo e suas funções sexuais são intercambiados num movimento de transexualidade que encena a eterna fantasia de procriação dos homens”* (Op. cit. Nesbitt, 2008, p. 78). Com isto, poder-se-á dizer que é intrínseco ao ser masculino não só as qualidades associadas a características estritamente biológicas, mas também psicológicas.

A partir deste primeiro parágrafo, e após se ter abordado as questões inerentes ao género do arquitecto e a espacialidade produzida, focar-se-á nesta parte da dissertação a influência do corpo na prática arquitectónica, ou seja, alvitra-se-ão aspectos induzidos ao corpo, quer feminino, quer masculino, na perspectiva da produção profissional do arquitecto.

A «transformação» do papel e do estatuto do arquitecto começou a ser «testemunhado» desde o final da Idade Média até ao Renascimento sendo *“...associada com a importância cada vez maior conferida ao Desenho, à medida que a Arquitectura se torna cada vez mais uma profissão definida, com as suas tarefas e o seu estatuto”* (Silva, 2010, p. 100). Para Bloomer e Moore (1982, p. 72), a arquitectura é um *“...estimulo potencial del movimiento, sea éste real o imaginado. Un edificio es siempre un estimulante para la acción, un escenario en el que tienen lugar la interacción y el movimiento. Es como un interlocutor del cuerpo”*.

A ligação do indivíduo com o corpo inicia-se desde criança quando *“... posee una envoltura corporal claramente diferenciada, ya que experimenta el mundo como algo en que su cuerpo y el ambiente exterior aparecen fundidos. Mucho antes de poder expresarse visualmente o por medio de un lenguaje articulado, el niño comienza ya a poder distinguir entre el mundo interior y el exterior. Estos dos mundos van siendo descubiertos simultáneamente a través de un proceso de interacciones satisfactorias o insatisfactorias entre su cuerpo y el entorno...”* (Bloomer e Moore, 1982, p. 50). A criança

«capta» e retribui com sensações que surgem do interior ou do exterior do corpo. Esta situação é perceptível desde que o «ser» esta dentro do «útero da mãe», transportando-se depois para a casa que será o «útero da mãe terra». Como explicam os autores (1982, p. 17): *“...en un principio, las gentes encontraron una protección satisfactoria en las cuevas que les libraban de la lluvia y ayudaban a mantener el calor del cuerpo (más tarde, también el calor del fuego). Seguramente, también hacían extensiva la imagen del vientre y de la madre a la vivienda situada dentro del vientre de la madre tierra”*. A ligação do indivíduo ao espaço com o corpo e com a «massa construída», enquanto arquitectura, influenciou o papel da mulher na sociedade.

Sendo o corpo considerado como o «primeiro lugar do indivíduo» para Cortés (2008, p. 136), refere-se aos «diversos» géneros encerram uma *“...categoria complexa e discursiva, que não pode ser analisada independentemente de outros diversos componentes do que se pode vir a entender como identidade. Os indivíduos não nascem como seres humanos totalmente acabados. O que eles vêm a ser é o resultado (sempre provisório) de um contínuo processo de absorção de estruturas culturais e espaciais a partir de uma série de impulsos e potencialidades sujeitos a desejos e pulsões conflitivas”*.

Os conteúdos que se seguem partem da noção de que o corpo do género feminino terá sido vinculadamente «suprimido, reprimido e substituído» no «sistema falocêntrico» ligado à arquitectura, perceptível, segundo Agrest (2008), já nos *Dez livros de Arquitectura* de Vitruvius e na *De Re Aedificatoria* de Alberti. Em ambos os casos, consubstancia-se todo um processo para a consolidação do corpo masculino enquanto sistema de preceitos sintéticos, respectivos significados e elementos arquitectónicos. Outro exemplo ainda que pode ser referido neste contexto é a obra de Filarete, *Trattato d'Architettura*, em que omite a dualidade original do género do corpo em questão, evidenciando a figura humana como sinónimo da figura masculina.

O objectivo da crítica de Agrest é caracterizado por Nesbitt (2008, p. 584), como a *“...reabilitação do corpo feminino na arquitetura. Como arquiteta, ela viveu a experiência de exclusão do «sistema»*. Na introdução da sua coletânea de ensaios teóricos, Agrest sugere que ocupar uma posição externa ao sistema pode ser uma vantagem, tendo em vista seu objetivo: *«É de fora da arquitetura que se pode tomar uma verdadeira distância crítica. De fora significa a partir da cidade, de outras disciplinas, de outras culturas e sistemas de representação»*”.

A «crítica feminista da arquitectura» teve a intenção de “...engajar a teoria e a prática na realidade sociopolítica. Inspirando-se em análises freudianas e derridianas, Agrest supõe que o sistema da arquitetura (a teoria renascentista responsável pelo classicismo que integra a tradição ocidental herdada) se define tanto pelo que inclui como pelo que exclui ou reprime. [...] considera seu próprio corpo e o das mulheres em geral como excluído desse sistema falocêntrico” (Nesbitt, 2008, p. 44). O «conceito psicanalítico de repressão» obtém uma dependência espacial quando Agrest (2008) explica um interior de «sufocação» indexado à mulher e ao seu corpo.

A noção de que pela tradição da arquitectura ocidental e respectivo «antropomorfismo» o corpo da mulher foi reprimido como resultado, segundo Agrest (2008, p. 586), de um quadro que diferencia a lógica do sistema da arquitectura de duas formas quando este reprime o sexo, entendido “... em termos positivos e negativos e atribuindo à mulher o termo negativo (falocentrismo). Além disso, o sexo é neutralizado ou eliminado como meio usado pelo artista, o qual, assexuado, gera de modo autónomo e dá à luz uma obra, o produto da criação”.

A especificidade do corpo tanto feminino como masculino, é considerada por Castells (2003, p. 238) no sentido de que o corpo da mulher “... não se opõe à biologia, pelo contrário, livra-se da definição dada pelo homem, que tem ignorado a sua verdadeira natureza. Na ordem masculina, as mulheres serão sempre aniquiladas porque são caracterizadas de fora de sua experiência primordial, corporal: os seus corpos têm sido reinterpretados e as suas experiências reformuladas pelos homens”.

A especificidade biológica ligada à mulher é reflectida por Bárbara Rangel, na sua entrevista, quando teve que “...abdicar de muita coisa na arquitectura por causa dos meus filhos, mas nunca pensaria na vida abdicar deles por causa da arquitectura. Nem sequer foi uma opção, foi um acontecimento natural. Eles são a minha prioridade na vida. Quando eu estava no curso e mesmo quando acabei, “dava os pulsos” pela arquitectura. Agora dou os pulsos e tudo o resto, pelos meus filhos” (entrevista 8). Esta inquirida acrescenta ainda, sobre a relação enquanto mãe e mulher, que é «movida» por “...paixões, e quando aparecem os filhos a paixão é tão intuitiva e íntima, que tudo o resto deixa de ter importância. Deixamos de ser uma única pessoa, deixamos de pensar no singular...Por isso a paixão obsessiva pela arquitectura passa inevitavelmente para um amor mais racional e ponderado. É muito difícil uma mulher conseguir ser arquitecta... Ser arquitecto implica um pouco de egocentrismo, de pensar só no Eu. Para uma mulher é difícil pensar só no Eu, principalmente quando é mãe e quando tem uma

família” (entrevista 8). Assim, a sua abordagem e postura para com o trabalho são alteradas, por a disponibilidade total deixar de ser a arquitectura e passar a ser para com os filhos, considerando uma «opção inevitável».

A este propósito sobre o tempo feminino para o trabalho *versus* família ao ser alterado correspondendo a um «processo arquitectónico» que Nesbitt (2008, p. 584) assimila como um «sistema de apropriação» “...*sub-repticiamente do corpo feminino como locus da reprodução e da criatividade, e marginalizou-o como modelo apropriado para a produção de imagens arquitetónicas. A repressão se realiza no plano simbólico: a persona-criadora do arquiteto apropria-se do papel feminino de matriz da construção. Da mesma forma, o umbigo como o centro do corpo (no interior do quadrado dentro do círculo) «torna-se um objeto metonímico ou um elemento dêitico com relação ao género»*”.

Na distinção do género, a mulher foi colocada numa categoria de «outros», segundo Agrest (2008, p. 586), à «margem», quando pretendeu afirmar a sua presença em vez de limitar-se a encontrar uma forma de «se enquadrar» na ordem simbólica estabelecida, já que a sociedade estabeleceu um “...*determinado tipo de ordem simbólica na qual nem todos têm as mesmas chances de se enquadrar. Os que não se enquadram têm de encontrar o seu lugar no meio de ordens simbólicas, nos seus interstícios; representam então uma certa instabilidade simbólica*”. Neste contexto, as mulheres são possuidoras de um número «maior das normas», a reprodução, sendo esta norma também codificada como «anomalia».

Para Agrest (2008, p. 594), a «substituição» do corpo da mulher pelo corpo do homem é constantemente atribuído para a função maternal de reprodução. Já “... *houve quem afirmasse que nós vivemos numa civilização que subsume a representação sagrada [...] da feminilidade à maternidade*”. Acrescenta mais adiante, que a apropriação “...*é mais da maternidade do que da feminilidade, mas a feminilidade sempre foi confundida com a maternidade, como se fossem a mesma coisa: a representação do feminino é subsumida na função materna*”. (Agrest, 2008, p. 594).

Para Nesbitt (2008, p. 78) o corpo da mulher tem de «ser resgatado» no que diz respeito à arquitectura, como elemento “...*central para a arquitetura que exige abrir o sistema, permitindo-se, por exemplo, que o alternador transforme o corpo em geometria; e a natureza (associada ao feminino), em arquitetura*”. Esta mesma autora considera que as feministas têm um papel importante na «reinserção do corpo feminino na teoria

arquitectónica. Já Agrest (2008, p. 586), no que diz respeito à relação entre corpo e a arquitectura, coloca uma questão: “...«*de que corpo se trata?*» é a *questão-chave para o desvendamento de misteriosas fabricações ideológicas. Perguntar de qual corpo se trata é o mesmo que perguntar qual o seu género, pois um corpo sem género é um corpo impossível*”.

As «fabricações ideológicas» iniciaram-se com a proporção do corpo humano nos «edifícios religiosos pagãos», a partir das quais derivam os padrões. Segundo Ramírez (2003, p. 16), ao “...*recordar que esa tradición cristiana medieval, heredada y modificada luego en la Edad Moderna, se fundió de modo inextricable con las consideraciones de Vitruvio relativa a la proporción de los edificios religiosos paganos*”. O «tratadista romana» (Vitruvius) descreve os modelos para o sistema de “...*medidas cuya necesidad se manifiesta en todas las obras ha sido tomado en préstamo a los órganos del cuerpo humano; éste es el caso del dedo, el palmo, el pie y el codo, y estas unidades se han dividido según el numero perfecto que los griegos llaman télos. Los antiguos establecieron que el numero perfecto era el diez; es un hecho que este numero ha sido establecido a partir de las manos y del numero de los dedos*” (Op. cit. Ramírez, 2003, p. 16-17).

Os edifícios eram «variados» e «obedeciam» a necessidades práticas. Segundo Venturi (1998, p. 56) escolhiam-se os elementos artísticos como a coluna, que era de um “...*conjunto das partes que dela dependiam. E Vitruvius escolheu as suas três categorias, dórica, jónica e coríntia, baseando-se, precisamente, na diferença entre as colunas*”. Os arquitectos nesta época não eram «heróis populares» como os pintores e escultores, segundo o mesmo autor. A razão pela qual Vitruvius escolhe as colunas é devido às «proporções semelhantes» ao corpo humano, “...*antropométricas. As proporções humanas justificam o carácter mimético da arquitectura e permitem-lhe rodear-se do carácter de arte*” (Venturi, 1998, p. 56).

As colunas são o exemplo «mais ilustrativo» da conotação das dimensões antropomórficas, quer femininas quer masculinas ou quer idade do ser humano, com a arquitectura religiosa, segundo Ramírez (2003). Vitruvius escreve sobre o templo dedicado a Apolo Panonio, edificado pelos jónicos: “*quisieron colocar unas columnas pero al no dominar sus proporciones y pensando de qué medida las podrían lograr, con el fin de que fueran apropiadas para soportar todo el peso y que además ofrecieran en su aspecto una belleza contrastada, midieron la huella de la pisada del pie del hombre y lo aplicaron (como módulo) para levantar las columnas. Descubrieron que un «pie»*

equivale a la sexta parte de la altura del hombre y, exactamente así, lo aplicaron a sus columnas, de manera que el imoscapo tuviera una anchura equivalente a la sexta parte de la altura de la columna, incluyendo el capitel. De esta manera la columna dórica era una respuesta a la proporción del cuerpo humano y sobresalía, en los edificios, por su solidez y belleza” (Op. cit. Ramírez, 2003, p. 24). Esta columna «de alguma maneira» afigurava o corpo do homem.

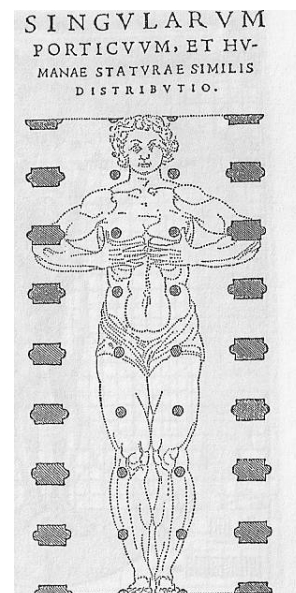


19. As cinco ordens clássicas correspondendo ao género, segundo Caramuel (1678).

Já a coluna jónica era conotada com o feminino, devido à sua forma: *“posteriormente levantaron un templo a la diosa Diana, intentando buscar un aspecto nuevo, de un nuevo estilo; pero, teniendo en cuenta los mismos principios, los adecuaron a la esbeltez y delicadeza femeninas; en principio, levantaron las columnas con un diámetro que equivalía a una octava parte de su altura, para que tuviera un aspecto más elevado. Colocaron debajo de una columna una basa, como si fuera su calzado, y colocaron en el capitel unas volutas colgantes a derecha y a izquierda, como los rizos enortijados de su propia cabellera; adornaron sus frentes o fachadas con cimacios y festones, colocándolos como si fueran los cabellos, y, a lo largo de todo el fuste, excavaron unas estrías, imitando los pliegues de las estolas que llevan las mujeres; así lograron una doble estructura en la columna, mediante as claras diferencias: una, de aspecto viril y sin ninguna clase de adorno (dórica) y la otra imitando los adornos femeninos (jónica)” (Op. cit. Ramírez, 2003, p. 24-25).*

As colunas coríntias também representavam o feminino mas numa idade mais jovem: *“el tercer orden, llamado corintio, imita la delicadeza de una muchacha, pues las muchachas, debido a su juventud, poseen una configuración conformada por miembros*

delicados y mediante sus adornos logran efectos muy hermosos” (Op. cit. Ramírez, 2003, p. 25). As colunas foram um elemento arquitectónico com importância, tanto pela sua estética, como pela sua vertente enquanto elemento estruturante (Ramírez, 2003).



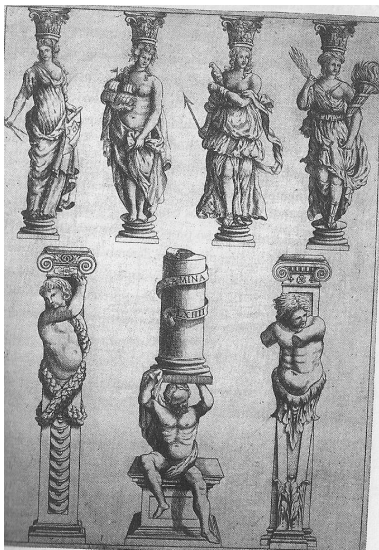
20. Outros exemplos de colunas, segundo Caramuel.

Embora o «sistema da arquitectura» tenha sido definido pelo corpo de textos e regras desenvolvidas até ao Renascimento, conforme Agrest (2008, p. 585-586), tornando-se na base da arquitectura ocidental: “o logocentrismo e o antropomorfismo, principalmente o antropomorfismo masculino, fixaram as bases do sistema da arquitetura desde Vitróvio, foram lidos reescritos durante o Renascimento e desde então se prolongaram até ao movimento moderno [...] A repressão nem inclui nem repele uma força exterior, pois contém dentro dela uma representação interior, um espaço de repressão. O reprimido, a representação interior no sistema da arquitetura que determina um exterior (de repressão), é a mulher e o corpo da mulher”.

Para Cortés (2008, p. 149), os Dez livros de arquitectura de Vitróvio revelam que a forma “...harmoniosa e simétrica do corpo humano era o paradigma para projetar qualquer templo; que o corpo do homem era a criação mais perfeita, um microcosmo natural da harmonia universal e que, portanto, a arquitetura devia ser desenhada à imagem do homem. Por trás da construção desse corpo está a crença solidamente assentada de que seu mundo é causal, um mundo no qual o homem faz coisas – e no qual coisas ocorrem. Prestar atenção no mundo interior de sentimentos, emoções e subjectividade é ter atitudes femininas, enquanto ser ativo, objetivo, competitivo e voltado para o externo é convencionalmente masculino”.

Por outro lado, Agrest (2008, p. 587), encontra na obra de Vitrúvio pela “...primeira vez as importantes noções que serão posteriormente reelaboradas de diferentes maneiras. Seu texto propõe claramente a questão do corpo humano como modelo para a arquitetura...”. Tendo como base o livro do Renascimento, como «cena do reprimido» de dentro da arquitectura, o “...corpo masculino no centro do inconsciente das regras e configurações arquitetônicas. O corpo está inscrito no sistema da arquitectura como um corpo masculino que substitui o corpo feminino. As operações renascentistas de simbolização do corpo são paradigmáticas das operações da repressão e exclusão da mulher pela substituição de seu corpo” (Agrest, 2008, p. 587).

A arquitectura «pensada» por Vitrúvio, também para Ferreira (2010, p. 19), é «inspirada» na analogia do corpo do “...homem bem formado, ou seja, é formulada com sentido antropomórfico, quer no que se refere às formas quer no atinente às proporções; estas fazem-se sentir com especial acuidade nas Ordens arquitectónicas, onde através da entásis [sic] já se procurariam procedimentos com o fito de corrigir as deformações ópticas da vista em perspectiva; esse é o sentido da euritmia [sic], o reconhecimento de uma proporcionalidade subjectiva diferenciada da proporcionalidade subjectiva diferenciada da proporcionalidade objectiva da symmetria [sic]”.



21. Pórtico do Templo de Salomón com o corpo humano e suas proporções (1604).

Para Vitrúvio, o «juízo» da arquitectura tinha de ser estabelecido segundo seis categorias com “...aspectos práticos e económicos se justapõem aos aspectos pseudo-estéticos de um modo tão confuso que a interpretação, mesmo liberal, é bastante incerta. Parece, no entanto, que o ordinatio diz respeito à utilidade das várias partes em si e à sua relação de proporção com o conjunto, que a dispositio corresponde à visão do

edifício segundo as plantas e os alçados, que a distributio se refere à utilidade económica do edifício, e que têm, pelo contrário, uma intenção estética, [...] o decorum, isto é o valor final o aspecto do edifício na sua forma acabada” (Venturi, 1998, p. 56). O valor da decoração aliado à beleza do edifício era subordinado pelo desenho.

O testemunho de Vitruvius teve um papel «importante» no desenho da concepção e da execução da arquitectura Romana. Para Silva (2010, p. 33) mesmo que o desenho não fosse um “...*instrumento dominante na concepção da arquitectura e os arquitectos tinham uma presença constante na durante a realização da mesma. O desenho era uma técnica, entre outras, utilizada pelos arquitectos no seu ofício. A geometria era mais importante para resolver os problemas complicados de um projecto*”. Esta autora cita Vitruvius: “*Através das suas capacidades ele (o arquitecto) será capaz de produzir desenhos para representar o efeito desejado... mas os problemas difíceis da concepção do projecto são resolvidos através dos métodos e regras geométricas*” (Op. cit. Silva, 2010, p. 33).

Além dos métodos e regras geométrica, Ramírez (2003, p. 17) salienta a «conexão» à matemática “...*propia de la arquitectura, y la disposición física del cuerpo humano real estuvo favorecida por una importante observación de Vitruvio: un hombre, correctamente proporcionado, con las cuatro extremidades extendidas, encajaría perfectamente en un círculo trazado con un compás cuyo eje estuviera en el ombligo; inmediatamente después menciona la posibilidad de hacer lo mismo con un cuadrado*”.

Segundo Agrest (2008, p. 587), a reabilitação do corpo feminino na arquitectura foi expulso do sistema da arquitectura desde Vitruvius, postura reconfirmada pelo Renascimento e que se prolongou até o Movimento Moderno: “*em toda a história da arquitetura, a mulher tem sido substituída / deslocada não só em um plano social geral, mas de modo mais específico no plano do corpo com a arquitetura*”.

Alberti, tal como Vitruvius, construiu um «caminho» para a “...*incorporação do corpo como um análogo, modelo ou referente, formulando um sistema para sua transformação em regras sintáticas, elementos e significados arquitetônicos*” (Agrest, 2008, p. 589). O tratado de arquitectura de Alberti foi escrito em 1452 com um “...*fervor criativo de uma arte nova diminuíra bastante e a ciência atingida por Vitruvius e por outros textos levou a melhor sobre o estudo directo da arquitectura florentina contemporânea. Alberti exige, no entanto, a visão perspectica na construção de abóbadas e colunas e defende a*

preferência pelas plantas circulares que melhor correspondam ao valor plástico dos edifícios” (Venturi, 1998, p. 93).

A simetria, para Alberti, segundo Choay (2007, p. 129), é «explicativa» e não pode ser “...assimilada ao axioma do edifício-corpo, sistematicamente aplicado [...] na produção de regras em todos os níveis sucessivos do *De re ardificatoria*. Estas diferenças não implicam que seja preciso negar a existência de conceitos operatórios no *De re architectura*. Estes sustentam, na verdade, taxinomias estáticas (divisão dos compôs da *architectura*, da construção, dos edifícios, dos templos) ditadas pela tradição ou pela oportunidade empírica, não se constituindo como o objecto de qualquer questionamento ou de qualquer justificação para não falar, mesmo de fundação”.

O «valor do paradigma» do «elogio da edificação» revela-se em Alberti como o “...melhor que qualquer outra actividade, a edificação testemunha o poder criador dos homens, uma vez que, melhor que todas as outras, ela satisfaz simultaneamente as exigências dos três níveis que determinam a acção dos humanos – as da necessidade, da comodidade e do prazer estético...” (Choay, 2007, p. 79).

Alberti, após «reconhecer» o «valor paradigmático» da edificação, “...convoca o edificador para uma apresentação breve, mas carregada de significação. Trata-se, com efeito, de um autêntico acto de reconhecimento e nascimento quando Alberti, o opõe ao artesão e confere o estatuto de arquitecto (*«Architectum ego ... constituam»*)...” (Choay, 2007, p. 79). O exemplo mais preciso das «intenções» de Alberti entre concepção e realização, está explícito no início do primeiro livro: “A construção consiste essencialmente em desenho e em trabalho de pedreiro” (*Op. cit.* Silva, 2010, p. 68). A concepção é “...o desenho de uma preordenação deliberada e rigorosa, concebida pelo espírito, feita de linhas e de ângulos [...] a figura do edifício se compreenda e se forme e que finalmente toda a forma do edifício assente nestes desenhos” (*Op. cit.* Silva, 2010, p. 68). Assim define o papel do arquitecto, o seu avanço intelectual e o seu estatuto na produção de edifícios.

Para Ferreira (2010, p. 25), Alberti salientou um «*distinguo*» entre construção e *architectura*, tendo como relação a “...realidade material do corpo de um edifício e a *architectura* com o aspecto formal, sendo que à *architectura* competia dar forma à matéria através dos «*lineamenti*» ou traçados, que consistiam no ajustamento de linhas e ângulos. Haveria nesses traçados que atender ao uso e à beleza, sendo da responsabilidade da construção a firmeza ou solidez do edifício. São mantidas, assim,

sem alteração significativa as três categorias ou finalidades vitruvianas de firmitas, utilitas e vernustas, embora por vezes Alberti as nomeie com outras palavras como soliditas, commoditas e voluptas ou pulchritudo. Outro aspecto que este autor (2010, p. 26) distingue entre Alberti e Vitróvio é a “...analogia do corpo de um edifício como o corpo de um animal, para o caso um cavalo, de tronco e membros bem proporcionados, demarcando-se, deste modo, da tradicional analogia com o corpo humano e parecendo apontar para uma arte que não fosse antropomórfica”.

Alberti apresenta conceitos ligados aos edifícios como “...um organismo vivo e configura o arquitecto como a mãe que longamente vai gerando no seu seio o filho, ou seja o projecto, antes de lhe dar vida. Insiste por isso na necessidade de uma atenta preparação do próprio projecto, na exigência de estudar a sua validade mediante desenhos e modelos, na importância das medidas e das proporções, na organização da construção e na escolha dos materiais a utilizar” (Silva, 2010, p. 70).

Já Filarete (que significa amigo da virtude), mesmo que «recorde» Alberti, ao longo seu tratado “...delimita as competências, fundamentadas na preparação teórica e prática, que seriam necessárias a um bom arquitecto” (Silva, 2010, p. 70). O papel do arquitecto é visto como “...um homem, [que] dá à luz como uma mulher. [...] as fantasias de concepção e reprodução dos homens se corporificam na figura do arquitecto” (Agrest, 2008, p. 594).

Na antropomorfização da arquitectura Filarete deriva do edifício a “...forma do homem e como o homem tem os seus membros assim os tem o edifício, a que, todavia, procura dotar de sentido cristão, sendo notável a interpretação da adopção do modelo tipológico das basílicas da Antiguidade e sua adaptação a igrejas cristãs. A origem da arquitectura é vista em Adão e, consequência do pecado original e expulsão do Éden, um modo do homem se propiciar abrigo” (Ferreira, 2010, p. 27). Conforme Choay (2007, p. 189-190), Filarete compara o arquitecto a Deus sobre a «soberania» do «autor-arquitecto-herói», quando medita sobre a “...diversidade inesgotável dos edifícios, entre os quais, tal como no mundo das criaturas humanas, nunca se encontra dois exemplos idênticos, Filarete lê em tal facto o sinal de que «tendo Deus feito o homem à sua imagem e desejando que este, por sua vez, possa criar conformemente esta imagem, o homem exprime a sua divindade na infinita diversidade das suas construções»”.

O «papel estético» influenciado pelo corpo e pelas «ressonâncias sexuais» dos textos de Filarete onde afaga uma “...estética ainda naturalista, não redutível à da boa forma –

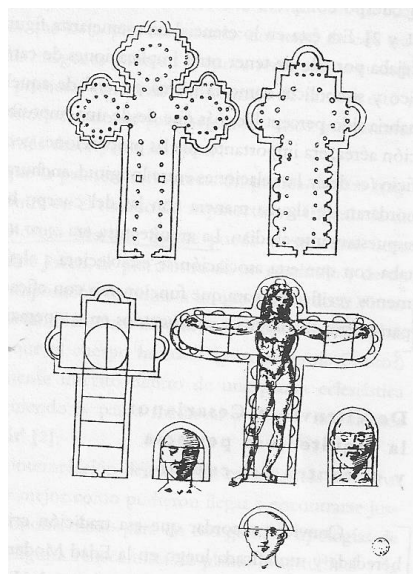
ainda que também esteja dotada de universalidade —, toma o seu lugar já não sobre o corpo do animal, mas sim sobre o corpo humano, tanto como actor e modelo: o prazer criado pela beleza arquitectónica coloca em jogo o corpo inteiro, tal como testemunha o exemplo do «passeio arquitectural» daquele que dela frui e que vê belo edifício como um outro corpo regido pelas mesmas proporções» (Choay, 2007, p. 123-124).

Segundo Agrest (2008, p. 590), em Filarete são possíveis «combinações e substituições» do corpo considerando-o tanto “... *internamente e/ou externamente. A relação mais comum e aparentemente analógica entre o corpo do homem e a arquitetura se dá no aspecto exterior. Mas quando ele traz à discussão o aspecto interior, entra em cena outro conjunto possível de metáforas, principalmente as que admitem a permutação dos géneros. Ao detalhar a questão do interior do homem, Filarete não se detém na analogia formal; suas operações simbólicas levam-no a desenvolver a mais extraordinária de suas metáforas – a do edifício como homem vivo*”.

O «edifício como homem vivo» com o papel do arquitecto como mãe, é descrito por Filarete, no *Trattato d'Architettura*, quando afirma: “*Vocês talvez me digam que, se eu afirmei que o edifício é semelhante ao homem, então é preciso que ele seja concebido e que depois nasça. O que se passa com o homem também se passa com o edifício. Primeiro ele é concebido, para usar um símile que vocês podem compreender, e depois ele nasce. A mãe dá à luz a criança depois de nove meses ou, às vezes, sete meses; cuidando dele como se deve, ela o faz crescer. [...] Já que ninguém pode gerar a si mesmo sem uma mulher, por outra analogia, o edifício não pode ser concebido por um homem sozinho. Assim como não se pode fazê-lo sem a mulher, aquele que deseja construir necessita de um arquiteto [...] Quando o arquitecto deu à luz o edifício, ele se torna a mãe do edifício. Antes de o arquiteto trazê-lo ao mundo, ele deve sonhar com a sua concepção, refletir sobre ele, e imagina-lo de diversas maneiras, durante sete a nove meses, tal como a mulher carrega um filho no ventre durante sete a nove meses...*” (Op. cit. Agrest, 2008, p. 591). Filarete salienta ainda que “*quando o nascimento tiver lugar, isto é, quando ele tiver realizado em madeira uma pequena maquete do edifício, oferecendo com precisão a sua forma e as proporções, nessa altura, ele mostrá-la-á ao pai*” (Op. cit. Choay, 2007, p. 190).

Filarete feminiza a figura do arquitecto com o acto da procriação, levando a uma “...*operação transexual ao seu limite, transformando o arquitecto em uma mulher – melhor dito, em uma mãe*” (Agrest, 2008, p. 590). Assim, Filarete vai construir um «argumento simbólico» que “...*evolui do edifício concebido como um análogo formal do*

corpo masculino, do qual até as ordens derivam, ao edifício como um corpo vivo” (Agrest, 2008, p. 590). Como refere esta autora, o edifício como um homem vivo passa a um argumento necessário para Filarete desde o nascimento à concepção pelo arquitecto. Consequentemente, da «associação» da arquitectura com «a imagem do homem», a mulher foi excluída e reprimida, devido ao “...análogo do corpo masculino, a ponto de imaginá-la como um organismo vivo. Depois, em uma extraordinária operação que denomino aqui de transexualidade arquitetônica, em que a repressão da mulher é essencial, ela é substituída e seu lugar é usurpado pelo homem, que enquanto arquitecto, possui os atributos femininos necessários à concepção e à reprodução” (Agrest, 2008, p. 592).



22. A planta eclesiástica cruciforme e o corpo humano de Pietro Cataneo, copiados de Di Giorgio.

O tratado de Francesco di Giorgio Martini, tal como o de Filarete, derivam de Vitróvio, segundo Ferreira (2010, p. 28), pela “...analogia da arquitectura com o corpo humano, donde deriva todas as formas e proporções, quer dos edificios, quer das fortaleza. As suas propostas de traçados de cidade outrotanto [sic] se integram na tradição da cidade eólica e na forma geral poligonal, mantendo-se a analogia com o corpo de um homem inscrito num circulo e num quadrado que, sabe-se, é uma interpretação desenhada da descrita figura vitruviana”. Ambos os tratados, de Filarete e Giorgio, possuem um «idêntico recurso» cuja “...narração autobiográfica traduz a mesma jubilação de um sujeito criador, cujo desejo é insaciável: «as invenções (respeitantes aos templos) podem provir do infinito», escreve Francesco, tal como «seria um processo infinito» descrever todas as fortalezas inventáveis pelo espírito humano. [...] desenvolve nos desenhos antropomórficos de colunas, igrejas e cidades, relativamente aos quais o seu

texto da uma explicação e determina as correspondências, órgão por órgão” (Choay, 2007, p. 186-187).

Di Giorgio descreve o centro da cidade “...segundo a configuração do corpo do homem, provê subsistência, como o corpo da mulher, pelo cordão umbilical, desde o útero até à cidade inteira. [...] elas são inscritas nos princípios de organização da configuração formal da cidade. Desse modo, a mulher é suprimida, reprimida e substituída” (Agrest, 2008, p. 594). Para Giorgio, no entender desta autora (2008, p. 594), nos «princípios de organização» da «configuração formal» da cidade a mulher é suprimida “...na relação analógica entre corpo e arquitetura, pois, de acordo com os textos clássicos, é o corpo do homem que é o corpo natural e perfeitamente proporcional do qual derivam os princípios e as medidas da arquitetura” (Agrest,). A mulher é reprimida no modelo da cidade, mesmo que o “...atributo distintivo da mulher, a maternidade, é projetado para o corpo masculino. Assim, a mulher é não somente suprimida, mas, na realidade, todo o seu corpo sexual é reprimido” (Agrest, 2008, p. 594). Por último, o género feminino é substituído “...pela figura do arquiteto. Por meio de uma operação transexual, o homem usurpa, em seu desejo de levar a efeito o mito da criação, os atributos reprodutivos da mulher” (Agrest, 2008, p. 594).

Não obstante, para Di Giorgio o corpo masculino é “... projectado, representado e inscrito no projeto de edifícios e cidades, e nos textos que estabelecem a sua ideologia. O corpo feminino é, portanto, suprimido ou excluído. [...] Apresenta-se o arquiteto como uma mulher, no que diz respeito às funções reprodutivas de criação, realizando-se «literalmente» uma substituição sexual. [...] O corpo masculino se converte em corpo feminino, nas suas funções de prover nutrição, isto é, vida, à cidade; o umbigo do homem torna o útero da mulher” (Agrest, 2008, p. 594).

O homem do Renascimento foi reduzido a um «processo de intensificação» dos laços entre os «saberes» e o «poder». Assim, “...já não é mais um indivíduo livre e central, que cria e constrói à sua imagem e semelhança: é um produto social, funcional a determinadas relações de poder, cujas pautas de comportamento estão submetidas à vigilância. Já não existe harmonia entre corpo e razão. O corpo foi «reificado», codificado, convertido em objecto, incapaz de qualquer acção individual alheia às necessidades do Estado” (Ábalos, 2008, p. 146). O sujeito deixa de ser um «produtor individual de significados», e passa a ser um «conglomerado heterogéneo», ou seja, é constituído por «perfis desvanecidos», “...uma «entidade variável e dispersa, cuja

verdadeira identidade e cujo verdadeiro lugar constituem-se nas práticas sociais” (Ábalos, 2008, p. 147).

Um dos exemplos dessas «práticas sociais» são os escritos do filósofo alemão Alexander Baumgarten, na obra *Aesthetika*, em que “...trataba de plantear la estética como una disciplina científica. Este fue el primer intento sistemático de utilizar en el tratamiento de la belleza los principios racionales y las leyes científicas, así como de elevar al status de ciencia dotada de un cuerpo doctrinal independiente los temas referentes a los sentimientos y al sentido de la belleza. Tras reconocer que los sentimientos responden a un conocimiento sensible comparable al conocimiento racional” (Bloomer e Moore, 1982, p. 29-30). Comummente, o sentido de beleza passa por um conhecimento real. Outro exemplo é a obra de Immanuel Kant em que “...puso en entredicho la autoridad de los sentimientos puros al reconocer que, aun cuando pudieran existir realmente impulsos nunca nos proporcionaría placer a menos que realizáramos un juicio mental sobre ellos. Esto trajo como consecuencia una especie de intelectualización de los sentimientos, al exigirse en cualquier caso la intervención del juicio” (Bloomer e Moore, 1982, p. 37-38). A ligação entre o racional – «intervenção do juízo» – com o sentir – «intelectualização dos sentimentos» – adquire interesse de estudo no século XVIII devido as «práticas sociais».

A interacção entre o físico e o psicológico (alma) começa a coexistir pelo reconhecimento da presença do ser humano “...sometido a leyes de naturaleza mecánica. Además, la palabra «cuerpo» se reservaba para denominar el cuerpo físico, no-racional y no-psíquico (o «carente de inteligencia»). La concentración del interés en los procesos conceptuales y mentales, en contraposición a los del funcionamiento físico del cuerpo, no hizo sino reforzar la creencia en la separación entre el cuerpo y la mente humana. Dentro de esta dualidad, el cuerpo era simplemente una carga necesaria al servicio de la ilustre «inteligencia»” (Bloomer e Moore, 1982, p. 41).

A substituição ou deslocação do papel social foi entendida pelo sociólogo Pierre Bourdieu pela existência da “...dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias victimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento ... principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado, un idioma, un estilo de vida o una manera de pensar, de hablar o de comportarse” (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 51).

O simbolismo pela «constituição», «manipulação» e «ornamentação» do corpo, para Cortés (2008, p. 125), refere-se à percepção por parte dos outros, ou seja, da “...*nossa pessoa como um ser com um lugar reconhecível no sistema cultural. [...] na sociedade ocidental, a configuração do nosso corpo influencia de forma mais que evidente nossa existência social e cultural. [...] Em um mundo no qual a aparência e a «imagem» se transformaram nos valores supremos, o corpo não apenas transmite mensagens à sociedade em que vivemos como também se transforma no conteúdo dessas mensagens, refletindo até que ponto as normas socialmente reconhecidas foram assimiladas*”. Portanto, este autor classifica o corpo como um signo «espacial», «cultural» e «económico», comparando o corpo a um «veículo» que se apoia ao fincar o «vocabulário dos papéis dos géneros».

Os aspectos sociais da imagem do corpo foram-se formando por “...*medio de las reacciones que experimentamos frente a otras personas y a los acontecimientos de la sociedad, por lo que tienen tanto relación con las actitudes del individuo que los experimenta (y las circunstancias concretas de cada caso) como con lo que son las acciones y deseos fundamentales de todo ser humano*” (Bloomer e Moore, 1982, p. 57). O corpo deve, também, ser observado externamente, por ser “...*o espelho e a forma adquirida por muitas das aspirações pessoais; é a parte visível do desejo humano de perfeição. Ele é considerado o símbolo pessoal e social da identidade, que por sua vez é a estratégia que usamos para dar sentido ou negar-nos a nós mesmos, elemento básico mediante o qual o corpo é construído. Portanto, o corpo não é simplesmente, ou apenas, um organismo – é também um veículo metafórico pleno de significados. Assim, existe uma estreita ligação entre os corpos físico e social, uma relação que só pode ser entendida no contexto da construção social da realidade*” (Cortés, 2008, p. 124). Para este autor, o corpo tem como identidade o lugar da «experiência social» e no lugar dessa mesma vivência social acaba por surgir a «experiência vivida».

Para Ramírez (2003, p. 14) o corpo humano e a casa estão «associados» numa «constante» e «ancestral» relação, sabendo que desde às “...*cavernas pré-históricas y las cabañas de los (mal) llamados pueblos primitivos se habilitaron por y para el hombre, a su escala, en función de su propia anatomía*”. Enquanto resultado da «fé científica», para Ábalos (2008, p. 79-80), é de referir a “...*restituição do corpo do indivíduo ao grande corpo social em que reinam a unidade e a ordem, um corpo limpo e saudável exposto ao eixo heliotérmico. O maquinico, a dissecação científica serve, assim, à*

criação de uma sociedade orgânica, perfeitamente ordenada, que demonstra, no esplendor de sua perfeição, a necessidade de uma doutrina científica da cidade: o urbanismo. Técnica de planeamento desse corpo orgânico, forma de alcançar a plenitude da sociedade, o urbanismo estende, da casa operária à cidade inteira, a atenção ao metro quadrado e à planta, sem modificar minimamente sua técnica de projeto". Assim, a metáfora corporal está "...presente por todas partes, y muy especialmente en algunos fragmentos que revelan cuál es la inspiración de sus invenciones: «La casa no es una máquina, ni la maquina una obra de arte. La casa es un organismo vivo y no solo un arreglo (agencement) de materiales muertos. Ella es un ente vivo, en el conjunto y en sus detalles. La casa es una epidermis del cuerpo humano»" (Ramírez, 2003, p. 73).

Por um lado, Bloomer e Moore (1982, p. 54-55) consideraram como forma distinta a experiência do mundo com o saber do indivíduo *"...comprimido dentro de una capsula de hormigón con respecto a otro sentado al aire libre. La envoltura corporal, o cualquier otra que encierre el cuerpo, opaca y difícil de traspasar, se convierte en una superficie que acumula y concentra las fuerzas que inciden en él en todas las direcciones. Y, además, estas fuerzas se hacen más intensas en la superficie, como sucede con los sonidos producidos al llamar a una puerta"*. Por outro lado, observam a *"...envoltura transparente y penetrable favorece una mayor interacción entre los acontecimientos personales y ambientales, tanto si se trata de una envoltura personal muy ligera como de una envoltura externa, como sucede cuando el entorno próximo se prolonga en el paisaje lejano. Cuando existen objetos muy próximos a nosotros, como por ejemplo una pared, sentimos el cuerpo como contraído, mientras que si nos orientamos hacia algo abierto, ya sea una puerta, ventana, vista o parque, la sensación que experimentamos es más bien de distensión del cuerpo"* (Bloomer e Moore, 1982, p. 54-55).

O corpo também é associado com as ideias de privacidade, ao *"...imaginar la manera en que los sentimientos personales pueden entrar a formar parte de una arquitectura destinada a la colectividad. Sin embargo, las relaciones que existen entre el cuerpo y la casa de una persona aparecen con gran claridad cuando observamos que muchos de los sentimientos asociados originariamente con las interacciones del cuerpo tienen su reflejo más fiel en las actividades doméstica"* (Bloomer e Moore, 1982, p. 58). A casa «converte-se» numa «excepcional metáfora corporal», conforme os mesmos autores (1982, p. 59), em que a *"...entrada principal y la fachada de una casa presentan disposiciones simétricas. [...] esta disposición simétrica alude a la «simetría de movilización» frontal característica del cuerpo humano, con los ojos y oídos dispuestos*

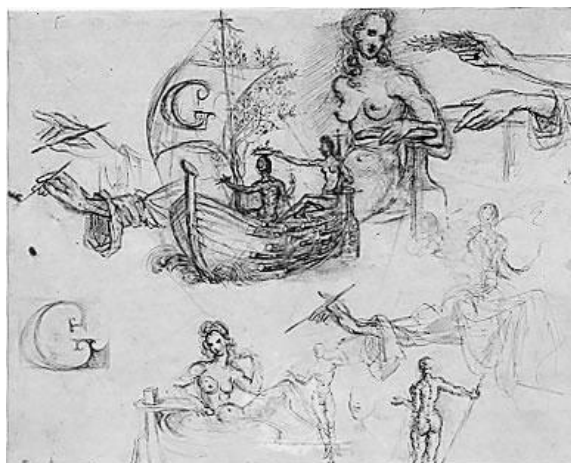
para la defensa. En las casas, esta simetría, análoga a la facial, se orienta también hacia los lugares públicos”.

Tanto a casa como o corpo adquirem um sentido de «posse» que “...*compromete a todos los sentidos y es una consecuencia directa de los sentimientos confirmados hápticamente, más que de esos otros sentimientos lejanos y figurados ligados ala vista y la oído. Así, la consciencia de poseer una casa se fortalece si uno puede pintar y decorar las paredes, manipular y alterar el entorno que la rodea, igual que es una prerrogativa esencialmente domestica poder sentarse en el tejado si uno lo desea*” (Bloomer e Moore, 1982, p. 59-60). O ser do universo, e possuidor do nosso corpo, como uma «espécie de reduto» ou «lugar» que se volta. Não se esquece a «memória da arquitectónica» ou o «significado do privado». Para Távora (2004, p. 14), o corpo é deslocado para construir a sua “...*casa, arroteando um campo, escrevendo uma carta, vestindo-se, pintando, conduzindo o seu automóvel, levantando uma ponte, poderíamos dizer – vivendo – o homem organiza o espaço que o cerca, criando formas, umas aparentemente estáticas, outras claramente dinâmicas*”.

Bloomer e Moore (1982, p. 62) também conotam o espaço da casa, mais precisamente o centro da habitação, como o interior do corpo humano “...*encargado de acumular los recuerdos que, más que de datos, poseen el carácter de auténticos «sentimientos». Los rituales que van teniendo lugar a lo largo del tiempo dejan si huella en los muros y formas interiores y llena las habitaciones de objetos que son los que nos permiten acceder a las experiencias pasadas*”. Existem diferenças entre os dois elementos – o corpo humano e a casa – que “...*radica en el hecho de que, mientras que es imposible ver el interior del cuerpo y moverse en él, los limites de la casa son normalmente penetrables y existe la posibilidad de acceder a su centro*” (Bloomer e Moore, 1982, p. 63).

Um dos exemplos do modelo perceptivo sobre o qual se compreendem os processos de intervenção da experiência arquitectónica, quando “...*todo el cuerpo, y no sólo los ojos y los oídos, el centro de la experiencia perceptiva, desaparece la confusión que subyace en todo el pensamiento de la estética Europea sobre nuestra constitución fisiológica. Obviamente, en la construcción de un modelo perceptivo basado en la información ambiental no intervienen las contribuciones que el propio cuerpo puede aportar a la memoria personal y colectiva. La arquitectónica nunca es algo que uno busque obsesivamente (a menos que se encuentre perdido en las calles de una ciudad extraña o esté realizando un estudio sobre aspectos específicamente arquitectónicos). Lo que*

sucede normalmente es que se experimenta satisfacción deseando o habitando la arquitectura, no buscándola. Para sentir el impacto y la belleza de un edificio, se requiere que seamos capaces de poseerlo y abarcarlo” (Bloomer e Moore, 1982, p. 48). Assim, o «sentimento dos edifícios e do «sentido de habitar» no seu interior passam a ser aspectos da experiência arquitectónica com a informação que se proporciona desses edifícios.



23. Esquissos sobre o corpo feminino de Salvador Dalí.

Quanto à fachada de uma casa, estes autores (1982, p. 14) classificam-na como um “...anuncio o un simple signo, sino por el contrario un aspecto complejo que toca algo mucho más profundo. Igual que la existencia de una cierta redondez en la superficie áspera de una geoda está hablando al explorador (a través de sus recuerdos de otras geoda) del esplendor cristalino de su interior, la fachada de la casa nos está hablando de lo que hay tras ella, y de que tipo de sensación experimentaremos en su interior”. Consubstanciando que o corpo do indivíduo é quem «ordena e mede» o mundo que “...se abre por delante de él y se cierra por detrás” (Bloomer e Moore, 1982, p. 13).

Cortés (2008, p. 201) afirma que o corpo devia ter dois objectivos principais: “... transformar-se em uma força produtiva e constituir-se como instrumento político, cujas energias deviam estar sujeitas aos sistemas científicos de organização. Essa visão produtiva da existência humana introduziu-se pouco a pouco em cada uma das instituições que conformam o social [...] chegou-se a normalizar o que supostamente devia formar os comportamentos masculino e feminino o ideal produtivo, a eficácia de movimentos e de gestos, a fetichização da higiene ou as atitudes corporais padronizadas forma considerados fins em si mesmos e importados para os lares...”. Para este autor, a organização da «vida quotidiana» surge para ser valorizada como um dos «eixos estruturantes» das relações sociais e humanas.

A relação entre homem e mulher, é subjacente pelo corpo, ou seja, um ideal pelo corpo, que no caso, do homem, “...sempre foi a ação (demonstrada ou implícita) [inclusive na sua ausência], e por isso, um dos maiores medos masculinos é o da passividade e o que isso implica em termos de perda de privilégios e de possibilidade de vir a se tornar como uma mulher. A fantasia metonímica exige um ideal de ação por meio do qual o homem deve constantemente medir sua sexualidade ou expor-se ao perigo de perdê-la” (Cortés, 2008, p. 125). Este autor, revela ainda que o homem, devido ao seu «ideal activo» na sociedade, não passa a um papel de subordinado, sendo este papel «reservado» à mulher.

O que na visão de Loos (2004, p. 133) sucede quando a mulher “...começou a vestir-se e tornou-se em enigma para o homem, de modo a suscitar no seu coração a ânsia pela solução desse mistério”. Enquanto Tschumi (2008, p. 575) interpreta como “... oposições [que] são quase sempre eivadas de conotações morais. O ataque de Adolf Loos ao carácter criminoso do ornamento mascarou o seu medo do caos e da desordem sensual”. O sentido que passa pelo não apelo à sensualidade, caracterizado por Adolf Loos, advém quando afirma: “não será o apelo à sensualidade, mas a independência económica e espiritual da mulher, conquistada pelo trabalho, a assegurar a sua igualdade em relação aos homens. O valor ou a falta de valor da mulher já não são determinados por mudanças a nível da sensualidade” (Loos, 2004, p. 139).

Loos ainda afirma que: “Todo arte es erótico. El primer ornamento que nació, la cruz, tenía un origen erótica... Una línea horizontal: la mujer yaciendo. Una línea vertical: el hombre penetrándola. [...] La persona moderna que se tatúa es o un delincuente o un degenerado” (Op. cit. Cavedio, 2010, p. 56). Cavedio nota a valorização e a interpretação de Loos como «patriarcal da dupla relação sexual».

O mundo cristão, segundo Ramírez (2003, p. 16) já tinha enunciado “...razones para vincular el cuerpo humano con la arquitectura recurriendo a diversos pasajes de las Sagradas Escrituras. [...] De ahí que la forma normal de muchas iglesias medievales sea la de una estructura longitudinal a la cual se añadían la «cabecera» semicircular y un «crucero» todo lo cual representaba el cuerpo completo del crucificado, con los brazos extendidos. Era ésta en lo esencial una semejanza figurativa, pero no dejaba por ello de tener otras implicaciones de carácter matemático y simbólico: como la forma general de aquellas iglesias no habría sido perceptible más que desde una imposible contemplación

aérea, era importante que las proporciones generales del edificio (es decir, las relaciones entre longitud, anchura y altura) concordaran de alguna manera con las del cuerpo humano al que supuestamente aludían. La arquitectura era como un cuerpo, y bastaba con que esta asociación se estableciera a algún nivel, más o menos verificable, para que funcionaran con eficacia los distintos parámetros ideológicos involucrados en la operación". Galileu considerava «natural» que a arquitectura fosse como o "...reflejo de las cualidades del cuerpo humano y también resultaba mas fácil creer en una supuesta autoridad sagrada del cuerpo" (Bloomer e Moore, 1982, p. 27).

Nos projectos Calatrava (2003, p. 109) indaga a planta de cruz latina como na catedral devido a "...considerar el cuerpo humano como un templo, y en la forma de la cruz latina podemos encontrar, implícita, la idea de un cuerpo humano. Así que el jardín y el cuerpo se superponen y se relacionan con la geometría de la cruz. Esta especie de misticismo que proviene de un tiempo lejano formaba parte de la concepción del edificio".

Devido à «complexidade» da construção da masculinidade e da feminilidade, para se tornar patente nos múltiplos factores que, ainda, intervêm no processo de identidade com os «desejos reprimidos do inconsciente», Jeffrey Weeks afirma: "...as masculinidades, assim como as feminilidades, são práticas sociais e não verdades eternas, e se formam na interação entre o biológico, o social e o psicológico. A «masculinidade» é, portanto, e na medida em que podemos defini-la com clareza, ao mesmo tempo, um lugar de relações de género, o conjunto de praticas por meio das quais os homens e as mulheres se situam em relação ao género e aos efeitos dessas práticas nas experiências corporais, na personalidade e na cultura. As relações de género se organizam na interseção entre o poder, a produção e a emoção..." (Op. cit. Cortés, 2008, p. 136). Consequentemente, para Weeks, tem-se uma multidão de lugares de cariz masculino, («hegemónicos», «marginalizados», «subordinados» e «oposicionais») que interligam e coexistem de forma a configurar as circunstâncias históricas particulares.

Sigmund Freud, quando escreveu *A interpretação dos sonhos*, referiu que "...han conservado el simbolismo arquitectónico del cuerpo y de los genitales (el interés sexual sobrepasa con exceso el terreno de los genitales exteriores), y para los cuales las columnas y los pilares representan las piernas (como en el Cantar de los Cantares), cada puerta una de las aberturas del cuerpo («agujeros»), las cañerías el aparato vesical, etc." (Op. cit. Ramírez, 2003, p. 13-14).

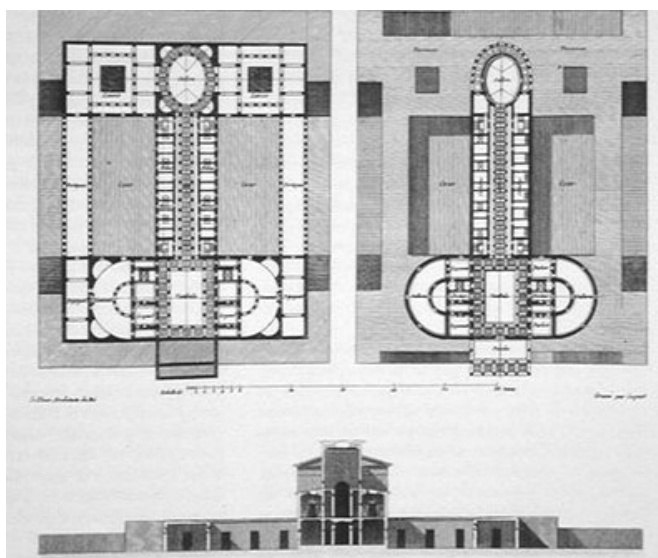
Por isso, a representação do corpo do homem “...*não é uma imagem como outra qualquer, mas possui um estatuto especial que a conecta aos conceitos de poder e de moralidade social, da mesma forma que a converte em uma espécie de medida dos costumes culturais de um momento histórico (o sentido de identidade depende muito da habilidade de representar-se no mundo). A figura do corpo masculino está sempre mediatizada pelas representações das imagens corporais ideologicamente construídas e que têm o poder de modelar os ideais sociais (nosso olhar está condicionando por um sistema patriarcal no qual o homem ostenta o papel de criador, proprietário e espectador)*” (Cortés, 2008, p. 125-126). Concluindo, o mesmo autor, refere que não existe, sem circunstância, um «corpo natural», o que existe é um «código representacional» com um conjunto de conteúdos ligados aos significados de cada lugar e época, e sucedendo de forma específica.

Não obstante, os problemas de representação estão ligados ao corpo, como o pénis masculino que Cortés (2008, p. 150) descreve como “...*um tabu na cultura ocidental, foi preciso criar uma imagem com uma forma um tanto mais velada e abstrata que se transformasse em seu símbolo, o falo, e que sugerisse claramente a autoridade masculina*”. Jeffrey Weeks afirma “...*nesse sistema, o pénis – ou mais exatamente sua representação simbólica, o falo – é o significante fundamental; e é em relação a ele que o significado se forma. O falo é a marca da diferença, pois simboliza as diferenças de poder dentro da linguagem; e os varões se transformam nos portadores simbólicos do poder. O falo representa «a lei do Pai»*” (Op. cit. Cortés, 2008, p. 150).

O falo é o símbolo do pénis e representa a atitude “...*reverencial ao pénis ereto, nem todos os pénis podem ser entendidos como falos, pois ambos possuem diferenças importantes. O pénis pode estar muito longe de chegar à imaginada potência sexual e social ou ao poder «mágico» do falo, cujo prestígio e privilégio vão muito além do significado do órgão anatómico. A diferenciação entre representação simbólica (falo) e realidade física (pénis) remete-nos à diferenciação entre cultura e biologia. Mas, cuidado! o falo não simboliza o órgão, da mesma forma que a dominação do corpo masculino não se refere ao tamanho do pénis (por mais que isso seja motivo de louvor contínuo), mas à sua importância cultural*” (Cortés, 2008, p. 150). O falo, para este autor, enaltece os valores «mais altos», ligados à civilização e à natureza e ainda levanta-se pela sua representação de «superioridade genérica» masculina na sociedade, em lugar de ser por causa de uma «superioridade física» de um homem sobre o outro.

A atitude do falo é de ícone cultural tratando-se de “...uma criatura construída pela mente à qual todos os homens aspiram. Está na mente portanto, é uma ideia, não uma parte do corpo. [...] o pénis se transforma em falo quando é contemplado como um objecto de respeito e reverencia. Ter pénis (mesmo um pénis extremamente grande) não protege um homem de ser despojado da autoridade fálica. Da mesma maneira, não ter pénis (o caso das mulheres) não é um impedimento insuperável para ser capaz de projetar uma autoridade fálica (sentir-se onipotente). [...] a supremacia do falo esta relacionada à capacidade de romper o espaço simbólico que corporifica uma masculinidade competente. E a capacidade de mobilizar esse controle está ligada ao amplo poder social no qual se supõe serem os homens agentes privilegiados de criação e controle nas esferas políticas e económicas da vida social” (Cortés, 2008, p. 151).

A relação entre o sujeito e o falo é estabelecida “...independentemente da diferença anatómica dos sexos, uma vez que o falo é o portador de sentido adiante da ausência, da carência, e não tem outro fim a não ser o de reforçar o poder da presença” (Cortés, 2008, p. 152). Assim, Henri Lefebvre descreve o arranha-céus como símbolo “...metaforicamente de força, fertilidade viril, violência masculina...A ereção fálica outorga um status especial sobre o perpendicular” (Op. cit. Cortés, 2008, p. 152).



24. O edifício-falo da Oikema de Ledoux, c.1804.

Um dos exemplos é a planta «revolucionária» do edifício “... dibujando el pene y los testículos, le parece lógica a Ledoux: «¿Acaso hay algún hombre – se interroga – que rechace reconocer la potencia que lo ha creado?». Por lo demás, su situación en medio de la naturaleza nos hace pensar en una folie más que en la pieza efectiva de una hipotética ciudad ideal” (Ramírez, 2003, p. 89)

Na arquitectura, a representação das aspirações e dos valores da cultura são produzidos, segundo Gaston Bachelard, por passarem a possuir uma «valorização vertical». O que Cortés (2008, p. 145-146) descreve como sendo “...*todos os valores ligados à verticalidade são desejados: dominação, superioridade, etc. Portanto, todo empreendimento arquitetónico concebido como um eixo vertical expressa necessariamente essa hierarquia, e assim será percebido pelo conjunto da sociedade. A construção de grandes monumentos sempre foi entendida, e continua sendo, como um meio falível de se tornar imortal*”. Consequentemente, o homem conquista o poder da dominação pela verticalidade na construção.

Sendo as formas arquitectónicas as que “...*regulam a subjetividade por meio da organização do espectador nos espaços, o que permitiu ao homem (que é quem construiu e organizou as cidades) uma autoridade visual, um controle do olhar relegou a mulher a uma posição subsidiária de mero objeto passivo do olhar masculino. [...] o arranha-céu (imerso na tradição heróica da arquitectura moderna) desempenha um papel de destaque na afirmação do grande ego masculino, uma metáfora do vigor e da dureza, um símbolo de marcado carácter fálico. Com ele, o processo técnico se transforma não apenas em algo tangível e realizável, mas também em algo de conteúdo ideológico definido...*” (Cortés, 2008, p. 146). Este autor salienta o próprio sentido do processo de configuração do arranha-céus pelos materiais empregues aquando da sua construção.

Por alguns materiais de construção serem “...*duros, frios e de superfície cristalina, como o vidro, o aço e a pedra (profundamente utilizados nesses templos do poder), bem como premissas de economia, racionalidade produtiva e funcionalidade técnica (como os fatores centrais de sua construção), que estão intimamente associados às propriedades atribuídas à masculinidade, pois conotam autoridade, autenticidade, clareza, resistência, ordem e permanência. O espaço masculino é criado ao lado de outras práticas, reduzindo a arquitetura a seus elementos mais essenciais: «Menos é mais... masculino»*” (Cortés, 2008, p. 146-147).

Não obstante, para Montaner, o Movimento Moderno foi refutado por uma visão de cariz mais “...*positiva e psicológica, ao mesmo tempo, pensa a arquitectura em função de um homem ideal, puro, perfeito genético, total. Um homem ético e moralmente completo, de costumes puritanos, de uma funcionalidade espartana, capaz de viver em espaços totalmente racionalizados, perfeitos, transparentes, configurados segundo formas*

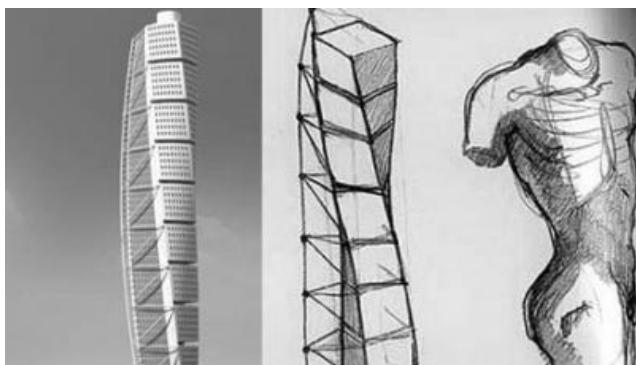
simples. O «modulor» de Le Corbusier (1942) constituiria uma explicitação tardia deste usuário idealizado. Segundo Le Corbusier, todos os homens têm o mesmo organismo, as mesmas funções e necessidades (Montaner, 2009, p. 18). O Modulor teve como proveniência um sistema de medidas “... entre 1943 e 1950, assente nas dimensões do corpo humano e na matemática” (Sequeira, 2010, p. 9).

Para Xavier Monteys (2005, p. 133), o Modulor foi “...uma peça a mais da engrenagem da reconstrução porque busca a adaptação e acordo entre os dois sistemas utilizados pelos aliados: o sistema métrico decimal e o sistema utilizado pelo mundo anglo-saxão que esta baseado no pé. O Modulor, um tradutor automático de ambos sistemas, é obtido a partir da base mais inquestionável: as dimensões humanas. Um sistema imprescindível para colocar em funcionamento a maquinaria da reconstrução que devera ser apoiada em uma definitiva vontade de normalização dos processos de construção”. Acrescenta ainda, sobre o Modulor, que além de ser um “...sistema eficaz para a obtenção de módulos «humanizados» para a construção, representa, com suas dimensões, o sistema ideal para o concreto armado. Neste material encontra seu meio perfeito, já as dimensões surgidas de suas séries não tem dificuldade para adaptar-se as formas” (Monteys, 2005, p. 133).

Montaner (2001:62) diz que “...o legado do classicismo à arquitetura do nosso tempo poderia ser interpretado como a busca da harmonia por procedimentos racionais. O Modulor de Le Corbusier seria uma manifestação tardia disto”. O Modulor, para Marta Sequeira, ao exprimir uma realidade que consistia “...numa espécie de receita, como se, através da sua utilização, o processo de concepção se cingisse meramente à sua aplicação. No entanto, Le Corbusier não o terá criado com esse intuito. Segundo o próprio, o Modulor é um instrumento de afinação, que assiste no ajuste das dimensões. Não serve para determinar grandezas, mas sim para as adaptar, para as colocar em profunda relação: deve ser encarado como uma mera ferramenta, um utensílio...” (Sequeira, 2010, p. 12-13). O Modulor foi usado como ferramenta tal como as imagens mercantilizadas.

Le Corbusier considerou o Modulor como um «instrumento de medida» para a “...estatura humana y de la matemática. Un hombre con el brazo levantado suministra en tres puntos determinados de la ocupación del espacio – el pie, el plexo solar, la cabeza, la extremidad de los dedos con el brazo levantado – tres intervalos que engendran una serie de sección de oro, llamada de Fibonacci. Por otra parte la matemática ofrece la variación más simple y má fuerte de valor: el doble, las dos secciones de oro” (Op. cit.

Ramírez, 2003, p. 42). Mas Ramírez (2003, p. 42-43) escreve sobre Le Corbusier como se o Modulor surgisse como uma “...*especie de regla para el diseño, de valor universal, y que estuviera basada en la proporción corporal: el centro se situaba en el ombligo, como en la interpretación de Vitruvio que había hecho Cesariano; también se conservan algunos dibujos en los que Le Corbusier inscribió a ese hombre-base dentro de un círculo y un cuadrado, y uno de ellos, menos claramente derivado de los modelos renacentistas, fue incluido en el libro*”.

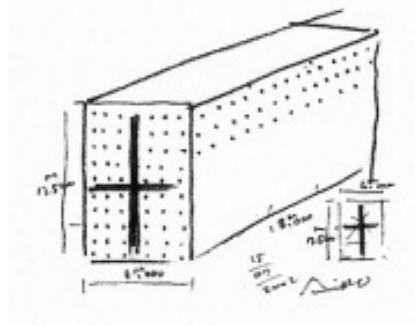


25. “Turnig Torso” de Santiago Calatrava, 2000.

A ligação entre arquitectura com a anatomia verifica-se pela “...*interpretación de las estructuras del cuerpo humano o la apreciación del cuerpo humano en un sentido arquitectónico. [...] la magnitud o dimensión de un objeto esta siempre relacionada con nuestro cuerpo. La arquitectura se relaciona de un modo muy natural y sencillo con las personas, porque esta hecha por y para las personas, lo que convierte a la anatomía en una fuente de inspiración muy importante. Este hecho no solo fue cierto durante el renacimiento, cuando la anatomía humana constituía la base de las reglas del sistema proporcional, sino también en el siglo XX con el Modulor de Le Corbusier. La anatomía – la idea de la mano, de la mano abierta, del ojo, de la boca, el esqueleto – es una rica fuente de inspiración e ideas. En la tectónica de nuestro cuerpo es posible descubrir una lógica interna que puede resultar muy valiosa al construir edificios*” (Calatrava, 2003, p. 91).

Calatrava (2003, p. 43) vê o edifício cosntruido segundo as proporções do corpo humano, como descreve para o Swissbau (1989) “... *quería conseguir formas que estuviesen estrechamente relacionadas con el cuerpo. Por cuerpo me refiero a la anatomía del cuerpo humano. Me interesaba la sensualidad de la forma. Quizá vean costillas y elementos circulares que giran. Es un modo muy táctil y suave de utilizar el hormigón que generalmente no se tiene en cuenta. No se trata solo de que el hormigón se mueva, sino de conferirle propiedades sensuales, como las propiedades que poseen*

la carne o la piel. La idea de «organicidad» se manifiesta incluso en los detalles de unión entra una pieza y outra”.



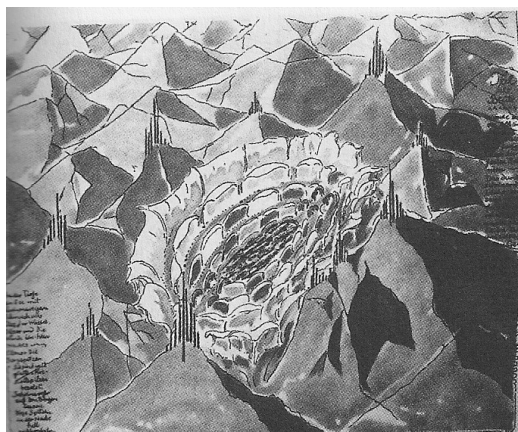
26. “Igreja da Luz” de Tadao Ando em Osaka.

Também Tadao Ando, em conversa com Auping (2003, p. 33), caracteriza o edifício como devendo “...ser construído em resposta ao corpo humano. Podemos dizer que a altura média de uma pessoa é aproximadamente um metro e oitenta. [...] é uma medida baseada no corpo humano. E que considera, desde o princípio, a presença humana”. Acrescentando ainda que o “...fundamento da minha relação com a arquitectura é corpóreo, e a minha percepção da arquitectura esta relacionada a esta corporalidade. A presença física da arquitectura é a base da minha sensibilidade” (Auping, 2003, p. 74-75).

Outro exemplo de dotar os edifícios, neste caso a Torre de Babel, de características humanas, e, ainda, com cariz sexual, é descrito por Michel Leiris em *Documents* (1930) “...como todo lo que esta dotado de valor erótico, los altos building americanos se prestan, con una insólita facilidad, al juego tentador de las comparaciones. Las mas inmediata es sin duda la que transforma estas construcciones en modernas Torres de Babel. Pero por vulgar que sea tal identificación, tiene sin embargo el interés (en razón de su misma inmediatez) de confirmar el contenido psicoanalítico de la expresión rasca-cielos (grate-ciel) (...). Pero por lo demás el acoplamiento azaroso de estas dos palabras, el verbo «rascar (gratter) por una parte y el sustantivo «cielo», evoca en seguida una imagen erótica, donde el building, el que rasca, es un falo más neto todavía que la Torre de Babel y el cielo que es rascado – objeto ansiado de dicho falo –, la madre deseada incestuosamente, como sucede con todos los ensayos de raptó de la virilidad paterna” (Op. cit. Ramírez, 2003, p. 95).

Edifícios com «carácter» de órgãos sexuais femininos podem ser encontrados, por exemplo, em “...algunos proyectos fantásticos de Bruno Taut (1880-1938), concebidos

en la época utópica de la «Cadena de cristal». El más claro de todos es *El* (1919), un dibujo que muestra la vista aérea de un gran paisaje montañoso en cuyo centro hay toda una ciudad, abriéndose como una flor en el fondo de un valle – es obvia su forma genital, perceptible en la hipotética vista desde el aeroplano, prevista ya por el arquitecto, aunque nada dice del carácter femenino de esa ciudad...” (Ramírez, 2003, p. 90). Outro exemplo ainda é a «metáfora arquitectónica sexual» de Frank Lloyd Wright no Museu Guggenheim de Nova York com “...mucho de las implicaciones ideológicas y formales de esa espiral prodigiosa, nadie parece haber reparado en que su «origen» está en un fragmento arquitectónico, con una forma biconvexa, obviamente femenina. Se encuentra al nivel del suelo y es imposible no verlo cuando uno se asoma hacia abajo desde cualquier nivel de la rampa ascendente. Creo que Wright hizo ahí una representación bastante literal del sexo de su edificio y un comentario sutil sobre que es de verdad la arquitectura «orgánica», y acerca del origen mismo de la creación artística, que no puede ser otro sino la vida misma” (Ramírez, 2003, p. 93-94)



27. “O vale como uma flor” de Bruno Taut, 1919.

Para Ramírez (2003, p. 73-74) outro exemplo de conotação dos órgãos sexuais com a forma arquitectónica está descrito na Casa Sin Fin de Kiesler, com o projecto em “...esferoide, algo «parecido a una logaza de pan achatada». La sección ecuatorial, decía Kiesler, era un círculo, y la vertical o meridiana, una elipse. Esta es la límpida forma geométrica que tienen, en efecto, los dibujos y la maqueta en yeso de la *Endless House* realizados hacia 1950. Pero el proyecto final de 1959, mucho más complejo, nuestra un organismo irregular que evoca los capzones de algunos animales y muy especialmente las vísceras irregulares del cuerpo. Se trata de una caverna metafórica, una especie de útero materno, que se pretende situar en las antípodas de la formulación mecánica corbusieriana: «la casa (sin fin) no es una máquina de habitar. Es un organismo vivo con un sistema nervioso muy sensible»”. Kiesler com este projecto tinha

como intenção “...llamar la atención sobre el hecho de que la continuidad espacial es una característica de los órganos vitales, a los que solo cabe aplicar términos como «suelo» o «techo» en un sentido vagamente metafórico. [...] El cuerpo de la propuesta arquitectónica se adecuaba al cuerpo efectivo del artista, reduciéndose así la distancia existente entre la realidad y la utopia. El arte, una vez más, actuaba de mediador” (Ramírez, 2003, p. 73-74).



28. Origem nos genitais femininos da espiral do Museu Guggenheim em Nova York de Wright.

Agrest, numa perspectiva critica, equaciona um quadro em que a “...teoria propõe reintegrar o corpo feminino na arquitetura pós-moderna, e faz lembrar que a tradição do antropomorfismo foi negligenciada na arquitetura moderna” (Op. cit. Nesbitt, 2008, p. 45).

Sobre Guy Debord, Leach (2005, p. 109-110), afirma que em *Theory of the Derive*, este é contra a superficialidade do mundo das imagens mercantilizadas por causa da absorção da sociedade contemporânea. Em *The Complexity and Contradiction in Architecture*, Robert Venturi, “...acolhe e celebra. [...as imagens como] fonte de inspiração para a arquitetura. [...] Venturi desafia: em termos de composição formal, a rua comercial esta «quase bem». Ignora, no entanto, a questão do conteúdo, parecendo não se dar conta de que esta a fomentar a celebração da sociedade de consumo”.

Learning from Las Vegas, de Denise Scott Brown, Robert Venturi e Steven Izenour “...não mencionam sequer esta questão ética fundamental. Ao aplaudirem a exposição da mulher enquanto imagem-mercadoria, estão efectivamente a sancionar a sua exploração, afundando-se na esfera do acrítico e do superficial. A situação torna-se ainda mais irónica devido aos textos críticos de Denise Brown acerca do star-system patriarcal da arquitectura e da lúcida introdução sobre a linguagem específica sem registo de género...” (Leach, 2005, p. 113-114).

Tschumi (2008, p. 575) considera a atitude de ordenação da forma dos puristas contra uma sensualidade orgânica da Art Nouveau, em que *“a vanguarda [purista] travou debates intermináveis em torno de oposições que na maioria das vezes são complementares: ordem e desordem, estrutura e caos, ornamento e pureza, racionalidade e sensualidade”*. Considerando que o *“...prazer máximo da arquitetura está naquele momento impossível em que um ato arquitetónico, levado ao excesso, revela ao mesmo tempo os vestígios da razão e a experiência imediata do espaço”* (Tschumi, 2008, p. 580).

A arquitectura do prazer depende de uma «proeza especial», que é a de manter a arquitectura *“...obcecada consigo mesma de maneira tão ambígua que jamais se renda à boa consciência ou à paródia, à debilidade ou à neurose delirante”* (Tschumi, 2008, p. 581). Um prazer a depender da geometria e *“...por extensão, o prazer da ordem – isto é, o prazer dos conceitos [...] a arquitectura é uma «coisa mental», uma arte da geometria e não uma arte pictórica ou experiencial, de modo que o problema da arquitectura se torna um problema de ordenação – ordem dórica ou coríntia, eixos e hierarquias, grelhas ou linhas reguladoras, tipos ou modelos, paredes ou lajes, e, naturalmente, a gramática e a sintaxe do signo arquitectural se tornam pretextos para sofisticadas e agradáveis manipulações. Levadas ao extremo, essas manipulações tendem para a poética de signos congelados, desvinculados da realidade e voltados para um prazer mental, gélido e sutil”* (Tschumi, 2008, p. 575). Considerados isoladamente, nem o prazer da geometria nem o prazer do espaço são «o prazer da arquitectura».

Uma «neurose delirante» que na intensidade, segundo o filósofo Gilles Deleuze (200, p.374), envolve as distâncias expressas pela extensão e pelo desenvolver que *“... exterioriza ou homogeneiza essas mesmas distâncias. Ao mesmo tempo, uma qualidade ocupa essa extensão, seja como qualitas, que define o meio de um sentido, seja como quale, que caracteriza tal objecto em relação a esse sentido. A intensidade é o insensível e, ao mesmo tempo, aquilo que só pode ser sentido”* (Deleuze, 2000, p. 374)

Na perspectiva da arquitectura e da pintura, Eisenman (2008, p. 602) considera como violentas *“...às exigências imperiosas do olho e do corpo para se orientarem no espaço arquitetónico por meio de processos de ordenação racional perspectivada”*. Mais à frente acrescenta que a arquitectura *“... tentou fazer deslocamentos semelhantes com o construtivismo e com sua versão própria, ainda que normatizada, do cubismo – o Estilo Internacional. Mas suas obras apenas aparentavam ser cubistas e modernas, porque o*

sujeito continuava atrelado a uma estabilidade antropocêntrica de fundo, confortavelmente vertical e posto sobre uma superfície plana ou tabular” (Eisenman, 2008, p. 603).

Eisenman (2008, p. 602) avalia ainda a arquitectura «plana ou tabular» devido ao modo de visão, no que diz respeito, a uma “... *categoria especial da percepção relacionada com a visão monocular perspectivada. A visão monocular do sujeito permite que todas as projecções do espaço se resolvam em uma única superfície planimétrica. Por isso não surpreende que a perspectiva, com sua capacidade de definir e reproduzir a percepção da profundidade em uma superfície bidimensional, encontre na arquitetura um meio disponível e insuficiente. Muito menos surpreende que a arquitetura desde cedo tenha começado a se adaptar a essa visão monocular racionalizadora, em sua própria materialidade*” (Eisenman, 2008, p. 602).

Nos finais do século XIX “...*el cuerpo se había convertido en una especie de apéndice del cerebro, un apéndice casi tabú, que no tenía por que ser tratado en las clases de dibujo: a las piernas se les denominaba «miembros» y una simple mirada al tobillo de una mujer era suficiente para hacer perder el control a una libido inadecuadamente reprimida. Aún más difícil resultaba introducir el tema del cuerpo en cualquier estudio racional de la arquitectura, en el que ningún argumento podía competir con la concepción, desde Galileo, del cuerpo físico como máquina*” (Bloomer e Moore, 1982:41).

Cortés (2008, p. 201) salienta que durante “...*a segunda metade do século XIX, a arquitectura tinha como objetivo transformar-se em algo limpo, asséptico, eficiente e ágil para poder responder às demandas de uma sociedade em rápido processo de transformação. A industrialização começou a redefinir a arquitetura e trouxe consigo uma reconceitualização económica significativa do conceito de corpo. Dessa forma, na passagem do século XIX para o século XX, o corpo passa a ser lentamente entendido como mais um componente mecânico da produtividade industrial, como uma extensão do aparato produtivo*” (Cortés, 2008, p. 201). A pretensão era racionalizar, padronizar as noções sobre o corpo e transformá-lo num eficiente elemento laboral.

Nesbitt (2008, p. 79) sublima a teoria crítica da década de 1990 desde “...*o feminismo e o problema do corpo na arquitectura, a estética contemporânea do sublime e a ética ambientalista. Assumindo posições de fora e de dentro do discurso dominante, e*

tomando como ferramenta de trabalho o ensaio fragmentário, os teóricos pós-modernos abordam os temas recorrentes e emergentes da arquitetura”.

Numa sociedade de consumo a problemática do género foi definida pela “...*posición de la mujer en la sociedad, y por los valores que esta, le otorga a la diferencia sexual. [...] el arte en la sociedad capitalista, vemos que este está mercantilizado. Podemos entonces, hablar de arte burgués, que además de negar la existencia de las mujeres, es un arte separado de la sociedad, con su moda actual de esteticismo y culturismo. Observemos que es un arte-mercancía, impulsado por la sociedad de consumo. Es decir que este arte, que no representa a la mujer, es además un arte clasista, que no satisface las necesidades sociales*” (Cevedio, 2010, p. 29). Para esta autora, o capitalismo “...*mercantiliza el arte, convirtiéndolo en mercancía y perdiendo así su función social. En él, el papel del hombre ha sido siempre el de pintor y el de la mujer, de modelo*” (Cevedio, 2010, p. 35).

Numa sociedade com ligação ao simbolismo, Neil Leach observa uma mecanização da vida “... *governada pela tecnologia foi reproduzida na atitude funcionalista dominante face ao corpo e ao acto sexual. «Temos uma cultura de ejaculação precoce» declara Baudrillard, «o nosso centro de gravidade foi reorientado para uma economia libidinosa exclusivamente preocupada com a naturalização do desejo, um desejo ligado aos impulsos, ou ao funcionamento das máquinas, mas, acima de tudo, ao imaginário repressivo da libertação e da repressão.» Uma vez encardo o sexo como uma função, a influência da sedução passa a ser menor. Isto não significa que a sedução esteja somente associada ao campo sexual*” (Leach, 2005, p. 130). Mas, conclui Leach que a sedução e a sexualidade estão intimamente associados, embora nem sempre estivessem ligados.

Ainda que para o autor: “*só agora, na cultura dos nossos dias, é que assistimos ao facto de «o sexo ter triunfado sobre a sedução, anexando-a como um aspecto subalterno». A produção ofuscou a sedução em todos os aspectos da vida cultural. E é através da pornografia que a produção se manifesta no âmbito da esfera sexual, «a cena obscena da realidade», em que se descobrem todos os véus, e em que o corpo se torna monstruosamente visível. A pornografia é uma orgia de realismo, uma orgia de produção*” (Leach, 2005, p. 130-131). É claro que a sedução contraria a produção, mesmo que a primeira esteja “...*contaminada pelos instrumentos triviais do capitalismo e colocada ao serviço da produção*” (Leach, 2005, p. 135). Leach ainda vê a sedução “...*com o seu enigmático e misterioso jogo das aparências, as suas intrigas e ardis*

engenhosos, é muito diferente de tudo isto. [...] A sedução extrai algo do âmbito do visível, ao passo que a produção constrói tudo numa perspectiva total...” (Leach, 2005, p. 129). Seja um objecto, um número ou um conceito na origem visual de forma a provocar o âmbito construído.

Uma concessão pelo consistente da sedução que “...remove o significado do discurso e destitui-o da sua própria verdade, tentando encantar o espectador a um nível meramente visual e impedindo assim uma apreciação mais profunda” (Leach, 2005, p. 127). A sedução em si é «prisoneira e impotente» por se manter numa “...eterna flutuação de signos à deriva, sem qualquer sentido referencial. Numa era obcecada pela produção, o significado deu lugar à técnica e ao desempenho” (Leach, 2005, p. 131).

As formas de sedução passaram à sexualidade, segundo Jean Baudrillard: “*Esta sexualidade transformada pela revolução do desejo, este modo de produção e intercâmbio corporal, chegou ao seu estado actual, sendo descrita em termos de ‘relações sexuais’, pelo facto de ter esquecido todas as formas de sedução*” (Op. cit. Leach, 2005, p. 131). Para Sigmund Freud, conforme Leach (2005, p. 128), “...aboliu a sua teoria da sedução, de modo a pôr em funcionamento um esquema de interpretação, e repressão sexual, caracterizado sobretudo pela objectividade e pela coerência”. O que numa arquitectura que “...aspira à sedução e reivindica ao mesmo tempo um sentido de crítica radical, tem de fazer concessões” (Leach, 2005, p. 137).

Em contraponto, Bernard Tschumi (2008, p. 579-580) aponta o erotismo na arquitectura como uma questão de subtilidade. Embora que, para o arquitecto não “...significa somente o prazer dos sentidos, nem se deve confundi-lo com sensualidade. A sensualidade é tão diferente do erotismo quanto uma simples percepção espacial é diferente da arquitetura. O erotismo não é o o excesso de prazer, mas o prazer do excesso. [...] assim como a satisfação dos sentidos não é erotismo, a experiencia sensual do espaço não faz arquitetura. Muito pelo contrário, «o prazer do excesso» requer tanta consciência como voluptuosidade. O prazer da arquitetura contém (e dilui) simultaneamente os constructos mentais e a sensualidade. Nem o espaço nem os conceitos, por si sós, são eróticos, mas a confluência entre ambos”.

A atitude de Tschumi, para Kate Nesbitt (2008, p. 574), é ilustrada pelo texto impresso no cartaz de *Anúncios de arquitectura*, em 1975: “*Sabe-se que a sensibilidade domina até mesmo os edifícios mais racionais. A arquitectura é o ato erótico supremo. Leve-a ao excesso e ela revelará tanto os vestígios da razão quanto a experiência sensual do*

espaço. Simultaneamente". Posto que Tschumi (2008, p. 578) identifica como "...se a arquitectura é inútil, e o é de modo radical, essa mesma inutilidade poderá ser sua força em qualquer sociedade onde prevalece o lucro. Mais uma vez, se nos últimos tempos há motivos para duvidar da necessidade da arquitectura, então a arquitectura pode muito bem-estar em sua desnecessidade".

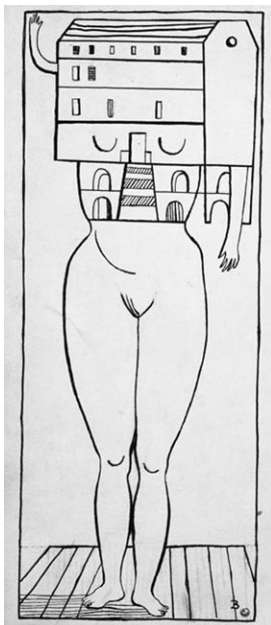
Juan Herreros (2010, p. 155) afirma que "...todo apunta a que asistimos a una supervaloración de aspectos ligados a la percepción sensorial y a la afirmación individual cuyo origen habrá que buscarlo en las nuevas lecturas que sobre el propio cuerpo ha abierto la cultura contemporánea en las últimas décadas". Tal como acontece na pintura de «Mujer/casa», em que a pintura e a escultura incorporam "...un edificio a su cuerpo. De esta manera trabaja el espacio interior y establece relaciones con la interioridad, con la nutrición, la soledad y el aislamiento [...] Lo importante en una obra de arte no es solamente lo que manifiesta o expresa, sino también, lo que oculta. Por esto es importante la crítica, para hacer una interpretación política y transformadora, que aporte ideas y conceptos, que expliquen lo que se oculta o esconde" (Cevedio, 2010, p. 35).

Esta mesma pintura é interpretada por Cortés (2008, p. 81) como uma visão "...um tanto esquizofrénica da mulher. Assim, percebemos que o mais óbvio dos sinais de identidade de uma pessoa, seu rosto, foi substituído por uma casa. As implicações psicológicas e simbólicas disso são devastadoras. O doméstico converte-se na verdadeira definição dessas mulheres, tão prisioneiras da casa que ate escondem o rosto atrás da fachada. [...] O facto é que nunca vemos o rosto das mulheres, pois suas individualidades foram substituídas pela casa". Este autor, entende, ainda, que a arquitectura, por via desta pintura, torna-se antropomórfica ao «negar e redefinir» a identidade da mulher, enaltecendo, paralelamente, os «interesses» do homem.

A obra de arte terá um «conteúdo implícito», "...ao ponto de qualquer pessoa que não esteja familiarizada com a intenção da obra de arte ser capaz de reconhecer o seu significado..." (Leach, 2005, p. 22). Mesmo quando ocorre um "...processo de estetização [que] destitui os objectos do seu conteúdo [assim] pode parecer, à primeira vista, problemática: parte-se do princípio de que as obras de arte têm um significado implícito..." (Leach, 2005, p. 22).

A imagem visual do corpo da mulher foi "...tratada de forma muy distinta por hombres y mujeres. La diferencia entre arte masculino y femenino representa una vivencia, una distinta visión de la vida y de la relación con el mundo. En el arte, por tanto, las mujeres

se cuestionan su manera de expresarse, y buscan su propio lenguaje, o comparten los criterios y modos de arte masculino” (Cevedio, 2010, p. 33).



29. “Mujer/casa” de Louise Bourgeois, 1946/7

Lippard considera haver diferenças entre a “...arte masculino y el femenino, ya que este no procede de la tradición moderna y además la rechaza ... mucho arte femenino se forja en soledad, desprovisto no solo que hace difícil de catalogar o de discutir en términos de su impacto público y de su sistema de relaciones estéticas y profesionales” (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 35). Para Cevedio, a arte deve (2010, p. 41): “...transmitir un mensaje, ser una reflexión, no plantear problemas de estilos, debe superar las barreras individualistas, consumistas, para resolver la identidad del momento, debe ser un arte social que busque lo colectivo”.

Neil Leach considera que a imagem da mulher é explorada pela publicidade, embora seja «demasiado redundante»: “... o capitalismo criou uma sociedade que idolatra a mercadoria, e esta cultura da mercadoria levou o culto da mercadoria, uma vez que os bens surgem envoltos numa aura de atracção sexual. Mas não se trata apenas da sexualização da mercadoria; também o sexo é hoje mercadoria, e nada como a publicidade para o comprovar. Embora os homens estejam claramente incluídos na esfera da publicidade, são as mulheres que se encontram em risco. Na cultura patriarcal da fase tardia do capitalismo, as mulheres são mais susceptíveis de serem exploradas pelas forças da mercantilização, e é na publicidade que esta exploração é mais visível. As mulheres não são tratadas como mulheres, mas reduzidas a imagens

mercantilizadas de mulheres, enfeites decorativos com forte carga sexual que ajudam a vender o produto. Não se trata da celebração das qualidades da mulher enquanto ser ontológico, mas da sua exploração como imagem vendável e mercantilizada” (Leach, 2005, p. 113-114).

Neil Lech (2005, p. 25) interpreta o mundo da arquitectura pela imagem, quando os arquitectos “...assumem o processo de estetização como consequência necessária da profissão. Convencionou-se que os arquitectos devem ver o mundo em termos de representação visual – planos, secções, alçados, perspectivas, e por aí fora. O mundo do arquitecto é o mundo da imagem”.

Por outro lado, Bernard Tschumi (2008, p. 576) invoca para a arquitectura «o prazer do espaço», pelo que considera “... exprimi-lo em palavras, é indizível. De maneira aproximativa, pode-se dizer que é uma forma experiência – a «presença da ausência»; diferenças inebriantes entre a superfície plana e a caverna, entre a rua e a sua sala de estar; simetrias e assimetrias que acentuam as propriedades espaciais do meu corpo: direita e esquerda, em cima e embaixo. Levado ao extremo, o prazer do espaço inclina-se para a poética do inconsciente, para o limiar da loucura”.

Para Tschumi a imagem da arquitectura passe à «estetização», no momento em que se deu “... efectivamente uma forma generalizada de estetização, perpetrada pelos meios de comunicação. [...] o sexo é estetizado na publicidade, também toda a nossa cultura – e, claro, isto inclui a arquitectura – é agora estetizada” (Op. cit. Leach, 2005, p. 48).

A era da «estetização», para Neil Leach, foi “... precisamente o lado menos agradável das coisas que ganhou capacidade de criar respostas aparentemente paradoxais, ao ponto de aquilo que não é, à partida, atractivo poder facilmente ser considerado esteticamente apelativo. Agora que a industrialização se tornou chique, em que as antigas fabricas são transformadas em apartamentos, as centrais eléctricas em museus nacionais, e o calçado industrial e os fatos de macaco dos trabalhadores fazem parte da moda, tudo o que é repugnante e áspero parece prestar-se à estetização” (Leach, 2005, p. 34).

Após análise das características absorventes quanto ao corpo na visão da produção profissional do arquitecto, sobre o corpo do género feminino «suprimido, reprimido e excluído» do sistema falocêntrico ligado à arquitectura, referenciou-se o simbolismo pela constituição, manipulação e ornamentação do corpo pelo sistema cultura e social

(Cortés, 2008), da conjugação da sensualidade e da sexualidade pelo corpo e pelo espaço arquitectónico ao problema de representação que estão ligados ao corpo como o pénis masculino, ou seja, o símbolo do pénis, o falo (como ícone cultural).

No capítulo seguinte é desenvolvida uma abordagem sobre questões próprias do Espaço Público e do Espaço Privado, entendidas não só enquanto prática do arquitecto, mas também tendo em conta o género. Parte-se da noção dos espaços desenvolvidos pelos arquitectos como produto e formulação social com «prática espacial», «representação do espaço» e «espaço representacional» (Cortés, 2008). O entendimento que se propõe é relevante para aferição da espacialidade por meio das relações entre os corpos e os edifícios, entre as estruturas e os géneros.

VII. Para uma interpretação da Arquitectura entre o Espaço Público e Espaço Privado

VII. Para uma interpretação da Arquitectura entre o Espaço Público e o Espaço Privado

“Não faz pois sentido pensar o Homem sem o seu ambiente arquitectónico: o que é humano tornou-se arquitectónico e o que é arquitectónico tornou-se humano” (Muga, 2005, p. 24).

O homem conflui e possui o espaço como utilizador e habitante, o espaço que é criado pela necessidade *“...entre o Espaço idealizado, o Espaço produzido e o Espaço vivenciado (causa e efeito de factores psicológicos, culturais e sociológicos) se estabelecer, finalmente, a convergência tanto tempo esperada”* (Santa-Rita, 1995, p. 20).

Depois da abordagem sobre a relação entre arquitectura e corpo, esplanada no capítulo anterior, conjugando a temática da sensualidade e da sexualidade no corpo e no espaço arquitectónico, e respectiva representação. Nesta parte da dissertação será focada a problemática da relação ente o Espaço Público e o Espaço Privado na perspectiva do género – considerando a sua formação social, influência dos diversos contextos e respectivas atitudes de género não só na lógica do utilizador, mas também enquanto projectista da espacialidade arquitectónica.

Conforme Montaner (2009, p. 18), os profissionais de arquitectura adoptaram *“...a postura de arquitecto liberal, que já não projectava para um homem ideal, se não que para um homem concreto, individual com todas as suas carências”*. Segundo este mesmo autor (2001, p. 31) a formação do espaço moderno baseia-se em medida *“...posições e relações: é quantitativo; desdobra-se mediante geometrias tridimensionais; é abstrato, lógico, científico e matemático; é uma construção mental. Ainda que o espaço fique sempre delimitado...”*.

Sobre esta questão, relativa ao liberal, um outro autor – Leach (2005, p. 60) – refere que se assistiu a uma certa *“... ingenuidade ao confiar nos «espaços livres» para fomentar uma política liberal, uma vez que a forma arquitectónica em si mesma não pode determinar uma política de uso específico do espaço”*. Por outro lado Santa-Rita (1995) entende como «verdade universal» que pensar o espaço de hoje não é o mesmo que pensar o espaço de ontem. Isto porque o espaço ultrapassa a sua dimensão temporal, já que, nas palavras de Cortés (2008, p. 21) *“...não é homogéneo nem apolítico, tampouco pode ser concebido em si e para si mesmo, mas é produto da história, um lugar de*

reencontro dos aspectos materiais, financeiros, culturais, etc. [...] É um produto social que não permanece estático, pois, à sua maneira, é criador e criação de um conjunto de relações dialécticas em permanente transformação e nas quais intervém de modo incisivo”.

Enquanto produto social, o espaço forma-se por “...três aspectos inter-relacionados: a «prática espacial» (ou seja, o espaço material), a «representação do espaço (isto, é, o espaço como uma linguagem codificada) e o «espaço representacional» (vinculado à experiência cotidiana de viver no espaço). Contudo, é em relação ao corpo humano – com suas capacidades, movimentos e relações – que o espaço adquire seu pleno significado, uma vez que o corpo produz espaço, vive em um espaço, faz parte desse espaço, situa-se nele e o percebe à sua volta” (Cortés, 2008, p. 22). Ainda parafraseando Cortés (2008, p. 28), pode-se ainda referir que o espaço deixa de ser “...entendido como «natural», no sentido de dado, para ser percebido cada vez mais como «político», no sentido de socialmente construído, ao mesmo tempo que as técnicas de ocupação espacial, de invasão e de vigilância são vistas como instrumentos de controle social e individual”.

Desde criança que se estimula de diferentes maneiras a necessidade e desejo de «apropriação de espaço». De acordo com o “...local onde acontece (meio urbano ou rural), com o estatuto do meio construído que a rodeia e, também, com o facto de esse espaço ter sido ou não pensado e construído para a receber. É ainda importante ter em atenção que, apropriar um espaço é, para um indivíduo jovem, uma maneira de adquirir o seu lugar na sociedade como um sujeito actuante aos seus próprios olhos e aos olhos dos outros, permitindo desta forma integrar-se num meio e ser reconhecido como um membro da sociedade” (Barracho e Dias, 2010, p. 59).

Complementarmente, o espaço pode ser considerado pelas noções que desafiam os seus padrões “...sobre a função, a estrutura e a forma da arquitetura, ao mesmo tempo que significam instrumentos de subversão política e transgressão cultural fundamentais para entender as propostas atuais mais críticas, especialmente as que discutem a hegemonia masculina (a denominação de sexo/género) e a vida familiar heteronormativa na estruturação e configuração dos espaços da cidade” (Cortés, 2008, p. 27-28).

O surgimento desta configuração de espaços advém das “...complexas relações entre edifícios e corpos, estruturas e géneros, entornos e relações caracterizaram as tentativas de desestabilizar as convenções da arquitetura tradicional nas últimas décadas. No

entanto, cada vez mais a cidade contemporânea instaura atitudes e formas de atuação para organizar e estruturar, o controle dos desejos do corpo através de dois aspectos que [...] são básicos: o primeiro, a criação de certos «espaços dóceis, fáceis de vigiar e controlar; o segundo, o esforço de obter «corpos ausentes» e/ou negados para que o prazer e os desejos desapareçam dos espaços públicos» (Cortés, 2008, p. 28).

Desde a Idade Média que o indivíduo ocupa e se organiza no espaço. Para Witold Rybczynski, no livro *Home: A Short History of an Idea*, segundo Rodrigues (2008, p. 8), o que revelava importância na Idade Média “... era o mundo externo, e o lugar que cada um ocupava nele. A vida era um assunto público, ninguém tinha uma auto-consciência muito desenvolvida, muito menos teriam um quarto para cada um. Era a mentalidade Medieval, e não a inexistência de mobiliário confortável ou aquecimento central, o que explica a austeridade da casa Medieval. [...] A importância do conforto doméstico [...] trata-se muito mais do que uma simples busca de bem-estar físico; começa com o aparecimento da casa como o contexto para uma vida interior que vai emergindo [...] Chegando à conclusão de que os conceitos de domesticidade, intimidade, conforto doméstico, lugar e de família foram, literalmente, grandes conquistas da Era Burguesa”.

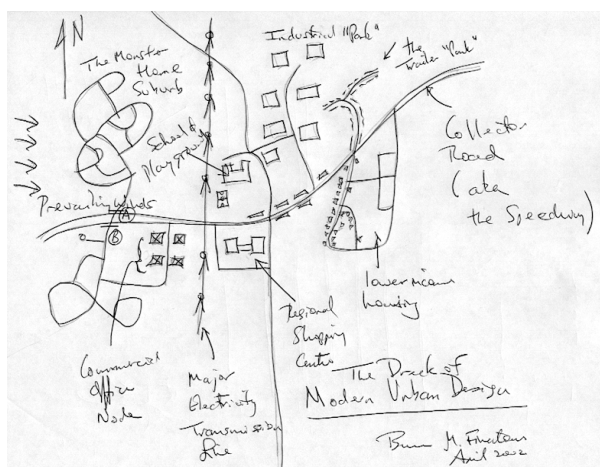
Advertindo que a cidade se delineia pelo papel da arquitectura “... tradicional [que] manteve reprimida a sexualidade no espaço e conservou-o esterilizado como uma economia técnica sob o controle do mito da arquitetura projetista. No mundo ocidental, a subordinação cultural do feminino por parte da masculinidade hegemónica define-se, no caso específico da construção do espaço social, mais por tudo aquilo que se nega que por aquilo que se diz” (Cortés, 2008, p. 31). Conforme Montaner (2001), a arquitectura, na relação com o lugar, tem vindo a explorar um «fenómeno recente» indexado à «sensibilidade». Este mesmo tema é também abordado por Cortés (2008, p. 27), observando que o espaço contemporâneo “...adquiriu uma existência quase palpável, em que as fronteiras e os mapas elaborados levaram em conta as mais diversas identidades (das nacionais até as sexuais) que convivem no interior do espaço tratado”. Considera, ainda, que o espaço foi «ocupado» por «corpos» que reproduzem do interior as circunstâncias para o exterior, como tratado na «batalha política e social».

Já nos fins do século XVIII desenvolveu-se um “...lento mas importante processo de domesticação da vida social, de normalização dos espaços e dos comportamentos e de moralização da população, processo totalmente baseado em técnicas de controle dos impulsos e de canalização dos desejos para o ciclo produção-consumo. Trata-se de um projeto – de carácter político, económico e social – para obter algumas medidas de

controle, de domínio e de implicação dos indivíduos” (Cortés, 2008, p. 41). Envolveu também o corpo humano como «alvo de poder» e «objecto», segundo este mesmo autor, o corpo passou a ser manipulável, transformado numa forma que se «educa, obedece» e que o mesmo «responde».

Por outro lado, os diversos espaços do sistema possuem “...*diferentes significados e representam diferentes relações de poder que variam com o tempo; por esse motivo, podemos favorecer e propiciar a criação de espaços excludentes ou de convivência, estimular a cumplicidade entre as diferentes realidades que convivem ou, ao contrário, gerar isolamento e exclusão*” (Cortés, 2008, p. 28). Como no caso da cidade que é o construído, ou seja, aquilo “...*que é mais objetivo e visível, mas também é aquilo que é constituído pelos usos sociais, normas e instituições. Os diferentes espaços têm significados distintos e representam diferentes relações de poder que variam com o tempo, de modo que podemos favorecer e propiciar a criação de espaços excludentes ou de convivência, bem como estimular a cumplicidade entre as várias realidades que convivem entre si ou gerar isolamento e exclusão*” (Cortés, 2008, p. 143).

Desde os anos de 1930, filósofos e teóricos, como o sociólogo francês Henri Lefebvre, estudaram a relação entre o espaço e o poder, e respectiva vinculação na configuração da vida quotidiana. Lefebvre afirma que o “...*espaço formal e quantificado nega as diferenças, tanto as que provém da natureza e do tempo (histórico) como as que procedem dos corpos, idades, sexos, etnias (...). Uma das contradições inerentes ao espaço abstrato consiste no fato de negar o sensual e o sexual, ainda que possua como referência a genitalidade: a célula familiar, a paternidade, a maternidade, a identidade situada entre a fecundidade e o gozo*” (Op. cit. Cortés, 2008, p. 19).



30. Estudo da cidade de Jane Jacobs.

O espaço enquanto conceito não é entendido por Cortés (2008, p. 48) como “...um grupo abstrato nem homogêneo ou arbitrário de relações, muito pelo contrário, nosso entendimento dele emerge da ação. O espaço definido como um certo domínio do mundo pelo corpo; o corpo e seu entorno (como produtos culturais) transformam e reinscrevem a paisagem urbana em função de suas necessidades (demográficas, económicas e psicológicas), o que anula as explicações essencialistas do espaço ou das formas arquitetónicas”. Mesmo quando o corpo faz parte do espaço e da arquitectura como produção social e cultural.

A arquitectura é vista como a expressão “...da geometria autoritária que sustenta o pensamento e a sociedade” (Cortés, 2008, p. 40). Na visão de Georges Bataille, a expressão do «ideal da sociedade» e “...as composições arquitetónicas manifestam as ordens e as proibições da autoridade. Assim, todo monumento é um monumento ao controle social, uma chamada à ordem para inspirar temor. [...] a arquitetura desempenha um papel fundamental na formação do sujeito, uma vez que não oferece nada mais que a aparência do rosto de quem deve fazer respeitar a ordem da sociedade...” (Op. cit. Cortés, 2008, p. 40).

A relação entre arquitectura com o género estabelece-se de forma “...difícil e complexa interdependência, pois ambos são produções culturais e, como tal, consequência de uma época histórica determinada e, portanto, susceptíveis de modificação. E, todavia, o espaço urbano estabelece – em sua distribuição, utilização, transferência e simbolização – hierarquias e prioridades que favorecem determinados valores e anulam outros. Dessa forma, enquanto o trabalho e as atividades masculinas (bem como suas necessidades e prioridades) são o que organiza majoritariamente a casa e a cidade, ambos se adaptam aos movimentos, tempos e desejos da masculinidade, do mesmo modo que se omitem as experiências diferentes ou dissidentes dessa masculinidade” (Cortés, 2008, p. 135). Mesmo quando, para este autor, o género masculino se apropria da sua virilidade para «controlar e vigiar» o entorno urbano.

Na base dessa virilidade masculina sobre o contexto urbano, o homem alcança “...dois aspectos fundamentais: o primeiro trata de dotar o espaço de características pretensamente femininas, como a passividade, a inércia ou o mutismo, na intenção de apresentá-lo como algo neutro; o segundo procura tornar invisíveis, encerrar outras possibilidades sexuais e de género para descorporizar e dessexualizar o terreno da cidade” (Cortés, 2008, p. 136). Tendo como intuito a existência de apenas “...um corpo, uma sexualidade e um género: o majoritário, que quer se fazer passar por único, e com

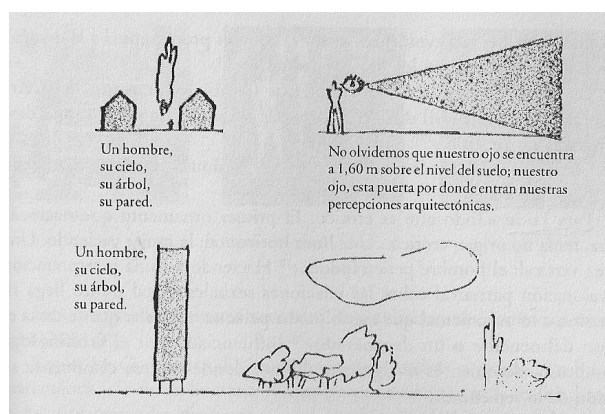
isso a ideologia masculina dominante é constantemente reproduzida no espaço. Com esses objectivos, o desenho arquitectónico (mediante o estabelecimento de códigos e convenções) cria o espaço onde a subjectividade humana é erigida e ativada; a organização espacial ajuda a constituir uma representação das relações de género que apresentam os privilégios e a autoridade da masculinidade como algo natural” (Cortés, 2008, p. 136). O espaço não contém as identidades de género, mas o género é que constitui o elemento das identidades.

Este enfoque do género masculino sobre o espaço é descrito por Bourdieu, como se o “...hombre «realmente hombre» es el que se siente obligado a estar a la altura de la posibilidad que se le ofrece de incrementar su honor buscando la gloria y la distinción en la esfera publica. La exaltación de los valores masculinos tiene su tenebrosa contrapartida en los miedos y las angustias que suscita la feminidad” (Op. cit. Montesinos, 2005, p. 24). Assim, um homem tem de «imitar» para a sociedade (envolvente), as suas «atitudes masculinas» de forma a permanecer no domínio.

Não obstante, Lina Bo Bardi refere-se à homossexualidade do género masculino, em linguagem comum, como “... símbolo de inferioridad viril; por su condición social, a mujer no llega nunca a ser verdaderamente homosexual; hablo de homosexualidade, y no de vivio homosexual equivalente al donjuanismo barato – podría ser objeto de una profunda reflexion en una sociedad menos ligada a esquemas de jesuitismo arraigado. Rechazo de todo lastre secular de feminidad prostituída, horror por el amor de una «treta» súcia. No solo ser objeto de revaloración del amor [...] renuncia a la mentira y la igualdad de sexos -, sino, más bien, a una dignidad humana no mermada. Dignidad acrescentada hoy por la carga existencial sobre humana que necesita el homosexual para afrontar una sociedad que lo riculiza y desprecia” (Op. cit. Oliveira, 2002, p. 217). Como Lina McDowell afirma, os espaços “...surgen das relações de poder; as relações de poder estabelecem normas; e as normas definem os limites, que são tanto sociais como espaciais, porque determinam quem pertence a um lugar e quem permanece excluído” (Op. cit. Cortés, 2008, p. 126).

No espaço do «território público» é caracterizado por Barracho e Dias (2010, p. 39) como o “...tipo de território ocupado temporariamente por uma pessoa ou por um grupo e a sua característica é a de ser público, pertencendo a todos, ainda que teoricamente. No entanto, os primeiros ocupantes são os seus proprietários provisórios, cujos comportamentos são regidos em grande parte pelas normas sociais e pelos costumes”. Para Cortés (2008, p. 126), o homem enquanto dominador do espaço “...faz que seus

interesses passem por interesses globais da sociedade e, para tanto, não hesita em apresentar esse espaço como um espaço descorporificado, indeterminado, como se não possuísse nenhum carácter específico, isto é, como se fosse neutro". Mas para Henri Lefebvre o espaço "...foi marcado, mais que marcado: foi formado pela predominância masculina (guerreira, violenta, militar) e valorizado pelas virtudes chamadas viris, difundidas pelas normas inerentes ao espaço dominado-dominador" (Op. cit. Cortés, 2008, p. 122).



31. As proporções dos espaços relacionados com o corpo.

Virgínia Woolf, segundo Cortés (2008, p. 133) aborda a separação social da mulher pelo "...distanciamento das tarefas culturais e [...] pouco peso na sociedade da época. [...] da impossibilidade que tem a mulher de ocupar determinados espaços da cidade, seu afastamento deles e como esses lugares forma criados por e para o homem. Trata-se de uma análise na qual se ressalta a importância vital da independência económica e pessoal, mas, sobretudo, da independência espacial, da possibilidade de a mulher ter um espaço próprio para abordar e desenvolver tarefas...", que parecem estar «reservadas» ao género masculino.

As mulheres parecem estar numa «posição subordinada» aos homens, conforme Montesinos (2005, p. 14) e, por, ainda outra, a "...asignación de la mujer al espacio privado, y por tanto, de actividades productivas (remuneradas o no) que no son tan valoradas como las actividades asignadas a los roles masculinos, que en una perspectiva patriarcal son económica y socialmente más valoradas". Para Marina Castañeda passa a confirmar com os «juízos de valor», pela "antigua division del mundo en una esfera publica propia de los hombres y una esfera domestica propia de las mujeres ha perdido su sentido". (Op. cit. Montesinos, 2005, p. 21). Hoje o machismo deixou de ser invisível para passar a ser «repudiado» por (alguns) sectores da sociedade, segundo Montesinos (2005).

Na perspectiva de Cevedio (2010, p. 66), tanto o espaço público como o espaço privado foram concebidos pelo homem, e este só realizou os espaços pelo seu ponto de vista. Foram geradoras do “... *«mito» de que el «espacio privado» pertenece a la mujer y el «espacio público» al hombre, es decir, el «espacio interior» y el «espacio exterior», el «espacio de la vivienda» y el «espacio de la ciudad», veo [...] que a la mujer no le pertenece ninguno de los espacios*”.

O conceito de espaço público na sociologia, conforme Barracho e Dias (2010, p. 49), é considerado como um espaço “...*que é comum, portanto, oposto ao privado [...] o espaço está relacionado com os meios de comunicação de massa, com a legitimidade e com o poder [...] Os indivíduos apropriam lugares, casas e ruas, na medida em que forma educadas para tal, para os apropriar, considerando-se que aquilo que é apropriado não são os locais ou objectos, não são as coisas, mas sim as formas de nos relacionarmos com elas. A apropriação dos espaços consiste, na possibilidade de os sujeitos se poderem movimentar, possuir, sentir, sonhar, aprender, por outras palavras, criar de acordo com as suas expectativas, com os seus desejos, com os seus projectos de vida*”.

Na dicotomia entre uma «cultura masculina» e uma «cultura feminina» é visto “...*a separação entre espaço público, reservado aos homens e espaço privado, entregue às mulheres, acabou por se traduzir também numa separação de atitudes, comportamentos e valores, que podemos genericamente considerar como culturas. Assim surgem as diferenças entre o que podemos chamar de «cultura masculina» e «cultura feminina» sendo aquela dominante nas esferas onde se tomam as decisões e constituindo, por isso mesmo, uma das bases do paradigma de poder ainda vigente*” (Roseta, 1997, p. 197).

A análise realizada por Cevedio (2010, p. 51) à ideia do género em relação com “...*espacio-tiempo, diferenciando la economía domestica de la economía de mercado, vemos que en el caso del hombre, al que se lo vincula con el lugar público, el espacio-tiempo es productivo, y en el caso de la mujer, a la que se la relaciona con el lugar privado, el espacio-tiempo es improductivo. Estas valorizaciones, se siguen manteniendo en la actualidad, ya que los espacios solo han sido pensados y determinados, como ya se dijo, bajo una sola mirada, la del hombre*”. O reconhecimento do determinismo da dicotomia entre os géneros, por um ser antítese e negação do outro, revela que a percepção dos espaços não é igual entre o género, conforme esta mesma autora.

Do mesmo modo que o «envolto» corporal “...separa al individuo de la comunidad, existe también una envoltura domestica que separa a la familia del resto de la comunidad. Por tanto, la entrada es una zona extremadamente sensible dentro de la envoltura domestica, una zona que ha de respetar y promover los sentimientos y la identidad tanto de la comunidad interior como de la exterior” (Bloomer e Moore, 1982, p. 58-59). Trata-se de isolamentos psicológicos devido a atitudes, espaços ou características. Para Rodrigues (2008, p. 9), hoje existe consenso sobre a casa do homem e a sua associação com o espaço de vida privada, devidamente articulada com a sociedade. Assim, a casa “...encontra-se protegida da esfera pública, definindo-se como o espaço domesticado pelo indivíduo, para o confortar e proporcionar o seu bem-estar quotidiano, adequado ao seu particular modo de vida. Por isso – hoje – espera-se que a casa tenha condições de habitabilidade. O que implica que goze de domesticidade que garanta conforto doméstico e que proporcione à família o lugar da sua intimidade”.

A «autoridade visual» que institui o género masculino, releva o género feminino “...a lugares sem poder; dessa forma, a distribuição espacial do olhar ressalta os privilégios culturais do homem para ter acesso à visão; ou seja, o carácter de género do espaço deveria ser entendido como uma composição coreográfica na qual os diferentes setores se relacionam em um espaço construído e representado por meio de implicações sociais produzidas pelo olhar e pelo movimento, como sujeito/objeto, ativo/passivo, espectador/espetaculo, masculino/feminino, etc., configurações binárias que o olhar estabelece e que, portanto, podem ser questionadas e desestabilizadas. Os espaços não contem significados inerentes – na verdade, tais significados lhes são dados mediante as diferentes atividades que os diferentes atores sociais levam a cabo neles” (Cortés, 2008, p. 142). A hierarquização dos espaços passa a ser medida em função das relações que imperam e se estabelecem na «elaboração das referências simbólicas», ou seja, por quem ocupa os próprios espaços.

Sobre este mesmo assunto, Cevedio (2010, p. 49) refere-se ao espaço público como aquele em que se tomam decisões como o «espaço do Estado», considerando que este estava “...vedado para la mujer. Esta, siempre fue reconocida, hasta hoy día, a través del hombre que tiene a su lado: la hija, la madre, la esposa de...o peor todavía la mujer de... la única posibilidad de ganar la calle era ejerciendo la prostitución, es decir ser la mujer pública, la public woman, vedándose así el espacio público y la toma de decisiones a las mujeres” (Cevedio, 2010, p. 49). Esta mesma autora refere que quando às mulheres se querem identificar com o “...espacio, con la vivienda, con la ciudad, nos encontramos que estamos huérfanas de un pasado, sin historia, sin referencia, es decir,

viviendo en un marco impuesto y del que no somos conscientes que habitamos. Donde la cultura dominante es norma universal, por lo que se puede decir, que existe un imperialismo cultural” (Cevedio, 2010, p. 48). Montesinos (2005, p. 25) alude que o mesmo para “...*nosotros, no solo la participación política, habrá de decirse, que impulsan hombres y mujeres promueve la abolición de la dominación masculina, sino la reproducción de la vida cotidiana donde hombres y mujeres han dado cabida a relaciones igualitarias, son a veces más reconoce a la mujer como igual al hombre*”.

Cortés (2008, p. 71-72) também considera que o espaço público foi “...*durante muito tempo, tabu para as mulheres, e entendido como o campo natural dos homens, o lugar onde eles podiam sobressair e se destacar, ao passo que os homens relacionaram o mundo privado à liberdade e as mulheres o vincularam à negação de possibilidades de acesso às áreas fundamentais da sociedade. Devido a essa vivência diferente de um mesmo espaço – dependente do sexo ou do género de cada pessoa – entendo que o espaço não é um mero palco onde acontecem as mais diferentes situações, mas um resultado constituído pela ação concreta e pelo discurso específico*”. Acrescenta ainda que os dois espaços, público e privado, só existem por via dos «indivíduos e dos seus movimentos». O espaço perde o significado e desaparece se os «protagonistas» dispersam.

Quanto ao papel da mulher manifesta-se com “...*mayor pertenencia de lugar en el espacio público que en el espacio domestico, ya que le supone liberarse de la opresión domestica y cotidiana. Se comprueba, entonces, que los espacios están sexuados, tienen carácter de género, puesto que solo están pensados y lo poseen los hombres, (es decir el género masculino) que son los que disponen de los mismos. Sólo una revolución económica y social podrá transformar la vida cotidiana y las costumbres, rompiendo así con la división de los espacios y logrando una nueva relación entre los sexos y una nueva concepción del mundo*” (Cevedio, 2010, p. 90). Fátima Fernandes (entrevista 1) quando entrevistada sobre o tema desta dissertação, estabeleceu significados «normalizados» sobre a condição feminina e masculina, como por exemplo, o «feminino: intuitiva, meiga, afectuosa, delicada, débil, frágil, franzina e fraca»; para o «masculino: racional, varão, varonil, forte, robusto, vigoroso, potente, másculo, destemido, enérgico e viril».

Nas relações entre géneros ocorrem diferenças «adjacentes»: os homens são associados “...*a la ganancia «productiva», o sea, a los ingresos, al dinero, al prestigio y al poder; para la mujeres, el tiempo de dar (parir, amamantar, cuidar...) en lo domestico, en lo social, es el tiempo de la vida, en el que no hay intercambio de dinero, y el que las*

mujeres valoramos aunque el capitalismo lo desvalore y lo considere improductivo en términos mercantiles, aunque en última instancia se aprovecha de él. Tiempo desvalorizado, en el que las mujeres debemos conciliar y organizar con la doble jornada que conlleva, ya que parecería que somos las únicas que deben renunciar a sí mismas, o deben reorganizarse en lo que se considera privado y público” (Cevedio, 2010, p. 94). Desta forma, a existência do «valor simbólico» gerado pela “...división del trabajo entre los sexos, es decir entre el trabajo del cuerpo o reproductivo y el trabajo de las manos o productivo, donde el primero se lo relaciona con la tierra, con lo animal, mientras al otro se lo vincula a la lucha por la vida, a la ciencia, a la cultura. Es imprescindible, por tanto, cambiar el valor de lo simbólico, valorando el trabajo de dar, de cuidar. Trabajo invisible, que realizan generalmente las mujeres de la forma gratuita, es decir, sin intercambio económico. Trabajo de la vida al que hay que darle otro significado, más relevante, pues es el que le da sentido a la misma vida” (Cevedio, 2010, p. 94).

Conforme se tem registado no mundo Ocidental, as relações entre o género evoluíram no âmbito do espaço, tanto público como privado. Segundo Cortés (2008, p. 72), “durante a Idade Média, as casas cumpriam múltiplas funções e usos: cozinhar, comer, dormir, cuidar dos negócios ou receber os amigos, tudo acontecia no mesmo lugar. A casa era um espaço público aberto a todas as necessidades, onde o conceito de privacidade ou de intimidade era totalmente desconhecido: não havia nem espaço nem ideia do que ele poderia significar, o que produzia grande promiscuidade entre as pessoas, produto de lugares pequenos, estreitos e sujeitos ao amontoamento”. Pode-se assim referir que a casa em “... particular constrói e reflete nossa identidade social com a comunidade, ocupa um lugar central na reprodução da vida social e é o ponto de conexão entre a vida emocional e sexual e a vida política e económica, além de ser o lugar em que se reproduzem as relações de classe e/ou género” (Cortés, 2008, p. 80).

Esta visão, da inovação da casa pelo contexto social e cultural também está implícita na afirmação de Montaner (2008, p. 28), quando refere que a “...forma y el funcionamiento totalmente innovadores de esta casa tienen relación con el impulso de una nueva manera de vivir”. Consequentemente, as casas que na Idade Média eram denominadas de “... «casas grandes» [...] foram durante muito tempo espaços para os negócios, o trabalho e a diversão, onde se reunia grande número de pessoas. Esses usos se prolongaram durante o Renascimento e depois dele, e sem dúvida a consecução de espaços privados dentro da própria casa foi consequência de uma lenta evolução que se entendeu por vários séculos” (Cortés, 2008, p. 72). Este autor refere, ainda, que se verificou a separação entre o lugar de trabalho e da moradia: “...muitas pessoas

deixaram de morar e trabalhar no mesmo edifício, os lugares especializaram-se em uma função ou outra, e a casa converteu-se em lugar exclusivo de moradia e com tamanho maior para poder dividir as funções internas e externas e possibilitar a criação de espaços mais privativos e íntimos” (Cortés, 2008, p. 72).

As alterações ocorridas ao nível e tipos das classes sociais, designadamente com o «desaparecimento da burguesia», fizeram com que a “...*vida familiar começou a adquirir uma dimensão mais privada e aspectos como o conceito de lar ou o direito à intimidade passaram a ser reivindicados. Eram espaços que iam adquirindo uma entidade própria e específica, sobretudo nos séculos XVII [...] e que estavam sob influencia direta das mulheres. Foram elas [...] que converteram o espaço doméstico em um espaço dedicado aos atos privados e aos encontros pessoais. O homem mudara e seus negócios o levam para a rua, lugar onde desenvolve a vida social. As mulheres, sozinhas em casa, acomodam e moldam a seu gosto esse espaço interior, convertendo o ruído e a algazarra, próprios da época medieval, em silêncio e isolamento” (Cortés, 2008, p. 73).*

O espaço público e privado no século XVII não se “...*diferenciaram plenamente até à época moderna, o que ocorreria paralelamente com a distinção de outras dualidades: cidade e campo, indústria e profissões, ou natureza e artifício. Durante muitos anos houve grande zelo por esse recém-conquistado espaço privado. Identificada com a família nuclear, a casa privada foi considerada expressão dos valores universais e representação emblemática dos desejos subjetivos de seus proprietários” (Cortés, 2008, p. 73). Este autor indica logo de seguida, relativamente à associação da casa com a vida familiar, que se excluem dela “...*outras atividades que não tenham esse caráter, e ela é vinculada a propostas ideológicas, morais e sociais que evocam uma cultura doméstica e tradicional” (Cortés, 2008, p. 73-74).**

A oposição público/privado traduz, para a noção de que o “...*público representa al Estado y lo privado a lo domestico y a lo particular...*” Avança ainda que “...*según distintos estudios, anteriores al siglo XVIII, los espacios de la vivienda estaban «entremezclados». Se puede hablar de espacios «mixtos», es decir, públicos y privados, donde las distintas funciones se daban en un mismo lugar. La vivienda constituía entonces, un lugar público, de negocios o donde se podían realizar funciones de gobierno, pero también era un lugar donde se realizaba la vida privada” Cevedio (2010, p. 49). Mesmo no caso de quando o homem habita e nomeia um espaço como seu ao “...*territorializando-o, definindo-o como um lugar específico: a sua casa. O acto de habitar manifesta a existência de um mundo real e visível, por oposição a um mundo**

abstracto. O espaço é, então, [...] o espelho da cultura e não é apreciado em si mesmo mas em função das actividades sociais que ele autoriza ou não” (Barracho e Dias, 2010, p. 26).

Verifica-se, a partir do final do século XVIII e início do século XIX, a transformação da habitação quer por via de modificações e evolução da sociedade em geral, quer pela redefinição e enquadramento específico de muitos dos seus componentes e ligações. Por exemplo, por via do aumento de protagonismo e aspectos como a racionalidade e a funcionalidade “ *...as casas foram-se despidendo por dentro e tornando-se brancas, da mesma forma que todos os vestígios do passado e todos os indícios do descuido e da fragilidade humanas foram sendo eliminados. Para as vanguardas artísticas a casa deveria ter, basicamente, um forte componente industrial afastando da intimidade burguesa, e isso se evidenciará tanto na distribuição dos espaços como nos materiais e nas formas utilizadas*” (Cortés, 2008, p. 76).

Já mais tarde, principalmente a partir do final da Segunda Guerra Mundial, mas com especial destaque, conforme Cortés (2008, p. 85), nas décadas de 1980 -1990 “*...o modelo de família tradicional sofreu constante transformação, evolução e ampliação para dar lugar a múltiplas combinações possíveis: pessoas que vivem sós, casais heterossexuais sem filhos, casais gays ou lésbicas, etc. Essas mudanças de situação criam, obrigatoriamente, algumas modificações de necessidades, portanto, de estruturas no interior das casas*”.

Sobre a questão em análise neste capítulo, Bachelard refere que: “*la casa de los hombres se abre al mundo... la casa de las mujeres a la renovación cotidiana de la limpieza y que superando las interpretaciones psicoanalíticas se puede sentir como un ser humano se entrega a las cosas y se apropia de las cosas perfeccionando su belleza*” (Op. cit. Cevedio, 2010, p. 87). Sobre o pensamento de Bachelard, Cevedio contesta-o sobre as «interpretações psicanalistas» que devia “*...escuchar a las mujeres de una fabrica, en lucha, cuando dicen, entre otras reivindicaciones: «estamos hartas de las filosofías machistas, de que nuestro lugar natural es la casa, al cuidado del marido y de los niños e niñas. Tenemos derecho a romper con el papel de esposas y madres a que nos quieren relegar, encerradas en las cuatro paredes de la casa y dependiendo de maridos, padres, hijos e hijas»*”.

Sobre o significado da casa, Cortés (2008, p. 79-80) indica, que o mesmo se baseou numa série de “*...relações entre conceitos dialeticamente opostos dentro/fora,*

casa/viagem, família/estranho, segurança/perigo, ordem/caos, privado/público, identidade/comunidade. Por isso, o núcleo doméstico foi visto como um refúgio diante das ameaças e dos perigos, físicos e morais, provenientes de uma existência pública baseada na simulação interesseira; um espaço em que se garante uma certa ordem dentro de um contexto de caóticas diferenças". Por outro lado, Baeza (2008:59) observa que hoje as relações entre «habitante» se têm tornado «mais abertas», com o *"desaparecimento do serviço doméstico ou o seu entendimento como mais um membro da família, fez com que se abrissem novas áreas o espaço de habitação. A relação entre os membros da família mudou muito, aumentando a confiança em detrimento da hierarquia. E também a relação com os elementos do exterior, uma vez que já não existem áreas fechadas no espaço da casa. Tudo isto conduz, em definitivo, a uma redução da privacidade e a uma maior abertura, também do espaço. A tudo isto junta-se, ou é precisamente o factor que a provoca, a diminuição da área dos fogos"*. Para este autor, até se chegar aos mínimos exequíveis, «ridículos e impossíveis», assim se chama de «habitação mínima».

Estas «habitações mínimas», para Ábalos (2008, p. 21), tinha como objectivo as *"...tipologias de baixo custo, com uma boa orientação solar e um aproveitamento racional do terreno, para famílias-tipo, das classes operárias ou burguesa. A repetição de unidades idênticas é, em todas as propostas, um selo recorrente que remete claramente a um desdobramento massivo desse programa. A casa passa a ser um objecto produzido em série, à imagem e semelhança do Ford T, o grande paradigma da industrialização"*.

Ainda sobre o habitat individual, refere que este se caracteriza por um *"...entorno íntimo, o cenário doméstico por excelência, um espaço muito codificado, com seus muros intransponíveis que o protegem da rua e de suas áreas comuns, criando espaços de intimidade e áreas de trânsito entre eles. Tratava-se da ideia da casa como uma caixa envolvente de necessidades e desejos íntimos, em que o espaço privado tende a interagir cada vez mais com nossos corpos, determinados pela divisão simbólica dos sexos. Podemos até considerar que o ambiente interno de nossas casas chegou a ser entendido como uma pele próxima da nossa própria pele, como uma prótese de quem a habita"* (Cortés, 2008, p. 80). No entanto e constatando a consolidação de novas realidades sexuais, sociais e amorosas, conclui que *"...começa a deixar de ter sentido outra das dualidades estabelecidas como padrão da cultura ocidental: a diferença excludente entre os géneros masculino e feminino; assim, os espaços da casa se*

feminizam ou masculinizam com maior alegria e com muito menos preconceitos” (Cortés, 2008, p. 85-86).

A construção da habitação, ou do espaço da casa pode-se “...exercer do autêntico habitar, a plenitude do ser. A casa, contudo, não é um marco inocente, imune ao reflexo de nossos conflitos, é o lugar do íntimo tanto quanto do inóspito, um espaço de alienação que vela ou esconde um desarreigamento, uma incapacidade para o pleno exercício do ser aí” (Ábalos, 2008, p. 45). Como se trata de uma «argumentação contra» a modernidade de modo à “...banalização do pensamento sobre a casa e seus habitantes – exercera uma influência decisiva nas revisões da modernidade que surgem no final dos anos sessenta [1970], a ponto de se tornar obrigatório, para a compreensão de nosso tempo...” (Ábalos, 2008, p. 45), passagem de um espaço descaracterizado para os «doce lares».

Na noção de «doce lar», Cortés (2008, p. 80), refere que muitas vezes o mesmo não é mais que um “...inferno de opressão e humilhação por ser um espaço em que reinam o autoritarismo e a arbitrariedade mais cruel. Para muitas pessoas, é um lugar onde a distribuição espacial produz e provoca a materialização das relações de domínio e poder; um lugar onde, frequentemente, se desenrolam a violência física e/ou psicológica contra o mais fraco, a opressão de género ou as violações sexuais”. Aborda-o, assim, enquanto espaço privado na dicotomia, em que tanto poderá ser o lugar da «maior alegria» como contexto para a «maior opressão», dependendo dos indivíduos, isto é, dos utilizadores dos «doce lares». Para Mark Wigley o domínio da casa passa pelo domínio da filosofia devido à “...autoridade patriarcal que torna o outro um escravo dentro da casa, um servente doméstico, o servo da domesticidade” (Op. cit. Ábalos, 2008, p. 50).

Heidegger, para Ábalos (2008), é um dos exemplos de quem habita a casa e como domina o espaço, a construção e o pensamento que advém do habitat. Superando a “...metafísica, há em sua concepção doméstica uma nostalgia desse sujeito centrado e dominante que constrói a casa a habita-la, do mesmo modo que o filósofo constrói, com o seu pensamento, a casa. O sujeito da casa existencial não é outro senão aquele que herda a propriedade e os bens de seus pais, e os administra com prudência para transmiti-los a seus filhos – que se constitui, portanto, como uma «ponte». Esta submissão do sujeito à quaternidade, à terra e ao céu, em um completo esquema vertical – em que se fixa a existência enraizando-a, e em um lugar –, expressa com nitidez a posição de quem tradicionalmente detém a autoridade, o pater famílias” (Ábalos, 2008, p. 50).

Por outro lado, para Schütte-Lihotzky, uma casa quando é projectada por um arquitecto, este deve falar com a “...*ama de casa. Las administraciones estatales deben hablar con las organizaciones de mujeres, y esa experiencia debe ayudar a todos*” (Op. cit. Espiegel, 2007, p. 180). Esta afirmação, por parte desta autora, revela bem a ideia que o mesmo tem relativamente ao género feminino, considerando sobre aquele que mais utiliza o espaço privado, mesmo que a casa seja considerada o “...*lugar do autêntico, é o refúgio que protege do exterior, da inclemência do tempo e dos agentes naturais, mas também do mundano e do superficial, dessa exterioridade sempre concebida como nociva*” (Ábalos, 2008, p. 51).

Nas condicionantes e na envolvimento da casa, Távora (2004, p. 23-24) tem como perspectiva a medida de “...*satisfazer determinado programa, construir-se com determinada quantia, assentar em determinado terreno, enquadrar-se em determinado ambiente, utilizar determinados materiais e mão de obra, satisfazer aspectos físicos e espirituais dos seus utentes, etc; mas, uma vez realizada, uma vez traduzida em forma organizadora de espaço, a mesma casa, que para existir teve de obedecer a um tão grande número de factores, passa a ser elemento condicionante, passa a constituir também circunstancia e do modo como ela foi resolvida, como forma atendidos os problemas que levantou a sua concepção, da atitude tomada por quem a projectou, depende muita coisa desde a valorização ou desvalorização de um espaço até à felicidade ou infelicidade dos seus moradores*”.

Sobre este assunto, da casa para o espaço privado, outros dois autores, Ábalos e Herreros (2010, p. 165), referem que quando se aborda o espaço íntimo da habitação ao nível do projecto arquitectónico, tende-se muitas vezes a impregná-lo de valores sociais, como acontecia na casa moderna, na qual estaria “...*animada por una ideología positivista que hacia buena la proyección limpia y cristalina en un tiempo futuro. Nadie lo ha descrito mejor que Jaques Tati con su película Mon Oncle. La casa tenía como foco esa familia trabajadora e intachable que proyectaba sus sueños en un futuro mejor sobre la Tierra*”. O espaço da casa do casal Aspel, neste filme, ainda é descrito enquanto espaço que “...*quedou quantificado, transformado em um produto da dissecação do movimento, da geometria e da matemática. O espaço apenas existe como tal: será entendido como a res extensa de Descartes, na qual se encena a exposição de uma família igualitária, eficiente, saudável e trabalhadora. [...] no espaço moderno, o que é privado encontra-se exposto, o que é doméstico, anulado, e o que é íntimo, castigado. É essa visibilidade convertida em vigilância [...] o que Tati expressara, com admirável*

sarcasmo, por meio das «janelas» do quarto do casal Aspel. De cima, dominando todo o entorno, a cidade de seus iguais, o casal representa uma antropomorfização da casa positivista, revelando a sua profunda fundamentação na vigilância da ordem e da unidade» (Ábalos, 2008, p. 75) – transformando a casa numa «máquina de vigiar».

Anteriormente, Frank Lloyd Wright, nos seus projectos relativos à fase em que desenvolveu o conceito da Casa da Pradaria (1900), abordou com cuidado os modos de apropriação e de uso dos espaços domésticos a partir do reconhecimento dos múltiplos sentidos implícitos na vida privada familiar, introduzindo-os no desenho tipológico para obter níveis mais elevados de privacidade. Para o efeito, conforme Cortés (2008, p. 64), separava “...*casa da circulação pública por meio de elementos físicos que a distanciavam, escondeu a entrada do olhar de estranhos, diminuiu e elevou as janelas que se abriam para a rua e deixou o muro da frente sem aberturas, tudo isso com a intenção de que, a partir da casa, fosse possível ver o mundo externo, mas não o contrario. Essa casa foi concebida como um fim em si mesma, um conjunto harmonioso muito interessante do ponto de vista arquitetônico, mas entendida como um objeto independente e excluído de seu entorno urbano*” (Cortés, 2008, p. 74).

Já sobre a Casa Moller (1928) de Adolf Loos, Cortés (2008, p. 74) refere que esta procura recolher-se “...*para seu interior e não transparecer nada para o mundo externo. Loos propunha-a como um lugar de retirada, um interior bem guardado que protegia seus habitantes do desafio das massas. As casas familiares deveriam ser claras, austeras e sem ornamentos em seu exterior, ao passo que do lado de dentro se convertiam em um refúgio e em um teatro do habitar que reproduzia o retrato subjectivo. [...] nesse espaço as janelas eram apenas uma fonte de luz, não a moldura do olhar para o exterior*” (Cortés, 2008, p. 74). O foco da tensão desta tipologia habitacional estava voltado para o seu interior, como se só existisse um universo «privado, seguro e controlado».

Sobre o *Manual de l'habitage*, redigido por Le Corbusier em 1923, Cortés (2008, p. 76) menciona que: “...*«a casa é uma máquina para viver».* Sua proposta era dirigir a atenção para o problema de transformar a casa em um lugar eficiente e útil, em vez de se preocupar com os problemas de decoração e ornamentação historicista e eclética. No entanto, em seu texto, são muito poucas as propostas que fazem referência à tecnologia doméstica moderna: em seu culto à estética da máquina, ele se esqueceu, precisamente, dos aspectos práticos de um planeamento domestico eficiente”.

A este propósito, e já sobre a Villa Savoye (1929) também em Le Corbusier, Cortés (2008, p. 75) aponta para a especificidade da abordagem relativa à distinção clássica entre exterior/interior, privado/público, objecto/sujeito: *“...suas janelas, ao contrário das de Loos, não estão cobertas com pesadas cortinas, ao contrário, tudo na casa parece estar disposto no caminho que leva o olhar para a periferia da casa, para a cidade. Desse modo, com Le Corbusier, o olhar interior – e com ele, possivelmente todo o movimento moderno – converte-se em um olhar de dominação sobre o mundo exterior. Esse desejo de domínio do exterior levou alguns arquitetos a querer introduzir o exterior dentro das casas, a desejar uma «íntima confusão» entre esses dois aspectos”*.

Como contraponto, Cortés (2008, p.76) refere Mies van der Rohe com a Casa Farnsworth (1946-1951), que este projectou no final da década de 1940, construiu *“...uma casa nua, quase transparente, sem nenhuma possibilidade de privacidade: [...] nada se oculta do olhar público, suas grandes vidraças convertem-se em algo tão visual como imensos raios X. por isso, e apesar de sua localização isolada, no meio de um parque particular, sua proprietária, Edith Farnsworth, não a considerou muito apropriada para levar uma vida privada”*. Gálvez (2006, p. 89) sobre esta casa escreve como *“...uno de los edificios paradigmáticos de la arquitectura moderna, su escasa o nula habitabilidad puede entenderse también como síntoma de la modernidad misma: fría, inhóspita, refractaria a cualquier huella, que por lo mismo hace imposible acostumbrarse a ella. La modernidad es o se quiere nueva, siempre nueva”*.

Walter Gropius e Mies van der Rohe pensavam que *“...os edifícios deviam ser projectados em sua totalidade, desde a estrutura até o mobiliário e os acessórios. Nesse sentido, os trabalhos desses dois arquitectos, e o da escola de Bauhaus, pretendiam ser uma síntese de todas as artes e da relação destas com a indústria, a fim de obter um homem integral em uma sociedade baseada nos princípios do racionalismo e na facilidade da produção graças as novas máquinas, aos materiais industriais e ao barateamento dos custos que permitiam atingir um público maior”* (Cortés, 2008, p. 76).

Ábalos e Herreros (2010, p. 167) afirmam que só os *“... más recios supieron escapar a la obviedad estos valores mediante la integración de la duda y la contradicción: los muros de la casa patio de Mies van der Rohe son una poderosa afirmación de intimidad y opacidad nun medio ciegamente poseído por la visibilidad y la transparencia. Solo la irresistible ironía de Robert Venturi permite a Mies van der Rohe distanciarse de afirmaciones simplistas a la vez que hace comprensible ese sueño de una época y su fatal condición de sueño imposible de caricatura”*. Os muros de Mies van der Rohe são

vistos por Cortés (2008:30) como a separação clara do “...*espaço interior do exterior [que] se deteriorou e abriram-se amplos orifícios, que permitem contemplar o que acontece dentro da esfera privada ao mesmo tempo que condicionam a permanente teatralização da vida contemporânea [...] sob a influencia dos meios de comunicação e das câmaras de vigilância, a consistência espacial do interior esta desaparecendo e seus habitantes estão se convertendo em atores que representam em tempo real...*”.

Mesmo que o conceito de privado seja definido por Cortés (2008, p. 72) como “... *Íntimo, pessoal e interior; restringe-se ao âmbito do indivíduo e considera uma esfera da intimidade que não se torna pública. Assim, é associado aos sentimentos, à afetividade e à intuição. Paralelamente, o termo público refere-se ao manifesto, comum e notório. E é associado à inteligência, ao cálculo, à eficácia, etc. essas valorações dão origem à configuração de dois enfoques distintos: o dos sentimentos, vinculados à esfera do privado, e o da eficácia e do sucesso, vinculados à esfera do público. De fato, esses conceitos geralmente possuem um conteúdo distinto se são relacionados ao homem ou à mulher*”.

O papel do género masculino passou, ao longo dos tempos, sendo considerado como viril e vigilante na configuração do espaço público, por outro lado, é comumente associado ao género feminino a domesticidade do espaço privado e com respectivas esferas de actuação. Não obstante o atrás referido, verifica-se também que autores como Cortés (2008), sustentados na alteração dos referenciais mais tradicionais quanto aos tipos e estrutura, apontam para novas noções de espaços privados, alternativas as perspectivas dicotómicas já elencadas.

Posto isto, aborda-se-á no capítulo que se segue o papel do género no Movimento Moderno, a partir de uma leitura transversal dos mesmos. Alguns dos autores modernos já enunciados nesta parte da dissertação, como Adolf Loos, Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius, contribuem para um pré-enquadramento da temática que se segue. É importante ter presente, neste contexto, que as primeiras manifestações do género feminino no âmbito profissional da arquitectura concretizam-se precisamente no seio deste movimento.

VIII. Uma leitura transversal sobre o Género no Movimento Moderno

“Descartes defende, portanto, um racionalismo que nega a autoridade do passado, estabelecendo tábua rasa e aplicando a própria experiência como método de interpretação racional” (Montaner, 2001, p. 60).

Na sequência da abordagem relativa à influência do género e corpo na arquitectura, bem como do papel do género na confirmação e no uso do espaço público e do espaço privado, o conteúdo deste capítulo foca as expressões arquitectónicas do Movimento Moderno, procurando aí identificar as primeiras manifestações do género feminino enquanto profissional da arquitectura, «mesmo sendo na sombra». Estas primeiras manifestações resultam do acesso ao ensino superior por parte do género feminino e consequente consolidação de uma carreira profissional na área da arquitectura pelas primeiras mulheres que tiveram formação neste campo (como já mencionado no capítulo II).

Descartes advoga que o racionalismo nega a autoridade do passado, ideia que Montaner explicita em *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*, e a mesma negação é observada por parte do Movimento Moderno, relativamente aos movimentos anteriores, realizando-se uma «tábua rasa» que emerge ou desenvolve uma nova linguagem, formando o apogeu da racionalidade.

Para Pita (1988, p. 79), o método Moderno tem como definição exemplar a “...*elevação do Eu, enquanto «Eu penso», a princípio supremo foi precedida pela definição de razão [...] e pela expressão da sua a-historicidade, pois, ao reduzir a história a uma viagem. Descartes neutraliza a importância desse passado, visto como um outro-presente, já que o que é decisivo é o facto de todas as épocas serem habitadas pela mesma razão, consequência do fascínio exercido pela certeza e evidência das razões matemáticas*”. Este autor acrescenta que as razões permitem, no mesmo Movimento, «desvalorizar» teoricamente o valor dos sentidos e colocar o pensamento, como critério de «toda a determinação do ser». Porém, a ideia de Modernidade tem como expressão «espírito dos tempos», “...*sectores da burguesia mais metropolitana e renovadora promoveram as técnicas das vanguardas, confiando em um progresso imediato e rápido, incentivando a ruptura das convenções em prol da originalidade. Este culto à novidade e à originalidade sustentava uma revolta contra a tradição e uma defesa da tabua rasa e do grau zero*” (Montaner, 2001, p. 133). Ainda que para Pita (1988, p. 80) exista uma linha histórica

triumfante da Modernidade que se define “... *pelo privilégio concedido à metáfora do olhar e pelo ideal da visibilidade pura. A medida de todas as coisas ou, se se preferir, a mediação fundamental não é o homem mas o que é pensamento no homem*”.

Strickland (2003) considera que a arquitectura do século XVII era praticamente monolítica, enquanto que no século XVIII e XIX a sociedade tornou-se múltipla devido à desintegração das instituições absolutas, da monarquia, da «vida agrária» e da Igreja. Por consequência, a arquitectura transforma-se em volátil e propícia a mudanças. Consubstanciada no culto da novidade e da originalidade provocada pela Revolução Americana, Francesa e Industrial.

Surge uma época de revisão, em que a Arquitectura Moderna é “...*um estilo internacional «universal» que decorre da existência de novos meios de construção, da adaptação a uma nova sociedade industrial, e que tem por objectivo a transformação da sociedade, tanto a nível de gosto e de percepção como de configuração social*” (Jencks, 2006, p. 350). Com uma sociedade não hierarquizada e emancipada, o Modernismo foi “...*o único movimento de vanguarda do século XX. Esse compromisso vanguardista com uma sociedade emancipada exigiu, entre outras coisas, a rejeição das tradições arquitectónicas do passado, todas as quais supostamente teriam conotações de dominação autoritária*” (Porphyrios, 2010, p. 110). As diferenças antigas estavam a decompor-se a nível histórico, regional, de classes ou estilísticas até se dissolverem.

A configuração social surgida no século XVIII, em que uma ordem social é substituída por uma sociedade urbana, cúmplice da produção em série, é produto do Iluminismo que “... *promoveu a fé na racionalidade e no progresso. [...] Como a Igreja Católica e a monarquia absolutista deixaram de ter influência, a opulenta arquitectura patrocinada por ambas tornou-se passado*” (Strickland, 2003, p. 82).

Por conseguinte, os arquitectos do Movimento Moderno “...*alimentavam grandes esperanças quanto às possibilidades de transformar a sociedade mediante a produção em massa de objectos e moradias económicas*” (Nesbitt, 2008, p. 21). Isto devido, como já foi mencionado, aos avanços tecnológicos e ao desenvolvimento das técnicas de cariz industrial. Benévolo (2007, p. 219) observa que o Movimento Moderno resultou de uma nova “...*procura dos bens arquitectónicos – isto é, do aumento da produção construtiva, da maior escala e rapidez das alterações no ambiente urbano e rural, da possibilidade, concretizada pela indústria moderna, dos bens culturais poderem ser fruídos por todos em igual medida, ainda que repartidos segundo a tradicional organização hierárquica da*

sociedade...”. Acrescenta, ainda, que para além da nova procura de bens arquitectónicos se desenvolveu também uma nova atitude crítica, o que resultou da experiência historicista.

A Arquitectura Moderna, segundo Portoghesi (1999, p. 28), surge para “...*combater o desperdício inútil de decorações artificiais impostas pelo gosto eclético do século XVIII, adoptada pelo capitalismo em ascensão para a sua ética de austeridade e de simplicidade, transformou-se, paradoxalmente, numa arquitectura do esbanjamento energético, num gigantesco mecanismo de consumo dos recursos limitados existentes na terra...*”. Pelo mesmo ponto, esta arquitectura requeria a contínua renovação do «seu efémero património».

Este pensamento surge na Era Industrial e é a base para o Movimento Moderno em que a arquitectura “...*traçou as vias do seu próprio destino fazendo-se portadora de ideias de racionalização de que a classe operária só está investida em segunda instância, no âmbito de uma estratégia política autónoma*” (Tafuri, 1985, p. 121). A integração do proletariado só se realiza pela conquista dos trabalhos em série, trabalhos fabris, sem participação do pensamento e ou características individuais.

Este aspecto da Arquitectura Moderna estruturou uma sociedade «sem coragem» para enfrentar o tema dos equilíbrios ambientais, privilegiando antes a relação com o trabalho e a transformação da matéria. A referência constante desta linguagem reproduz-se num número reduzido de conteúdos, tornados estéreis, devido à racionalidade da máquina e da produção industrial, a pureza erguida ao valor máximo e a higiene ambiental. Tal como afirma Le Corbusier (2010a, p. 137), a nova estética surgia naquele momento devido às “...*criações da indústria moderna. Cada vez mais as construções, as máquinas, estabelecem-se com proporções, jogos de volume e materiais de tal ordem que a maioria deles são verdadeiras obras de arte porque comportam em si o número, ou seja, a ordem*”.

Além das proporções, jogo dos materiais e volumes em determinada ordem, ao Movimento Moderno foram adicionadas novas concepções relacionadas com a percepção e a psicologia das formas, como descreve Montaner (2009), ao ilustrar que este momento deve ter sido o “...*herdeiro do otimismo histórico presente no pensamento hegeliano e da simplicidade mecanicista herdada do positivismo burguês da segunda metade do século XIX. (...) Após a Segunda Guerra Mundial o pensamento que passou a predominar em uma parte da Europa e da América foi o existencialismo, com suas*

adversas variantes. A consequência dessa insistência no humano e na supremacia da existência foi produção de uma autêntica eclosão das ciências dedicadas ao homem e um direccionamento da arquitetura para o humano e para as arquiteturas vernáculas (Montaner, 2009, p. 246). Este autor, acrescenta, ainda, que este pensamento foi evoluindo para o estruturalismo, sendo uma maneira rígida de interpretar ideologicamente os anti-humanista e os anti-historicista, onde os sujeitos seriam menos importantes que os sistemáticos. Deste modo, o pensamento fica acima do homem.

Em contraponto, Leach (2005, p. 46) observa que a Modernidade absorveu o problema que residia “...na tentativa de conciliar a ascensão da massa do proletariado com o sistema de propriedade vigente [...] a produção industrial cresceu significativamente durante a modernidade, mas não pode ser utilizada de forma natural...”. Senão por estar confinada à utilização de estruturas de «propriedades existentes».

Na evolução e no desenvolvimento da vida humana passam a expressar o novo «espírito da época», tal como a racionalidade passa a ser o expoente do indivíduo inserido no grupo, na sociedade emergente, devido à ligação da máquina. Tal como é descrito na *Declaração de la Sarraz* no CIAM, em 1928, em que se afirma “...a necessidade de uma nova concepção de arquitectura, que satisfaça as exigências espirituais e materiais da vida contemporânea. [os arquitectos] conscientes das profundas perturbações causadas pelo maquinismo, reconhecem que a transformação da tessitura [organização] social e da ordem económica é causa de uma consequente e inevitável mutação do fenómeno arquitectónico” (CIAM, 2010, p. 169).



32. O primeiro encontro do CIAM.

No plano económico geral traçado no Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) foram descritos um conjunto de pontos que defendem que uma “...produção mais eficaz procede da racionalização e da estandardização. A racionalização e a

estandardização têm influência directa sobre os métodos de trabalho tanto na arquitectura moderna (concepção) como na indústria da construção (concretização)” (CIAM, 2010, p. 169). Deste modo, a influência da indústria implicou o «esquecimento» do artesanato, o «fazer à mão» passa para o passado, e os objectos produzidos e calculados pela e para a máquina passam a ter maior valorização.

Por outro lado, Távora (2004, p. 30) descreve o produto da máquina como se de uma caracterização «anónima» se trata-se, pela “...*sua objectividade, coloca-se assim lado a lado com o produto das culturas locais e estabelecem-se entre um e outro, relações inéditas, verdadeiras situações de choque que serão certamente eliminadas, diluídas pouco a pouco mercê de uma síntese entre as tradicionais e as novas condições de vida*”. Sublinha ainda o surgimento da «técnica» como um resultado da “...*aplicação prática do conhecimento científico e foi ela que permitiu concretamente ao homem um domínio progressivo do seu meio com o auxílio da «máquina», instrumento maravilhoso que o veio libertar de tantas tarefas que o preocuparam durante gerações e gerações e permitiu-lhe até resolver problemas que a sua evolução viera criar*”. (Távora, 2004, p. 32).

Segundo este autor, as descobertas realizadas foram “...*fruto da aplicação da inteligência, começa a dar-se um fenómeno extraordinário: o homem deixa de pensar – ou pensa pouco – sobre as consequências das mesmas descobertas e vai até ao ponto de quase se esquecer de si próprio. Consciente de que tudo é possível, o homem transforma-se, no século XIX, no «señorito satisfeito» de Ortega y Gasset...*” (Távora, 2004, p. 32). Assim, o homem deste tempo é «ultrapassado pelas suas próprias criações», chegando ao ponto de ser vítima das mesmas.

A máquina transfigura-se num «mito», porque a “...*inteligência é considerada como único meio de conhecimento, entusiasmado com a sua obra o homem lança o slogan do «laissez-faire» que pressupõe na ordem política e económica a não intervenção nos interesses em jogo e da incidência deste e doutros factores resulta uma terrível descontinuidade na existência humana que tudo vê organizado por grupos, por categorias, por classificações, por compartimentos, num processo de sucessivas desintegrações, atingindo por vezes o pensamento e a acção formas de extraordinário e paradoxal – mas fatal – primarismo*” (Távora, 2004, p. 32-34). Consequentemente, o homem pára de observar a «vida como um todo», mas como uma adição de partes, numa atitude consequente da superioridade do «espírito analítico» sobre o «espírito sintético».

Os quatro significados apresentados por Gregotti (2004) quanto ao conceito de racionalidade devem ser predisposto num objecto racional, devido aos costumes do grupo. Estes costumes não emergem sem a cultura, ou seja, a vivência, o espaço e o tempo de cada indivíduo. Passando, assim, o racionalismo pela «tábua rasa», apagando a linguagem estilística e não considerando os sentimentos, mas apenas o pensamento calculado e com o problema determinado. Em *Território da Arquitectura*, este mesmo autor, ao descrever a racionalidade, no sentido arquitectónico, explica que se deve ter em conta, pelo menos, quatro significados:

- 1) Refere-se a “...um vínculo bem articulado com o uso, a uma disposição racional do objecto; ou seja, a racionalidade pode ser extrínseca ou intrínseca, pode referir-se à função ou à lógica interna da construção arquitetónica. No primeiro caso, pode referir-se fundamentalmente aos costumes do grupo social; No segundo refere-se à melhor conexão possível das partes em relação aos diversos parâmetros de economia, política, produção, clareza e legitimidade, integração, etc.
- 2) Outro significado da palavra racional vem vinculado à ideia de uma linguagem estilística, caracterizada pela ausência de ornato nas superfícies lisas e unitárias, pela ausência de relação com estilos históricos, etc.
- 3) Numa outra interpretação, o sentido do vocábulo objectividade, pois se refere às relações com a mecânica da dedução, à aplicação rígida do princípio contraposto, metafisicamente ou não, à intuição e ao sentimento.
- 4) Finalmente, racional pode ser o processo que se constrói sobre a base de dados e de passagens lógicas, das melhores soluções com respeito ao problema e que estabelece procedimentos continuamente controláveis a partir dos próprios dados do problema” (Gregotti, 2004, p. 129).

Todos os «sentimentos» como precipitação, improvisação, intuição, elementos com característica de instinto foram substituídos pela sistematização, pela racionalidade, pelos materiais produzidos em série com cálculos precisos. A arquitectura racionalista parte da exaltação do método, pelo que “...a arquitectura moderna não pode deixar de ser arquitectura racional” (Benevolo, 2007, p. 241).

O conceito de racionalidade é definido por Montaner (2001, p. 59) como “...comparável a um movimento transcendental: o Movimento Moderno. Esta arquitetura não só constitui a culminação da tradição do pensamento racionalista, senão que os artigos, manifestos e obras de Adolf Loos, Le Corbusier ou Mies van der Rohe, se converteram em peças chave para interpretar o funcionalismo e o racionalismo na evolução geral das ideias e

da *estética do princípio do século XX*”. O racionalismo na arquitectura adapta-se ao funcionalismo com a premissa de que a forma é o resultado da função, procurando-se assim a utilidade, o programa, o contexto e os materiais mais condignos á produção em série, ao «pensamento em série».

Ainda para Montaner (2008, p. 26), o pensamento racional analisa a arquitectura como *“...contenedor de actividades, suma de instalaciones, máquina que absorbe la energía del entorno, piezas diversas que se articulan en un ensamblaje mecánico. La arquitectura racionalista partió de la entronización del mercado: articular distintas masas independientes mediante leyes geométricas claras”*. Não tendo dúvidas, este autor refere, que as obras produzidas pelo racionalismo são rapidamente interpretadas pela «mente humana», devido à estrutura de racionalidade na formalização e para a compreensão.

Os arquitectos «perderam» o hábito de olhar o seu *“...entorno imparcialmente, sin pretender juicios de valor, convencidos como están de que la arquitectura moderna ortodoxa es progresiva, cuando no revolucionaria, utópica y purista; y se sienten insatisfechos con las condiciones existentes”* (Venturi et al., 2004, p. 22). A arquitectura moderna para estes autores foi menos «tolerada» por os arquitectos preferirem alterar a envolvente existente em vez de melhorar o existente.

Por outro lado, com o avançar do tempo, a mesma arquitectura racionalista foi *“...evolucionando y los autores modernos de las siguientes generaciones [...] realizaron sistemas de objetos en los que le rigor de los métodos de la abstracción y el racionalismo se fundió con la cultura del lugar, los materiales, topografías, usos y costumbres, con una más ajustada escala humana.* (Montaner, 2008, p. 43). O que para este autor (2008) resulta no «racionalismo contextualizado».

Por seu lado, Venturi (2010) que escreveu *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, em 1966, teve uma visão diferente do que foi a Arquitectura Moderna. Poucas vezes evitou a ambiguidade devido aos *“...argumentos de racionalidade em favor da simplicidade na arquitetura – mais sutis do que os argumentos iniciais da arquitetura moderna – encontram-se entre as diversas derivações do esplêndido paradoxo de Mies [van der Rohe] de que «menos é mais»”* (Venturi, 2010, p. 93). Esta atitude de Venturi perante a arquitectura é descrita por Montaner (2009) como se não resolvesse os problemas, e as necessidades da sociedade, pois isola a arquitectura da experiência de vida.

A Arquitectura Moderna é especificada por Benevolo (2007, p. 219) quando define os princípios por ordem histórica em três fases distintas:

- “ a) - *O reconhecimento programático da referida identidade e da ligação fundamental [sic] entre a forma e função e, portanto, da necessidade de actuar simultaneamente no ordenamento espacial e nos aspectos sociais e humanos, para melhorar o meio envolvente; é a tese esboçada pelos teóricos [...] da primeira metade do século XIX [...];*
- b) - *A formação de uma experiência arquitectónica minoritária capaz de indicar uma alternativa ao repertório dos estilos históricos; é a tarefa desempenhada pelos grupos vanguardistas, entre 1890 e a primeira guerra mundial;*
- c) - *A convergência das forças vanguardistas num movimento unitário, que consiga influenciar toda a produção construtiva e modificar, no seu todo, o ambiente em que o homem vive e trabalha, configurando-o à medida do homem; é a acção iniciada por Gropius e por Le Corbusier imediatamente após a primeira guerra mundial, e na qual têm sido empregues, até agora, as melhores energias da arquitectura moderna*”. Assim se agrupam as três fases da história do Movimento Moderno que começa pela identidade e a ligação da forma à função. Passando a ser uma alternativa arquitectónica que fomenta o «movimento unitário» de produção para modificar o meio e a forma construtiva.

Na última fase histórica descrita por Benévolo (2007), mais precisamente no final da década de 1920, é quando a Arquitectura Moderna atinge o seu apogeu. Segundo Stirling (2010), este correspondeu há época da Bauhaus, caracterizada por uma postura para o futuro (pelo menos para a Europa). Já nos anos de 1930, a Arquitectura Moderna distinguiu-se pela procura de expandir o «vocabulário linguístico» com processos de «personalização», «assimilação» e «difusão».

Rompendo, como escreveu Montaner (2009, p. 13), uma relação na construção da Arquitectura Moderna, três princípios formais básicos: “...a *arquitectura como volume, como jogo dinâmico de planos mais do que como massa; o predomínio da regularidade na composição, substituindo a simetria axial académica; e a ausência de decoração, que surge da perfeição técnica e expressividade do edifício a partir do detalhe arquitetónico e construtivo*”. Sendo, esta linguagem parte de um legado de volumes e composições com «limpeza». A diferenciação de cada edifício vai sendo diluída tornando-se homogéneo e estandardizado no tratamento formal. Sendo a simplicidade da Arquitectura Moderna uma estreita exclusão da pureza para um instrumento de reforma.

No campo da produção construtiva, este período teve um importante salto qualitativo devido às possibilidades de *“...cálculo, projecção e produção das estruturas arquitectónicas sofreram modificações em relação ao período das propostas plásticas dos mestres. [...] Aparecem novos materiais – derivados metálicos e plásticos – e avançadas tecnologias. E será possível a construção de todo tipo de peças pré-fabricadas tridimensionais. A arquitetura pode ser construída como qualquer outro objecto de consumo, integra-se totalmente às leis da fabricação em série e alcançar a perfeição de encaixe de qualquer peça industrial”* (Montaner, 2009, p. 112). Com os «avanços da tecnologia científica» transformou-se o estatuto do saber de uma forma geral, e o aspecto da arquitectura, em específico. Com estes materiais e elementos de construção surgiu, ainda, uma nova arquitectura sem igual, que se suporta de forma distinta, pelos processos e pelos avanços estruturais.

Já Nageli (2001, p. 238) denota que não foi só o Movimento Moderno *“...sino toda la história de la arquitectura es o que sirve de referencia. [...] Un buen ejemplo es el papel arquitectónico de los sistemas estructurales en edificios donde la ideología moderna exige una técnica optimizada en lugar de una relación de soporte entre esos sistemas estructurales y las necesidades espaciales”*. O Movimento Moderno, para Soriano (2010, p. 192), teve a planta livre como melhor distinção, considerando uma *“...innovación espacial y constructiva supone, de hecho, uno de los puntos de ruptura respecto a la arquitectura precedente. Su propia estructuración como mecanismo y los distintos tratamientos individuales explorados han sido uno de los motores principales en el desarrollo de la historia reciente”*.

Não ostenta uma arquitectura num só período, mas desenvolve-se nesse período, e à priori, melhora-se na construção e/ou noutros motores, para a história da arquitectura de hoje e de amanhã. Com riqueza e complexidade, o Movimento Moderno deixa estabelecido *“...uma série de conceitos, atitudes e formas, uma defesa funcionalista do protagonismo do homem, a utilização de um sistema projetual no qual o método e a razão são primordiais, a confiança de que os novos meios tecnológicos está transformando positivamente o cenário humano e a insistência no valor social da arquitetura e do urbanismo. Em grande parte das obras do Movimento Moderno tentou-se sugerir uma associação – mesmo de forma inconsistente – entre a forma e a política a partir do ponto de vista ético”* (Montaner, 2009, p. 12). Assim, a estrutura independente e as paredes de vidro conseguiam a transparência das fachadas, o que é «comparável à honestidade»; a ausência de ornamentação «à economia e integridade ética»; tal como a planta livre «à democracia» e à vasta oportunidade de escolha.

O projecto arquitectónico Moderno, segundo Baptista (2010, p. 4), Giedion apresentava “...um novo programa estético que, unindo «métodos de pensar» e «métodos de sentir», «ciência» e «arte», respondia afirmativamente às alterações perceptivas e existenciais emergentes com a modernidade. Para definir essa nova concepção moderna, convocou explicitamente as pesquisas das vanguardas históricas...”. Assim, propõem uma síntese dos «programas cubista e futurista» de forma a inserir uma nova «unidade espacio-temporal» na «linguagem da arte».

A «imagem arquitectónica» passou a utilizar como «símbolo» o branco, tal como referencia e caracteriza Baeza: o “... branco é símbolo do perene, do universal no espaço e do eterno no tempo. E o tempo acaba sempre por tornar os cabelos brancos, e também a Arquitectura. Não será o branco semelhante à música silenciosa face ao ruído da superficialidade que nos persegue? Silêncio face a tanto ruído atroador. Nudez face a tanta ornamentação sem sentido. Exactidão face a tanta obliquidade inútil. Simplicidade face a tanta complicação. Ausência presente face a tanta presença vazia. Branca e simples Arquitectura que procura conseguir TUDO com quase nada: MAIS COM MENOS” (Baeza, 2008, p. 32).

Por outro lado, a Arquitectura Moderna estabelece o modelo «arquétipo» da produção arquitectónica actual, como salienta Portoghesi (1992, p. 12), devido às “...grandes experiências, modelo esse corrupto e traído na interpretação, como uma espécie de escritura sagrada, no entanto, sempre seguido e obedecido literalmente – encontra-se ao longo tempo sob processo, mas continua a opor aos ataques súbitos, às vagas sucessivas, uma barreira feita de indiferença e garantida por uma sólida aliança com o poder, devido à sua identificação com a lógica produtiva do sistema industrial”. Por conseguinte, delineia um papel importante da industrialização na Arquitectura Moderna, com a criação de importantes alianças de poder. Devido às necessidades de um estilo diferente na arquitectura, que correspondesse às novas ideias e às novas necessidades da sociedade. O conceito que implementa no edificado por este ser apreciado pelo exterior desenvolve-se a partir das «impressões visuais», como escreve Collins (1998, p. 298): “...el hecho de que el interior puede apreciarse desde puntos de vista externos, y de que la totalidad externa de un edificio moderno solo se puede apreciar como una secuencia de impresiones visuales”.

Para Porphyrios (2010, p. 113) o funcionalismo não tem imitação clássica na estrutura da Arquitectura Moderna, consiste num Modernismo que “...não imita a construção e o

abrigo; apenas emprega a matéria-prima da construção sem qualquer mediação imitativa. Desse ponto de vista, o modernismo produziu edifícios, mas nenhuma arquitetura". Obtendo como resultado um «século de realismo emudecido» em prole da produção industrial.

A cultura arquitectónica, para Leach (2005, p. 27), vai ao encontro de uma *"...urgência de depolitização que afecta o discurso das áreas que operam no âmbito da estética. É precisamente quando os arquitectos defendem que o seu trabalho é anestético e regido por preocupações utilitárias, no qual a arte não desempenha qualquer papel, que o risco de estetização é maior. O discurso funcionalismo oferece um exemplo óbvio. Quando um elemento arquitectónico tão claramente afuncional como um telhado plano pertence a um repertório de características «funcionalistas», a própria funcionalidade do funcionalista deve ser encarada com alguma precaução*". Mais à frente, acrescenta que *"... os elementos «funcionais» devem conter um elemento decorativo e não conseguem manter-se fora de uma linha de estilo. «Confirma-se, pois, a nossa pior suspeita», conclui Adorno, «a rejeição absoluta de estilo converte-se num estilo»"* (Op. Cit. Leach, 2005, p. 27-28).

O Movimento Moderno não foi contínuo desde o seu surgimento. Ao longo das décadas, na arquitectura e na sociedade existiram alterações como por exemplo a «implementação do indivíduo», como descreve Montaner (2009, p. 110). Na década de 1950 *"...manifestou-se a continuidade da nova tradição do Movimento Moderno, ao mesmo tempo que ocorria o surgimento de uma nova geração de arquitectos e as primeiras tentativas de submeter os princípios desta ortodoxia à uma paulatina revisão crítica. Ao longo da segunda metade dos anos sessenta [1960] começará a ser visível que ocorreram mudanças radicais e uma grande parte da arquitetura está muito distante do Movimento Moderno. Diversas novas correntes e concepções, de alguma maneira herdeiras desta tradição crítica dos anos cinquenta [1950], começaram a ser materializadas*". No início dos anos 1970 existia a «ideia da crise» do Movimento Moderno, ao contrário do que acontecia durante o pós-guerra, em que os arquitectos e críticos possuíam a «ideia da consciência de continuidade».

Com o resultado das condicionantes urbanísticas *"...a intervenção dos promotores, as exigências funcionais dos usuários, a capacidade de projecção dos arquitetos, o reportório tipológico da disciplina, etc., outro fator crucial que influi na evolução da arquitetura é o continuo avanço tecnológico"* (Montaner, 2009, p. 126). Esta condição expressa-se ao longo da história da arquitectura do século XX.

O que Leach (2005, p. 28) explica como o “... *falhanço de muitos arquitectos modernistas cujos projectos «socialmente conscientes» nunca foram aceites pelo público a que se destinavam. As visões arquitectónicas utópicas acabaram por ser consideradas meras experiências estéticas abstractas de uma elite de arquitectos não só apartada do gosto, mas também, e mais importante ainda, das necessidades práticas da população*”.

Em contraponto, Portoghesi (1999, p. 15), subscrive o Movimento Moderno como uma espécie de seguro de igualável e eterno devido à elevada “...*novidade e a modificação dos meios, dos materiais, das formas e critérios de valores (isto é, o que é novo é válido enquanto produto garantido de uma invenção, de um acto criativo) [...]. A própria palavra «moderno» exprime algo que se apresenta como a sombra de uma pessoa que caminha. Como poderemos libertar-nos da nossa própria sombra? Não sem razão, os expoentes mais corajosos e radicais da crítica ao Movimento Moderno foram obrigados a decidir-se para definir a sua atitude com o adjectivo mais incómodo e paradoxal: «pós-moderno», o único que permite claramente o repúdio de uma continuidade*”.

Esta continuidade do Modernismo não teve as mesmas implicações. Em Portugal. Byrne (2010, p. 654), no texto *Algumas Premissas para uma Nova Arquitectura*, mais do que descrever a imposição da ditadura «salazarista» e do «caetanismo», que termina com o 25 de Abril de 1974, descreve o estado da produção da arquitectura em Portugal nos anos 1960 com duas tendências: “...*a primeira «italianisante» de origem organicista e neo-realista aparece sobretudo em programas de alojamentos sociais e de equipamentos colectivos financiados pelo Estado. A segunda, associada «ao desenvolvimento turístico» denota, a nível da linguagem, por um lado, uma certa influência mediterrânea «folclórica», por outro lado, um funcionamento de tipo anglo-saxónico que provém do «brutalismo» ou do «internacionalismo style»*”. Este autor considera que o Movimento Moderno em Portugal teve aplicação ortodoxa. Isto por «reconhecer» os limites da «autonomia» ou da «desmitificação» da arquitectura “...*enquanto «máquina autónoma» é possível apenas através de uma acção lúcida, dessacralizante da linguagem da arquitectura e dos sistemas internos*” (Byrne, 2010, p. 655).

Neste capítulo, em que se considerou o Movimento Moderno à luz da influência do género enquanto profissional de arquitectura, verificou-se que é opinião generalizada que o Modernismo foi o movimento de vanguarda do século XX (Portoghesi, 1999), portador de ideais de racionalização, produção em série, funcionalismo, purismo

abstracto, conceptual e «marginalização». Isto porque a linguagem internacional «universal» (Jencks, 2006) da arquitectura Moderna decorreu de novos meios de construção e de uma sociedade industrializada, a qual passou por um processo de transformação de configuração a nível de gosto e percepção.

Se o modernismo incorporou o «espírito dos tempos», o Pós-modernismo – temática a abordar no capítulo que se segue – enquadra-se no âmbito de uma sociedade pós-industrializada. Esta procurava uma mudança pela «tecnologia intelectual de informação» com conhecimento (micro)processado (Montaner, 2009). Consubstancia-se, desta forma, uma época de múltiplas vanguardas onde a complexidade de expressões artísticas e arquitectónicas coexistem no espaço pós-moderno fragmentado.

Citando Montaner (2008, p. 148), a fragmentação “...es la forma más genuina de la condición dispersa de la posmodernidad y cuando se toma esta condición híbrida como punto de partida [...] se recurre a mecanismos que recompongan un cierto todo, múltiple y fragmentario, como el mosaico, el collage, el montaje, el ensamblaje, o la superposición; se potencia la complejidad general y la individualización de cada parte”.

IX. Uma leitura transversal sobre o Género no Pós-modernismo

“A teoria moderna depositou uma fé ilimitada na contribuição das revoluções científica e industrial para o bem-estar da humanidade. Hoje, partindo da nossa perspectiva Pós-moderna, nos perguntamos se a história realmente justificou uma fé tão absoluta na técnica e na tecnologia” (Nesbitt, 2008, p. 21).

Tendo-se abordado o Movimento Moderno na perspectiva da influência do género feminino enquanto profissional da arquitectura, constata-se que este período foi essencialmente marcado por conceitos associados à racionalidade e ao pensamento abstracto e funcional, podendo-se assim considera-lo, de acordo com Benevolo (2007), entre a Arquitectura Moderna e a Arquitectura Racional. Esta última transformou-se numa «Arquitectura Artificial», com expressões como high-tech, classicismo e desconstrutivismo arquitectónico.

A teoria Moderna fora assente em mudanças revolucionárias devido aos antecedentes políticos do século XVIII, sendo as principais: a Declaração de Independência dos EUA em 1776 e a Revolução Francesa em 1789. Os séculos XIX e XX acarretaram as mudanças que emergiram nos séculos antecessores.

O significado do «pós» é considerado por Lyotard “...«no sentido de uma simples sucessão, de uma sequência diacrónica de períodos em que cada um é, em si mesmo claramente identificável» [...] «pós» não significaria um movimento de come back, de flash back, de feed back, ou seja de repetição, mas um processo em Ana, «um processo de análise, de anamnese, de anagoria e de anamorfose, que reelabora um esquecimento inicial»” (Op. cit. Pita, 1988, p. 77-78).

Em relação ao papel da arquitectura, em particular da Arquitectura Moderna, esbateu-se, para Strikland (2003, p. 142), quando “... o cubo é rei – não envelheceu bem. Com o passar do tempo, a sujeira marcou as paredes planas de concreto, como rugas gravadas numa face lisa. [...] As construções anunciadas como vanguardistas dos anos de 1930 perderam sua força quando a produção em massa da construção da pós-guerra cresceu rapidamente. [...] O que abalou o mundo arquitectónico e rompeu a força opressora das formas geométricas e lisas foi um livro de Robert Venturi, *Complexity and Contradiction*

in Architecture (1966)”. Robert Venturi é considerado por esta autora como um dos impulsionadores do Movimento Pós-moderno.

O Movimento Moderno, em 1940 e 1950, ainda predominava em continuidade e revisão da tradição única. Só a partir dos anos de 1970 é que se assiste a várias posições de pensamento, ao ponto de se contraporem. Como explica Montaner (2009, p. 111): *“...mesmo tempo que se materializa uma corrente fundamentalista, desejosa de recuperar os valores históricos da disciplina e inimiga de todo experimentalismo tecnológico, surgem as propostas tecnológicas daqueles que estão interessados em levar as sugestões das vanguardas até as últimas consequências. E, enquanto estas propostas de alta tecnologia se desenvolvem, já começam a surgir vozes a favor de uma arquitectura alternativa e ecológica”*. Contudo, há quem tenha uma visão distinta deste período. Como é o caso de Strickland (2003, p. 82) que considera que o *“...resultado da arquitectura do século XVIII não foi uma marca coerente, mas uma mixórdia – chamado de novo pluralismo – que tem persistido até aos dias atuais”*.

Portoghesi (1999, p. 45), cita Charles Jencks, quando descreve que a *“...decadência já se deu e, com lúcida ironia, fixa até a data exacta da sua morte, da morte da «arquitectura moderna»: fá-la coincidir – às 15.32h do dia 15 de Julho de 1972 – com a destruição, levada a cabo por dinamite, do complexo Pruitt-Igoe, construído em 1951, segundo os ideais mais progressistas da CIAM (a organização internacional dos arquitectos modernos criada por Le Corbusier em 1928, no castelo de La Sarraz) e premiado então pelo Instituto dos arquitectos americanos”*.

Por um lado, o filósofo Jean-François Lyotard considera que a condição Pós-moderna que marcou foi a *“... emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte do valor alienado na razão), enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência capitalista, e até, considerando-se o próprio cristianismo na modernidade (opondo-se, neste caso, ao classicismo antigo), salvação das criaturas através da conversão das almas à narrativa crítica do amor mártir”* (Pita, 1988, p. 86).

Por outro lado, o arquitecto Álvaro Siza Vieira, em a *Post-modernismo e arquitectura*, considera que *“a menção do termo pós-moderno surgiu nos heróicos anos 30, distante dos escândalos e dos triunfos contemporâneos da arquitectura moderna (a alguma se chamava futurista). A sua aplicação à arquitectura chegou tarde e mais «débil» do que o normal. Esse atraso e outras debilidades explicam talvez da súbita ansiedade em não ficar excluído da nova classificação”* (Vieira, 1988, p. 176).

A Arquitectura Pós-moderna é um termo ambíguo que tanto designa uma situação geral como certas tendências marcadas com densas citações de historicismo, de ecletismo e de hedonismo. Segundo Montaner (2009, p. 178), estas duas situações verifica-se, porque a sociedade pós-industrial vivenciou uma “...*mudança da tecnologia intelectual da informação, o conhecimento codificado e o microprocessamento. As infra-estruturas de comunicação são mais transcendentais que as de transporte e energia; os sectores técnicos e profissionais são os setores que se convertem em cruciais*”.

Strickland (2003, p. 144) salienta que a Arquitectura Pós-moderna concretiza uma associação directa no “...*público, seu alvo principal. Ao contrário do modernismo brando e sem feições reconhecíveis (considerado puritano «e/ou» absolutista, de acordo com Venturi), o Pós-modernismo abraça a multiplicidade de «ambos / e»*. É um estilo incluso, acessível, que se comunica prontamente com o público, afastado da arquitectura por causa de um modernismo estéril”. O elemento chave é o facto do Pós-modernismo conter a ideia de formação com implicação na imagem como sinónimo de cultura, como Pita (1988, p. 82) “...*«o saber muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade pós-moderna»*”. Ora, entre a sociedade pós-industrial e a Arquitectura Pós-moderna pode estabelecer-se um paralelo. O Pós-modernismo não foi um movimento isolado e só com uma variante ou com um «cartilha» tal como o Movimento Moderno, mas com várias vanguardas.

Portoghesi (1999, p. 47) caracteriza o Pós-modernismo como mais evolucionista do que revolucionário, porque “...*não nega a tradição moderna mas interpreta-a literalmente, integra-a, percorre criticamente as suas glórias e erros. Contra os dogmas da univalência, da coerência estilística pessoal, do equilíbrio estático e dinâmico, contra a pureza e a ausência de qualquer elemento «vulgar», a arquitectura Pós-moderna valoriza a ambiguidade e a ironia, a pluralidade de estilos, o duplo código que lhe permite virar-se por um lado para o gosto popular através da citação histórica ou vernácula...*”. Este autor refere, ainda, «os apreciadores de trabalhos» que explicitam o «método compositivo» e que definem o «gosto das figuras», justapondo a uma composição e decomposição do «objecto arquitectónico».

Todavia, a Arquitectura Pós-moderna tem como instrumentos de compreensão as tendências do «novo», com «contaminação» das memórias históricas e tradições, da popularidade, com diálogos entre os ambientes, centros históricos e periferias, relacionando tudo com a memória colectiva. Este movimento surge da evolução das

vanguardas da arte no século XX. Sendo a arte mudança e novidade, como escreve Montaner (2009, p. 110): “...*nos anos setenta [1970] se dominava a pós-modernidade. [...] O mito do novo começa a ceder tanto diante da valorização da tradição histórica como do sentido comum*”.

Stern (2010, p. 119) vê o Pós-modernismo como uma busca para resolver a “...*cisão modernista entre «racionalismo» (isto é, a primazia da função e da tecnologia) e o «realismo» (isto é, a primazia da história e da cultura). Filia-se a pragmatismo filosófico e ao pluralismo estético e reconhece tanto o geral como o particular, o inerente e o explícito, a Forma e o seu Desenho ou Feitio. Para o Pós-modernismo, as configurações arquitectónicas são reais e não abstratas, conscientes de sua própria materialidade e finalidade utilitária, de sua história...*”, e, ainda do contexto físico, segundo o autor, de maneira a serem construídas (as configurações arquitectónicas) e a utilizarem o meio social, cultural e político em que surgem.

A Arquitectura Contemporânea é definida por Montaner (2008, p. 215) como expressão que não surge só pelos “...*objetos abstractos, sino en el esfuerzo por proyectar nuevos sistemas de objetos; más que en los edificios, en las relaciones que se establecen entre ellos; más que en el espacio interior, en el espacio público, el vacío, la nada que el proyecto convierte en lugar urbano o en paisaje*”.

O processo de conformação da nova linguagem híbrida entre o Movimento Moderno e o Pós-moderno, estabelece-se porque este último não rejeita totalmente o primeiro, mas parte do seu antecessor. O que revela que não procederam como os tradicionalistas. Porém, Jencks (2006, p. 350) refere que o Pós-modernismo incluiu “...*uma diversidade de abordagens que abandonam o paternalismo e o utopismo do seu predecessor, mas que tem todas uma linguagem duplamente codificada – uma parte Moderna e outra que é algo de diferente. As razões para esta dupla codificação são tecnológicas e semióticas: os arquitectos procuram usar uma tecnologia actual...*”. Embora, pretenda-se, também, uma comunicação com um público específico.

Os procedimentos construtivos característicos do Modernismo são mantidos no Pós-modernismo, com a ideia de «estranhamento» e «figuração». A «mudança de paradigmas», segundo Eisenman (2008, p. 600) ocorre “...*durante os cinquenta anos [1950] posteriores ao fim da segunda guerra mundial, a substituição do paradigma mecânico pelo electrónico deveria ter afectado profundamente a arquitectura*”. As obras do Pós-modernismo distinguem-se pelo seu “...*artificialismo e, por isso mesmo, também*

deixam claro que tudo o mais na vida é um artifício e que dele simplesmente não há maneira de escapar. [...] três principais idiomas metalinguísticos do pós-modernismo contemporâneo: o pós-moderno high-tech, o pós-moderno classicista e o pós-moderno desconstrutivista” (Porphyrios, 2010, p. 111).

O Pós-moderno high-tech tem como fonte a tecnologia, evidenciando o artificial. Enquanto que o Pós-moderno, classicista, evidencia a «paródia», privilegiando a citação, a deformação divertida, entre outros, manifestações da pseudo-arquitectura (Porphyrios, 2010). O Pós-moderno desconstrutivista rejeita a ideia de inteligibilidade, tradição e ordem sendo um movimento de signos visuais e uma versão do esteticismo. Este mesmo autor (2010, p. 112) explica às três versões do Pós-modernismo “...tem diferentes preferenciais estilísticas, conteúdo simbólico e composição social, mas compartilham uma mesma visão cenográfica da arquitectura. [...] Perante a arquitectura pós-moderna temos a impressão de que, de algum modo, todos os valores foram analisados e rejeitados e que a adesão a esta ou aquela opinião não passa de uma brincadeira”.

Da mesma forma, o pensamento Pós-modernista, segundo Montaner (2001, p. 74) “...basea-se em uma crítica das interpretações racionalistas dominantes, a maioria de obras dos arquitetos representativos das últimas décadas apresentam, atitudes antiracionalistas e antifuncionalistas”.

Por um lado, Ibeling (2010, p. 972), faz aludindo à arquitectura da década de 1980, refere que este abriu caminho à concessão de maior importância às sensações visuais, tácteis e espaciais. Ao passo que na década de 1990 presenciou-se o surgimento de uma “...posição privilegiada para o pós-modernismo, o desconstrutivismo e todos o micro-movimentos que seguiram o seu rastro. [...] A aversão quase pejorativa de pós-modernos e desconstrutivistas para com aquele movimento deu lugar a uma visão mais matizada que, apesar de não representar uma verdadeira reavaliação da arquitectura dos anos cinquenta e sessenta, conduziu a um interesse renovado pela estética moderna e ao restabelecimento da ideia de que os processos de modernização são a força condutora das inovações arquitectónicas e urbanísticas”.

Por outro lado, Hasegawa (2000, p. 22) considera que o século XX foi uma época “...dominada por el individualismo y el materialismo, una época basada en el racionalismo y el egoísmo, representados por tres elementos: el «hombre», el «dinero» y la «materia». El siglo XXI será la época de la «conciencia», la «inteligencia colectiva» y la «coexistencia». Esto indica que el centro de la reflexión ha pasado del cuerpo a la

conciencia, llevándonos así al carácter no físico. Esto representa la idea de la inteligencia colectiva, que conduce a una más intensa colaboración intelectual, y a la coexistencia. No se trata de un nuevo «ismos» de grupo, sino de como se pueden compartir con los demás los recursos materiales, espirituales y espaciales, al tiempo que se conserva la propia individualidad”.

O Pós-modernismo caracteriza-se pela sua multiplicidade e forte ligação ao sentimento e emoção, commumente indexados a perspectivas próprias do género feminino enquanto profissional da arquitectura, considerados como componentes associados ao significado e ao simbolismo. De seguida, dá-se continuidade à fundamentação do argumento desta dissertação através de uma sistematização transversal do papel de arquitectos e arquitectas do Movimento Moderno e do Pós-modernismo.

X. Uma leitura transversal sobre o Género entre autores do Movimento Moderno e do Pós-modernismo

X. Uma leitura transversal sobre o Género entre autores do Movimento Moderno e do Pós-modernismo

Montaner citando Christian Norberg-Schulz “...o raciocínio é – aproximadamente – exato, mas tosco e burocrático, enquanto que a percepção é espontaneamente «engenhosa» e «insegura»” (Montaner, 2001, p. 78).

A alteração das percepções sobre a compreensão numa linguagem evolutiva, ou seja, o exacto passa a «tosco e burocrático» e do raciocínio calculado passa-se à apreensão «insegura». Os arquitectos na vanguarda de novas pesquisas, com intuição das experiências da época, traçam as linhas da arquitectura.

Após ter analisado a influência do género enquanto profissional da arquitectura no Movimento Moderno e ter-se constatado que este foi um período essencialmente vinculado a conceitos indexados ao racionalismo, ao pensamento abstracto e ao funcionalismo, o que associa a Arquitectura Moderna a uma Arquitectura Racional (Benevolo, 2007), considerou o pragmatismo e o empirismo próprios do Pós-modernismo. Este período foi marcado pela multiplicidade de temas associados ao sentimento, à emoção e à percepção da especificidade dos indivíduos nos respectivos contextos. Surgiram neste contexto diversas manifestações artísticas e expressões arquitectónicas como o desconstrutivismo, o hitch-tech e o historicismo figurativo.

Na sequência da leitura destes períodos da teoria e da história da arquitectura, avança-se para considerações relativas à influência dos autores e autoras da arquitectura. Os nomes dos arquitectos e arquitectas do Movimento Moderno e do Pós-Modernismo são (na mesma sequência do capítulo): Le Corbusier, Charlotte Perriand, Jane Drew, Maria Carlota Quintanilha, Lilly Reich, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Eillen Gray, Margarete Schutte Lihotzky, Case Study House, Charles e Ray Eames, Minnette de Silva, Frank Lloyd Wright, Álvaro Siza Vieira, Maria Marques da Silva, Adolf Loos, Alvar Aalto, Team 10, Alison e Peter Smithson, Denise Scott Brown e Robert Venturi, Lina Bo Bardi, Óscar Niemeyer, Archigram, Peter Eisenman, Beatriz Colomina, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Miralles e Pinós, Sejima e Nishizawa. A explicação da escolha destes autores será feita no momento em que escrever-se sobre os mesmos.

Ábalos e Herreros (2010, p. 166) revela que os arquitectos Pós-modernos “...*propusieron otros valores, consciente o inconscientemente asociados a filones del pensamiento vigentes en los años de posguerra...*”. As alterações de pensamento ou de visão sobre o objecto ocorreram tanto a nível social, como económico, político, e nos níveis de contexto de espaços emergentes.

Mesmo que Nageli (2001, p. 236) atribua aos arquitectos do Movimento Moderno um sinal dos “...*avances importantes no son mérito exclusivo de unas personalidades excepcionales, sino que aparecen en esa tensión intelectualmente exigente de la reflexión racional*”. A verdade é que as primeiras cinco décadas do século XX foram de continuidade, mesmo com diferenças entre os Modernistas.

Durante anos, os arquitectos do Movimento Moderno foram enaltecidos devido às alianças de poder, ou seja, devido a um “...*síntoma adicional – de consecuencias dramáticas – es la incapacidad de los arquitectos para encauzar la energía creativa hacia un uso productivo. Durante décadas, los arquitectos no han sido capaces de salirse de la estela dejada por las heroicas personalidades del Movimiento Moderno, cegados por el resplandor de sus reflexiones, en lugar de reconocer la estructura subyacente...*” (Nageli, 2001, p. 236).

Segundo Portoghesi (1999, p. 19), os arquitectos “*Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Wright foram considerados os maiores inventores de sistemas de composição absolutamente originais, coligados de modo evolucionista com uma só tradição, a do Movimento Moderno, por sua vez reduzida a um fenómeno unitário, privado de contradições profundas, das quais constituíam o ponto de chegada definitivo*”. Segundo Cohen (2005, p. 7), Le Corbusier foi um dos “...*primeiros profissionais a exercer simultaneamente a sua actividade em vários continentes, podendo ser considerado um arquitecto global, muito antes de qualquer outro*”.

Le Corbusier (1887-1965) afirmava que a arquitectura era uma «questão de superfícies, de massas e de volumes», porém para se chegar às questões era preciso aplicar “...*valores puros e absolutos, é necessário destruir as convenções espaciais ou perspectivas que estabelecem o valor de cada elemento em relação a uma representação de espaço. Dai a necessidade de pensar a forma como relacionada apenas com ela própria, com a sua própria função, como solução lógica de um problema bem elaborado*” (Venturi, 1998, p. 290). Transformando-se num problema prático, com

uma «designação formal», ou como caracteriza Venturi à «forma racional», seria necessário atenuar um «sistema empírico da prática».

Tadao Ando refere em conversa com Auping (2003, p. 85), que Le Corbusier começa em 1920 com o chamado “...«*período branco*», quando ele construía edifícios e casa brancos e muito abstratos. Naquele tempo, ele queria propagar seus ideais, sua nova imagem da arquitectura como algo puro, marcadamente abstrato, e universal. A tônica na época era a libertação da arquitectura do peso do passado, e Le Corbusier teve um papel fundamental então”.

Tal como descreve Khan (2009, p. 28), sobre a postura de Le Corbusier que em 1927, tinha “...inventado uma «*estética fundamentalmente nova*» por meio da utilização de cinco elementos: a estaca de betão armado, ou *piloti* (que suspendia uma parede), o telhado-jardim, ou terraço numa cobertura plana, a planta livre, as janelas em faixa horizontal e a composição da fachada em balanço”. Com uma arquitectura geométrica de “...Le Corbusier – a fora pura dos cubos, esferas, pirâmides – constituía um ordenamento racional do espaço, que lhe inspirou o conceito de uma *machine à habiter*: a máquina para habitar” (Khan, 2009, p. 25).

A «máquina de habitar», para Montaner (2009, p. 126), só é conquistada devido, às “...estruturas de aço e de concreto armado permitiram a construção da planta livre e da fachada independente da estrutura. A obra de Le Corbusier não teria se desenvolvido sem estes avanços técnicos, porém ele mesmo evoluiu. Utilizou sistematicamente a tecnologia do concreto, abandonou as delicadas superfícies de revestimento branco...”, segundo este autor, Le Corbusier ainda desenvolveu muitas das suas obras no pós-guerra em betão aparente.

O conceito de «máquina de habitar» não foi só identificado no Movimento Moderno como um passo de homens, mas como descreve Espegel (2007, p. 77) o espaço da “...*mujer como objeto de industria a sujeto de la misma há sido un exponente de dicha modernidad. Margaret MacDonald (Charles Rennie Mackintosh), Anna Muthesius (Hermann Muthesius), Lilly Reich (Mies van der Rohe), Truus Schröder (Gerrit Thomas Rietveld), Marlene Poelzig (Hans Poelzig), Grete Schütte-Lihotzky (Ernst May), Charlotte Perriand (Le Corbusier y otros), Eileen Gray (Jean Badovici), Rashel Moiseevna Smolenskaya (Nicolai Ladovsky), Karola Bloch (Auguste Perret), Alison Smithson (Peter Smithson), Ray Eames (Charles Eames), Kaija Siren (Heikki Siren), Cármen Portiño (Eduardo O'Reidy), Franca Helg (Franco Albini) o Clara Porset (Luís Barragán) han sido*

algunas de las escasas mujeres que han intervenido como sujetos históricos de la industrialización arquitectónica, aunque sus trabajos hayan resultado eclipsados, sin excepción, por los prestigiosos nombres de sus compañeros o mentores, aquí señalados entre paréntesis". Daí o surgimento da expressão «arquitecta sombra», porque as mulheres já produziam arquitectura no século XIX, mas sobre a assinatura do «companheiro ou mentor».



33. Charlotte Perriand na *Chaise longue*, 1928.

Charlotte Perriand (1903-1999) tinha como ideário colaborar com Le Corbusier, como explica Espegel, devido à leitura dos livros “...*Vers une architecture y L’Art Décoratif d’Aujord’hui transformaron su ideario y la decidieron a colaborar con el autor de tal radicalismo antiacadémico. Ese mismo año intento trabajar con Le Corbusier, aunque la recepción por parte del arquitecto fue poco amistosa: «desgraciadamente, en este taller no bordamos cojines», pero la pieza que expuse en el Salon D’Automne de 1927, titulada Bar sous le loit, únicamente construida con acero cromado y aluminio anodizado, hizo cambiar de opinión al maestro que declaro a varios amigos comunes: «esa estudiante de arquitectura puede iniciar un periodo de prueba desarrollando algunos equipamientos» [...] como asociada para el equipamiento mobiliario y accesorios*” (Espegel, 2007, p. 198). Por conseguinte, a partir da colaboração entre Charlotte Perriand, Le Corbusier e Pierre Jeanneret “...*el espacio interior se extremo en su libertad, se adjetivo en su funcionalidad, y se cualifico en su dinamismo, gracias a una coherencia absoluta entre interiorismo, mobiliario y arquitectura*” (Espegel, 2007, p. 198). Os trabalhos de Perriand reflectem “... *sobre la diversificación que debe asumir la creación, teniendo en cuenta el lugar, el programa y las posibilidades que de ellos se derivan, todo ello para conseguir una mayor riqueza de expresión*” (Espegel, 2007, p. 222).

A francesa Charlotte Perriand formou-se na École de l'Union Central des Arts Décoratifs, enquanto que a inglesa Jane Drew (1911-1996), como delineia Rodrigues *et al.* (2010a, p. 51), foi uma das “...primeiras mulheres, na década de trinta, a estudar arquitectura na Architectural Association, em Londres. As mulheres que prosseguiam os estudos eram poucas. Com dificuldade, a mulher começava a poder participar em profissões até então somente exercidas por homens, como era o caso da arquitectura. Neste contexto, Jane Drew defendeu a igualdade dos direitos da mulher e tornou-se uma feminista, representando o papel da mulher através do seu percurso profissional”. Constituindo, por isso, e segundo estes autores, uma «referência essencial» na história da arquitectura moderna, e também, marca da presença da mulher no mundo da arquitectura.

Jane Drew tinha como princípio de arquitectura privilegiar o uso do espaço, a actividade humana, em vez da mera preocupação estética. Segundo Rodrigues *et al.*, (2010a, p. 51) em *Jane Drew: uma arquitectura de causas*, isto sucedia por a arquitecta passar “...longos períodos nos locais onde construía para estudar a situação climática, ecológica e cultural procurando criar uma arquitectura adequada”.



34. Jane Drew por Jorge Lewinski, 1965.

Ao passo que a portuguesa Maria Carlota Quintanilha (1923) reconhece-se por uma arquitectura “...sempre em cooperação com o seu marido [João José Tinoco], abrangeu várias escalas e vários programas [...] O desenho e o uso dos materiais denunciam a influência das experiências dos trópicos, por sua vez baseadas na obra de Le Corbusier. Utiliza uma linguagem moderna que foge da expressão cubista, do uso da caixa e das geometrias puras, e se aproxima dos volumes irregulares e expressionistas. O resultado são fachadas e coberturas de linhas oblíquas, planos curvos e introdução de complexidades na concepção dos edifícios modernos, dando a notar uma nova vontade formal” (Santos *et al.*, 2010, p. 70). Não obstante, esta arquitecta destacou-se por “... um excepcional espírito vanguardista, determinado e lutador, numa altura em que as

mulheres eram submetidas à supremacia masculina e a igualdade entre géneros não passava de um conceito utópico e filosófico” (Santos et al., 2010, p. 70).



35. Maria Carlota Quintanilha e João José Tinoco, obra em África.

Tal como Lilly Reich (1885-1947), que foi uma importante pioneira no design Moderno, como afirma Gonçalves et al. (2010, p. 43), em *Lilly Reich: Pioneira do design moderno*. Esta arquitecta foi “...uma das mais relevantes figuras da arquitectura moderna na Alemanha durante as décadas de vinte e trinta do século XX”. Espegel (2007, p. 135) acrescenta que se “...labro una de las más respetables carreras profesionales de la Alemania de entreguerras como arquitecto, interiorista y diseñadora de exposiciones mobiliario, tejidos y vestuario”.

Reich sobressaiu, durante a primeira fase do século XX, como designer de exposições: “a sua contribuição para a elevação da «exposição moderna» passa pela ideia que os materiais actuam como tema da própria exposição. Após algumas colaborações com Mies van der Rohe, através do Werkbund, a relação estreita-se e dá origem a um envolvimento pessoal” (Gonçalves et al., 2010, p. 42). Nessa ocasião, no ano de 1931, Mies van der Rohe “...ofreció a Lilly Reich la dirección de los talleres de carpintería, metalurgia y pintura mural en la Bauhaus...” (Espegel, 2007, p. 155). Assim, o espaço que os dois arquitectos, Mies e Reich, resultou numa “...extraordinaria sensualidad tanto por los materiales como por el color elegido para los mismos” (Espege, 2007, p. 144).

Espegel (2007, p. 163) considera que Lilly Reich combina a participação referente à “...esencia funcional de los mejores objetos, otra consecuente referida a los mejores espacios. Reich creó algunos de los únicos interiores más bellos y de mayor calidad de la historia de la arquitectura del siglo XX. Debemos suponer que tal éxito fue consecuencia de que en todo momento exigió que en sus obras, «las formas se sometieran, por encima de todo a los materiales, la técnica y el uso»”. Mies van der

Rohe (1886-1969) “...via a arquitectura como verdade essencial. Análoga à natureza, a arte da arquitectura deveria descobrir novos protótipos e novas estruturas orgânicas” (Zimmernam, 2007, p. 9).

Mies entrou em contacto directo com “...uma das tendências mais influentes na arquitectura [...] o neoclassicismo monumental. Com as suas formas rigorosas e o seu efeito grandioso constituiu um contraponto às formas fluidas e movimentadas da Arte Nova. Como colaborador no atelier de Peter Behrens...” (Tietz, 2008, p. 59). O neoclassicismo de Mies van der Rohe, segundo este autor, mostrou a transposição Moderna das tendências «classicizantes» numa linguagem formal actualizada, verificando-se o apogeu da sua profissão como arquitecto com a afirmação «less is more».

Por outro lado, Montaner (2008, p. 52) observa as obras de Mies, ao longo do século XX, como as que “...más pusieron en evidencia la incipiente crisis del objeto moderno, rechazándolo como sistema de intersecciones y entendiéndolo como volúmenes unitarios, silenciosos y aislados. Sus composiciones complejas se basaban en negar cualquier posibilidad de articulación geométrica”. Porém, este mesmo autor, considera Mies van der Rohe como o exemplo mais claro de continuidade do método internacional com a insistência no “...conceito de «espaço universal» [...] é, paradoxalmente, antifuncionalista. Revela o divórcio entre forma e função, a crise dentro do Movimento Moderno da premissa de que a forma deve seguir a função. Ao contrário, a função se amolda a uma forma dada” (Montaner, 2009, p. 22). Como acrescenta Soriano (2010, p. 192), Mies van der Rohe “...maneja una visión distinta. No cree en la trama universal de Le Corbusier y se mantiene firme en una composición clásica basada en la dialéctica entre muro y pilar. Su definición de planta libre viene determinada por los ritmos de los macizos sustentantes...”.

Mies leccionou na escola em que Walter Gropius (1883-1969) foi director, Escola Superior de Belas Artes de Weimar, Bauhaus, onde este último pretendeu “...unir todas as forças criadoras, com o objectivo de desenvolver uma «arquitectónica» não significativa apenas a arquitectura do concreto, sendo a realidade muito mais abrangente. De acordo com as tendências da época...” (Tietz, 2008, p. 33). A Bauhaus, segundo este autor, ainda é hoje unívoca de uma «Modernização radical da arte».

O horror e angústia da guerra são salientados na vida de Walter Gropius como um processo que o levou a “... meditar na possibilidade de uma arquitectura que, como novo

agente de civilização, [que] ajudasse «a ultrapassar o abismo entre a realidade e a ideologia». A sua actividade europeia desenvolve-se toda no breve período da democracia de Weimar, com a subida de Hitler ao poder é a perseguição e o exílio. O fundamento moral de Gropius é portanto muito mais profundo do que o de Le Corbusier: a arquitectura não é a imagem, mas sim o instrumento para uma sociedade melhor (e não, note-se, perfeita), não é um horizonte do progresso...” (Venturi, 1998, p. 291). Porém, como um activo que influencia a consciência colectiva, «favorecendo e acentuado» o «processo progressivo».

Walter Gropius, para Lupfer (2006, p. 8), não era “... apenas um homem de palavras no que respeita ao seu método de design. As dissertações, os artigos e os livros, eram também uma parte importante do seu trabalho. Gropius era um grande adepto da sua vantajosa utilização, enquanto arquitecto e como professor”. Como refere este autor, quando cita Gropius, em que o arquitecto declara: “queremos construir edifícios puros, como corpos orgânicos, despidos e radiantes por mérito das suas próprias leis inerentes, livres de falsidades e extravagância, edifícios que afirmem uma atitude positiva em direcção ao nosso mundo das máquinas, das comunicações e dos transportes de alta velocidade, que exibam o sentido e propósito da sua própria harmonia e que, através da tensão criada entre os segmentos individuais da sua massa, rejeitem todo o supérfluo que possa obscurecer a forma absoluta da arquitectura” (Op. cit. Lupfer, 2006, p. 15).

Para Montaner (2008, p. 26), a «forma absoluta da arquitectura» aconteceu “...debido a las insuficiencias, los excesos y la prepotencia del pensamiento racionalista, este pronto entro en crisis, siendo cuestionado en especial desde le diseño y el pensamiento femenino, en diversas autoras. Por ejemplo, la arquitecta y diseñadora Eileen Gray en sus obras y sus escritos demostró que las necesarias formas mecánicas, demasiado duras y frías, también podían ser emocionantes, despertar la emotividad y dejarse penetrar por lo real”.



36. Casa E-1027 Roquebrune por Eileen Gray, 1929.

Eileen Gray (1878-1976) considerou “... *«las duras leyes del mecanicismo moderno» como una transición necesaria aunque demasiado teórica, intelectual y fría. Ella exige la vuelta de la emoción, del pathos, de los sentimientos y de la emotividad en la arquitectura, pero purificados por le conocimiento; contrapone la sencillez a la simplifixación grosera; propone añadir la «vida», lo vital (espíritu más corazón) a las fórmulas racionalistas del Movimiento Moderno, enriquececiéndolas, haciendo «penetrar lo real en la abstracción» ...»* (Espegel, 2007, p. 125). Consequentemente, nega o rígido dogmatismo do sector mais digno do Movimento Moderno.

A obra de Gray está ligada à arquitectura e é “...concebida en términos de elementos constructivos, creada para el *«hombre moderno»* que combina el más alto grado de sensibilidad y razón [...] Gray esta dispuesta a hacer frente a problemas bastante complejos tales como el equilibrio entre el espacio exterior e interior, la relación entre arquitectura y mobiliario, y el control de la luz y la orientación” (Espegel, 2007, p. 108). Deste modo, é «fácil» reconhecer a sua identidade, porque ela “...profundiza, de manera general, en todos los interrogantes teóricos que en ese momento se están planteando sobre la arquitectura, el papel del arquitecto, la poética, las vanguardistas, el maquinismo, el higienismo. [...] Gray lo es de la línea ecléctica *«expresionista»* y vitalista de dicha modernidad...” (Espegel, 2007, p. 125).



37. Le Corbusier a realizar um mural na Villa E1027, casa projectada por Gray, 1939.

A relação com Jean Badovici marcou “...profundamente la vida profesional y personal de Gray desviando toda su carrera en una dirección no prevista. [...] La actitud de Badovici no fue enteramente altruista ayudando a Gray para que se convirtiera en arquitecto. Vio en ella a una mujer de gran talento y de medios financeiros suficientes como para poner sus ideas en practica ” (Espegel, 2007, p. 107). Mesmo que tenham elaborado em conjunto “...muebles, espacios interiores y edificios sea reducido en numero, su alta

calidad demuestra una sensibilidad en la exploración e investigación de las formas apropiadas a cada uso, manejando tanto un elevado grado de conocimiento de las funciones anímicas del ser humano como de las tecnologías de su tiempo” (Espegel, 2007, p. 100).

Para Esteves et al. (2010, p. 39), o trabalho de Eileen Gray “...no campo do design foi estendido para a arquitectura, num dos exemplos claros da complementaridade entre espaço e objecto que era um ditame da arquitectura moderna. Por outro lado, a sua filiação cultural na estética da máquina, não a inibia de projectar edifícios em relação com o terreno e com a paisagem”. Não obstante, Espegel (2007, p. 101) identifica em Gray uma natureza tímida, com a qual “... se siente cómoda en el mundo bohemio. Dentro del círculo artístico se define como una mujer de espíritu independiente con ambiciones en el campo del diseño, la decoración y las artes. Su estilo de vida y profesión expresan su espíritu de libertad y emancipación”.

O trabalho de Gray, para esta autora, é expresso pelas reflexões de muitas tendências, dilemas e debates arquitectónicos ocorridos na década de 1920. Contudo, Gray com o seu próprio desenvolvimento de “...vocabulario artístico común producto de sus artesanías, decoraciones y creaciones arquitectónicas. Para ella, la diferencia entre proyectar una lampada o un mueble y una casa era sencillamente una cuestión de escala. Materializaba ambas operaciones con el mismo grado de detalle y perfección, llenando el vacío habitual entre arquitectura e interiorismo. Sus diseños de mobiliario son una extensión practica del análisis de las funciones de habitar y de la ergonomía de la vida doméstica” (Espegel, 2007, p. 100).



38. Margarete Schütte-Lihotzky.

Enquanto que a obra de Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000) “...estuvo estrechamente relacionada con las ideas de la Modernidad, con las grandes reformas

sociales y con el deseo de un nuevo orden socioeconómico” (Espegel, 2007, p. 165). Sendo a primeira mulher austríaca a formar-se em arquitectura, Espegel (2007, p. 165), acrescenta ainda que a arquitecta se compenetrrou ao longo da sua vida com “...*un arraigado compromiso social y político junto a una existencia centenaria y pionera, constituyen los dos componentes esenciales para entender la arquitectura que Grete Schütte-Lihotzky fraguó con perseverancia a lo largo de casi ochenta años de profesión*”. Esta arquitecta, ainda, é considerada uma das poucas mulheres que conseguiu, na primeira metade do século XX, manter uma «posição permanente» como arquitecta, mostrando ser uma «respeitável» colega feminina no «mundo masculino da arquitectura».

Ao longo da sua obra, Margarete escreveu muitos artigos centrados nos temas que investigava “...*la cocina de Frankfurt, las Cocinas para Colegios y Enseñanza y la Vivienda para la mujer trabajadora. En ellos esbozaba las mejoras de una racionalización en la economía domestica al disponer de más tiempo para la educaciones de los hijos, la cultura o el ocio. [...] Pero Grete también argumentaba como la vivienda mínima exigía al mismo tiempo unos servicios centralizados que facilitasen el trabajo domestico, tales como modernas lavanderías automatizadas y jardines de infancia que liberasen a la mujer trabajadora*” (Espegel, 2007, p. 180).



39. Cozinha Frankfurt projectada por Margarete Schütte-Lihotzky, 1927.

O tempo que a mulher trabalhadora possuía era passado nas fábricas, assim a “...*eficiente cocina que Schütte-Lihotzky diseñó, la Frankfurter Küche, símbolo de la vida*”

moderna. Este primer ejemplo de cocina estándar, realizada con piezas prefabricadas y criterios estrictamente funcionales, tenía 6,50 m² y fue producida por el Ayuntamiento de Frankfurt con precios más baratos que los de la industria privada. La cocina se diseñó para facilitar y racionalizar las labores domésticas del ama de casa, con el objetivo de mejorar así la posición social de la mujer” (Espegel, 2007, p. 165), e ajudar na redução de tempo passado na cozinha. Esta mesma autora, quando cita Schütte-Lihotzky sobre as novas necessidades da mulher, a qual passa de dona de casa a trabalhadora/dona de casa, refere que *“toda mujer pensante debe ser consciente del atraso que tienen aún dos métodos domésticos, y debe reconocer que éstos obstaculizan su propio desarrollo, y, por lo tanto, también el de su familia”* (Op. cit. Espegel, 2007, p. 234).

Outra das investigações de Margarete foi a «vivenda mínima», já mencionada, devido às organizações e características dos espaços, em que as *“...casas contenían las piezas de cocina-estar, dormitorio, antesala, retrete y un gran espacio libré. El interés de la arquitecta se centró en la higienización que podía lograrse mediante una buena ventilación cruzada y un eficiente soleamiento”* (Espegel, 2007, p. 170).

Na temática das «casas», que também foi um desígnio estudado em Los Angeles entre 1945-1966 no *“...programa Case Study House, iniciado pela revista Arts & Architecture [...], continua a ser uma das mais importantes contribuições americanas para a arquitectura de meados do século. Concebidos como protótipos modernos experimentais de baixo custo, os trinta e seis designs do programa optimizavam as aspirações de uma geração de arquitectos modernos activos durante os animados anos do crescimento na construção da América da era pós-Segunda Guerra Mundial”* (Smith, 2006, p. 6).

Tal como descreve Smith (2006, p. 6), os projectos que foram construídos são *“...frequentemente muito diferentes da visão original dos arquitectos, devido à escassez de materiais ou outras dificuldades que envolviam a execução da construção nos anos imediatamente após a guerra. [...] Os arquitectos dos Case Study conseguiram abraçar totalmente o ideal de experimentação com materiais industriais e sistemas de construção que sustentassem o pensamento subjacente à génese do programa”*. Obtendo sucessos durante a fase inicial do programa e, ainda mais expressivamente, entre a «crescente prosperidade económica» e os «avanços tecnológicos» deste período.

Ainda que, os Case Study mais famosos sejam *“...as casas de aço e vidro de Charles e Ray Eames, Craig Ellwood, Pierre Koenig e Raphael Soriano. De entre os diversos exemplos do programa, estes aproximaram-se mais do espírito do Estilo Internacional do*

modernismo na sua rigorosa aplicação dos métodos e materiais da construção industrial à arquitectura residencial. O programa englobava igualmente um considerável corpo de trabalho manifestamente menos tecnológico, mas não menos moderno” (Smith, 2006, p. 7).



40. Case Study Houses #8 projecto de Eames House, 1949.

A parceria de Charles (1907-1978) e Ray Eames (1912-1988) foi talvez das mais famosas do design americano do século XX, devido ao trabalho pioneiro em áreas como produção de filmes, mobiliário, arquitectura e design de exposições. Ambos *“...propuseram-se a criar não só objectos mas também a alterar a forma como as pessoas pensavam sobre os objectos e a maneira como os apresentavam. A obra do casal é dotada de uma constante mensagem política. [...] Embora haja o mito de Charles como purista / funcionalista e da Ray como artista / decoradora, sabe-se hoje que, antes da sua parceria, Ray fazia parte do movimento avant-garde Nova-Iorquino dos anos 30 [1930] enquanto Charles desenhava interessantes mas tradicionais edifícios”* (Melo et al., 2010, p. 55).

Koenig (2007, p. 7) acrescenta que *“...desconstruíram e reconstruíram tudo o que lhes despertasse interesse, mantendo a compreensão à medida que prosseguiam sem descanso o caminho do tema escolhido, desde a concepção até à conclusão lógica”*. Assim, a metodologia abordada «funcionava com tudo».

Tal como Minnette de Silva (1918-1998) caracterizou a sua obra como *“...uma articulação entre as referências da arquitectura moderna e os valores locais. [...] Silva representou uma viragem na história da arquitectura tanto pelo facto de ser a primeira mulher arquitecta do Sri Lanka, bem como pela capacidade de adaptação das premissas modernistas a um ambiente e necessidades específicos. Assim, apesar do desconhecimento geral em relação à sua vida e obra, é de reconhecer o seu pioneirismo*

e singularidade” (Navarro *et al.*, 2010, p. 67). Devido ao intuito de cooperar para o aprofundamento da arquitectura no Sri Lanka, com os saberes recebidos na Europa.



41. Projecto de Minnette de Silva.

O ambiente, ou seja, a natureza com necessidades específicas do local foi um dos «ímpetus» do arquitecto Frank Lloyd Wright (1867-1959), segundo Tietz (2008, p. 16), tendo salientado que “...*simultaneamente precursor, protagonista, seguidor e executor da extensa linha de evolução do século XX: o movimento moderno [...] O tema verdadeiramente desenvolvido pelo autodidacta Wright, e ao qual dedicou toda a sua vida com um fervor missionário, foi a arquitectura orgânica*”.

A arquitectura orgânica teve, segundo Montaner (2008, p. 64), um início “... *metafórico: arranca del rechazo al predominio del mundo de la razón y de la máquina, y tiene la voluntad de recuperar la sabiduría de la naturaleza, de sus formas y estructuras. Esta posición, que intenta como modelo. Para poder adaptarse mejor al contexto se considera que la capacidad primordial de toda creación debe ser crecer y transformarse*”.

Pfeiffer (2006, p. 8) dá mais relevância à Revolução Industrial por “... *fornecer [a Wright] as ferramentas de que necessitava para construir os edifícios que a sua fértil imaginação criava; o seu passado transcendental deixou nele um duradouro sentido dos valores humanos. Aqui deparamos com um espantoso paradoxo: as ferramentas e métodos industriais, os valores humanos e um profundo amor pela natureza*”. Assim, Wright utilizava os elementos como partes «essenciais» do seu trabalho e não conseguia imaginar uns sem os outros.

Este arquitecto utilizava o desenho, ou o projecto, como “...*abstracção de elementos naturais em termos puramente geométricos. É evidente que, neste caso, a forma geométrica não é entendida como exprimindo espaço [...], mas como pura abstracção mental, grau da consciência, supremo valor da organicidade do real, que actua no pensamento criador*” (Venturi, 1998, p. 293).

Com as ideias e os princípios sobre o “...*espaço interior, e assim a forma interior, materiais e métodos, natureza e ambiente – ao seu dispor como lápis na sua mão, Frank Lloyd Wright continuou a conceber desenhos e edifícios que mudariam a face da arquitectura no mundo. Wright escolheu chamar aos seus edifícios «arquitetura orgânica» [...] Wright referia-se por vezes à arquitectura orgânica como uma arquitectura na qual todas as partes se relacionavam como o todo, tal como o todo se relacionava com as partes: continuidade e integridade*” (Pfeiffer, 2006, p. 12). Segundo este autor, Wright considerava que o edifício orgânico, independentemente de onde estivesse no tempo, era adequado a esse mesmo tempo, apropriado ao local e harmonizado ao homem.

Segundo Soriano (2010, p. 192), “...*Wright presenta otra diversa puntualización. Sus aportaciones a la definición de una posible planta orgánica parten de la destrucción de la caja arquitectónica y la dispersión del espacio, inicialmente contenido hacia afuera*”. Mesmo sendo colega de Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe, não terá sido tão «intenso» nas concepções rigorosamente funcionalistas, consequência de não aprofundar a forma teórica e abstracta do Movimento Moderno, mas antes a forma pragmática e o projecto.

Tal como o arquitecto Frank Lloyd Wright, o arquitecto Álvaro Siza Vieira (1933) “...*precisa travar um intenso diálogo com o lugar e com os usuários. A partir daí, utilizando uma arquitetura ao mesmo tempo racionalista e organicista, com uma grande capacidade de adaptação, Siza desenvolve cada projecto*” (Montaner, 2009, p. 195). Este mesmo autor, acrescenta ainda que a “...*essência da obra de Siza se baseia em sua capacidade empírica pessoal e irrepetível de combinar em cada proposta a arquitetura racionalista e a hipersensibilidade em relação ao entorno*” (Montaner, 2009, p. 197).

Da mesma forma que Siza Vieira se formou na Escola de Belas Artes do Porto entre 1949 e 1955, também Maria José Marques da Silva (1914-1994) se diplomou nesta escola alguns anos antes, em 1943, sendo a primeira mulher a sair desta escola com o título. Tavares (2002, p. 8) salienta o papel desempenhado e “...*determinante na gestão do atelier e em direcção de obra. Diz-se que era implacável e que em obra não hesitava em partir à marretada uma parede que não estivesse conforme*”.

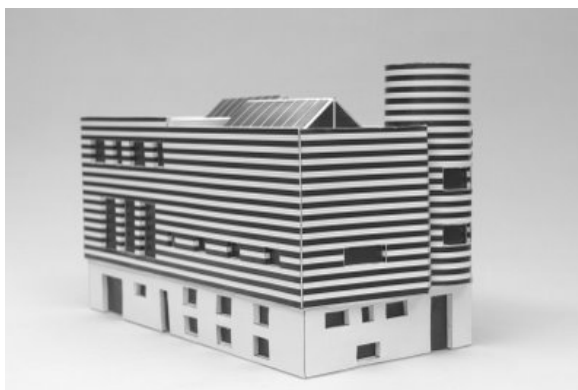


42. Palácio do Comércio de Maria Marques da Silva e David Moreira da Silva, 1944-1946.

Trigoso et al. (2010, p. 62) descreve que os trabalhos eram “... assinados por David Moreira da Silva [marido], a arquitecta teve sempre participação activa nos projectos de edifícios, monumentos e antepianos de urbanização [...] A continuidade do pensamento e concepção do projecto, desde o planeamento à escala urbana, assim como o rigor construtivo são aspectos que caracterizam a obra do casal e se demarca em todos os seus projectos...”. Salienta ainda o empenho de Maria Marques da Silva, entre 1970 e 1980, “...em cargos de chefia na Associação dos Arquitectos Portugueses. É de salientar a luta pelo direito da arquitectura e pelo exercício qualificado do arquitecto levada a cabo por esta personagem e seu especial relevo na conjuntura nacional da época” (Trigoso et al. 2010, p. 62).

Maria Marques da Silva destacou-se pelo seu percurso em Portugal, já Adolf Loos (1870-1933) o tinha feito pelo seu espólio tanto teórico como prático, sendo considerado por August Sarnitz (2009, p. 7), “...um guru do estilo de vida contemporâneo. Por volta de 1900, conseguiu derrubar com os seus escritos estruturas obsoletas do historicismo. O seu estilo de vida liberal e sem preconceitos chocou a intolerante sociedade vienense do finais do século 19 [sic...] hoje em dia Loos é internacionalmente considerado como um dos mais importantes profetas da arquitectura moderna”.

O arquitecto Adolf Loos traduziu em projectos os seus escritos teóricos. Segundo o autor Tietz (2008, p. 15), Loos durante os “...seus escritos expõe as suas ideias com parábolas floridas, cheias de fantasia, as suas concepções arquitectónicas são marcadas por um grande rigor e formas arcaizantes. Nos seus textos reflecte-se a busca permanente de uma «arquitectura pura», liberta das influências das outras disciplinas”. A arquitectura não era entendida como arte do espaço, mas como organização do espaço, defendeu a recusa de elementos decorativos como sinal de força mental.



43. Casa para Josephine Baker por Adolf Loos, 1927.

Loos rejeita o ornamento e usa “...um raciocínio económico para a sua tese, comparando o ornamento a um desperdício de mão-de-obra. De resto, o ornamento é o símbolo de uma cultura primitiva e a «evolução cultural é sinónimo da eliminação de ornamentação dos objectos de uso diário»” (Sarnitz, 2009, p. 10).

Theodor Adorno, segundo Leach (2005, p. 27), fez notar que nos textos de Adolf Loos “...o funcionalismo não passava de uma categoria estética, uma forma estilística. Enquanto Loos defendia a distinção kantiana entre uma arquitectura «sem intenção» – ou «funcional» –, que reside à sedução vazia do ornamento sem qualquer fim, Adorno assinala que os dois termos estão dialecticamente ligados”. Para Nesbitt (2008, p. 20), Adolf Loos foi um dos puristas Modernos que dilatou o ornamento por considerar “...um elemento decadente e «um crime» ...” A construção só teria sentido segundo as funções do ornamento, da estrutura e dos materiais.

Enquanto que o arquitecto Alvar Aalto (1898-1976) foi “...designado como um representante do chamado «modernismo diferente» [ao contrário de Loos], que não se limitava a paralelepípedos brancos e isentos de ornamentos. Com a sua sensibilidade e a sua ligação à natureza, este homem moderado manteve-se toda a vida distanciado dos representantes do «modernismo radical» sem, no entanto, desenvolver uma linguagem formal historicista” (Tietz, 2008, p. 16). Os projectos de Aalto têm como características a curva ondulando livremente, fachadas ritmadas em vidro e paredes cegas em tijolo, com ligação à paisagem e aos materiais.

Lahti (2005, p. 14) descreve a juventude do arquitecto finlandês Alvar Aalto como uma fase em que “...adoptara o classicismo nórdico, ao qual se dedicou durante a década de 1920. Esse estilo abriu caminho ao funcionalismo [...] Mas as convenções do funcionalismo não bastavam a Aalto, ele repudiava toda a espécie de prescrições. «Não

faz sentido criar novas formas se estiverem desprovidas de novos conteúdos», constatou em 1927. Este pensamento nasceu dos ensinamentos da Bauhaus. Tal como salienta em 1935, em que «ataca» a noção base do funcionalismo ao afirmar: “*Não só a arquitectura cobre todas as áreas da vida humana, como deve também continuar a ser desenvolvida em todas essas áreas em simultâneo. Se isso não acontecer, obtemos resultados meramente parciais e superficiais*” (Op. cit. Lahti, 2005, p. 14). Nesse mesmo ano, na palestra sobre *Racionalismo e Ser Humano*, Aalto fez notar que: “*Os objectos que rodeiam o ser humano dificilmente são apenas fetiches ou alegorias, que têm um valor místico, eterno. São antes de mais células e tecidos, seres vivos, componentes que constituem o corpo humano. Não podem ser tratados diferentemente de outras unidades biológicas, porque senão correm o perigo de deixarem de se encaixar no sistema, tornando-se desumanos*” (Op. cit. Lahti, 2005, p. 11).

Na comunicação da *Conferência Nórdica de Arquitectura*, em Oslo, no ano de 1938, Aalto proferiu: “*Afirmar em tempos que o melhor comité de uniformização era a própria natureza. No entanto, acontece que a uniformização na natureza quase só se realiza nas unidades mais pequenas possível, as células. Daí resultam milhões de combinações flexíveis, que nunca se tornam esquemáticas, e a consequência é também uma riqueza e variabilidade infinitas de formas orgânicas que crescem. A uniformização na arquitectura deve percorrer também o mesmo caminho*” (Op. cit. Lahti, 2005, p. 11).

O pensamento de Alvar Aalto conduziu a sua arquitectura para um sentido orgânico: “*«a forma é um mistério, que se recusa a qualquer definição»*. No final da década de 1940 começou o período de tijolos vermelhos de Aalto. No final da década de 1950 surgiram edifícios plásticos caídos na obra do arquitecto, que provou a sua genialidade com grandes centros administrativos e culturais. «O estatuto de edifícios públicos na sociedade tem de ser tão importante como os órgãos centrais no corpo humano, se não queremos que a nossa sociedade sucumba ao caos do trânsito e que se torne psicologicamente desagradável e fisicamente cansada»” (Op. cit. Lahti, 2005, p. 14).

Montaner (2009, p. 86), sobre o arquitecto Alvar Aalto evidencia a “*...síntese entre a forma e o desenho radical e moderno, por uma parte, e a construção autóctone e inspirações orgânicas, por outra*”. Este autor considera Alvar Aalto como um dos arquitectos mais influentes dentro da arquitectura da segunda metade do século XX.

Neste mesmo período, finais dos anos 1950, surge o grupo Team 10, que se associa com a dispersão do último CIAM (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna),

dando continuidade à revisão da tradição Moderna, introduzindo mudanças a nível do método, consubstanciadas no pragmatismo e empirismo, na análise caso a caso. As reuniões do Team 10 “...*não se realizam com um tema comum e palestras específicas, se não que cada convidado expõe um projeto que explica e analisa frente aos demais participantes. Isto quer dizer que suas reuniões não geram manifestos, textos ou teorias, senão que grande quantidade de opiniões, fragmentos e breves ensaios que se unem aos artigos que cada um de seus membros vão publicando*” (Montaner, 2009, p. 31).



44. Team 10 a trabalhar em Erskine, Suécia, 1962.

Destaca-se, ainda, o esforço da geração do Team 10 “... *para crear sistemas formales complejos y de grande escala, capaces de adaptarse a la realidad existente de la ciudad y el paisaje, llevó esencialmente a dos tipos de lógicas, descubiertas sucesivamente: los clusters y los mat-buildings, que surgen de la evolución formal a partir de las articulaciones e intersecciones de la arquitectura moderna*” (Montaner, 2008, p. 92).

Uma das quatro equipas do Team 10 que se mantém desde o início e é formada por Alison (1928-1993) e Peter (1923-2003) Smithson, os quais não pretendiam enfrentar o Movimento Moderno pelo contrário “...*os Smithson recompilam ao longo de 1955 e 1956 uma selecção de obras mais paradigmáticas e fortes do período 1915-1929, no livro que se intitula The Heroic Period of Modern Architecture, publicado em 1965. [...] Apresentam-se as imagens mais fortes, brutalistas e autênticas que tentaram desenvolver na sua própria arquitectura: os manifestos de De Stijl, do purismo de Le Corbusier, de Mies, da Bauhaus e do construtivismo*” (Montaner, 2009, p. 78).

Para Vidotto (1997, p. 10), Alison e Peter Smithson vêem o projecto arquitectónico como o “...*resultado de un proceso complejo de elaboración mental, empírico y evocador, que se desarrolla investigando una síntesis originaria que no es más que la integración de*

forma, motivos y necesidad. El interés y la actualidad que tienen los proyectos y el pensamiento de Alison y Peter Smithson estriban en la inteligencia y la fascinación antirretórica de esta búsqueda. [...] la reflexión es coherente, va acompañada de una libertad poética de pensamiento, imprevisible pero jamás gratuita, que, en la aparente excentricidad de interpretación de la realidad histórica, física y social, se convierte en una elaboración creativa...". Por tanto, com frequência estes dois arquitectos aplicam a sua concepção nas propostas de projecto de forma «surpreendente».

Leach (2005, p. 29) considera “... irónico que Alison e Peter Smithson, teóricos do movimento do brutalismo cujo fim consistia em celebrar uma arquitectura «sem retórica», recorrem a um tipo de linguagem marcadamente retórico para descrever os seus projectos. Vêem-se enredados na sua própria visão estética. Só adoptando nas suas análises um tipo de linguagem fortemente estetizado, conseguem disfarçar airoosamente uma arquitectura austera e intransigente”. Por outro lado, este mesmo autor, descreve que os Smithson “...dificilmente podem ser acusados de insensibilidade no tipo de materiais que utilizam, e no entanto o problema surge ao levantarem a questão da consciência estética da materialidade e dos materiais” (Leach, 2005, p. 31).

Alison Smithson deixou uma importante marca no cenário da arquitectura do século XX “... através da sua interpretação e crítica às ideias do Movimento Moderno. Foi um dos membros centrais do Team 10, um grupo criado no fim dos CIAM e cujo o intuito era reavaliar alguns dos conceitos primordiais da arquitectura que o Movimento Moderno tinha relegado para segundo plano como a «rua corredor» e as praças. [...] Para além do seu trabalho directamente ligado à arquitectura, é de notar o exemplo dado a nível social no que respeita à igualdade de direitos e oportunidades entre sexos numa profissão tradicionalmente liderada por homem” (Borges et al., 2010, p. 70).

Para Montaner (2008, p. 114), a «forte presença de mulheres» como Alison Smithson, Lina Bo Bardi ou Denise Scott Brown “... no es casual que en la arquitectura y el urbanismo que parte decididamente del «principio de realidad» [...] La manera de pensar, actuar y proyectar el mundo por parte de las mujeres tiene que ver con la voluntad de hacer suyas las relaciones sociales, con la capacidad para nombrar en detalle los fenómenos y con la intención de intervenir en la realidad expresando y aplicando la propia experiencia”.

Denise Scott Brown (1931) “... aprendió muy pronto que toda su inspiración debía provenir de la realidad. [...] la certeza de que el artista solo puede ser creativo si aprende

a mirar la realidad que le rodea; ello le llevó a partir del principio de «aprender de todas las cosas», que décadas más tarde se convirtió en Aprendiendo de Las Vegas» (Montaner, 2008, p. 113).



45. Denise Scott Brown em Las Vegas, 1968.

O interesse pela «cultura popular» foi «transmitido» de Denise para Venturi que *“...expresándose a partir de su trabajo profesional centrado en el planeamiento urbano, la aproximación a la sociología y a la ciencia regional, el énfasis en los elementos de la vida comunitaria, el análisis de las ciudades norteamericanas y sus complejos sistemas de tráfico y de signos, el gusto por los escenarios populares. De esta manera, la propuesta teórica de ambos, Venturi y Scott Brown, se basa en una arquitectura de la experiencia que tiene mucha influencia de la escuela de planificación social y urbana de Pensilvania y del activismo social de la década de 1970 en favor de los derechos civiles y en defensa de la «mayoría silenciosa» ” (Montaner, 2008, p. 113).* Sendo as raízes muito distintas do formalismo Pós-moderno, para o autor.

Enquanto que para Leach (2005, p. 111) é um *“... principio de estetização que permite a Venturi, Scott Brow e Izanour manterem-se abstraídos das questões sócio-políticas fulcrais em Las Vegas, anestesiá-las, e adoptar uma abordagem epitomizada pela celebração dos painéis publicitários”*.

Enquanto casal existe uma clara dicotomia, Robert Venturi (1935) especializou-se na *“...arquitectura de signos, Denise Scott Brown, por su voluntad de afrontar la complejidad en el proyecto urbano, sostiene un urbanismo de sistemas” (Ibid., 2008, p. 113).* Considerando o contributo de Robert Venturi como *“...diferente dos mestres do Movimento Moderno [...] não insiste na indicação sistemática do que um arquitecto deveria fazer, ou na afirmação poética dos princípios universais a seguir, mas sim na*

oferta de uma chave de leitura, de uma série de testes arquitectónicos traçados de forma a prejudicar grandemente o reportório da arquitectura, entendido no sentido amplo..." (Porthoguesi, 1999, p. 92)

Uma das obras mais importantes, com carácter teórico foi *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi (1966). Isto num período entre 1965 a 1969 que foi de mudança pelo "...desaparecimento dos mestres do Movimento Moderno: Le Corbusier morre em 1965, e Mies, Gropius e E.N. Rogers em 1969. [Em sequência] os projectos e obras que os arquitectos mais jovens começam a realizar evidenciam uma paulatina mudança de orientação" (Montaner, 2009, p. 110). Robert Venturi defendeu, na sua obra, uma "...«sensibilidade paradoxal permite que apareçam unidas coisas aparentemente diferentes e que sua incongruência sugira uma certa verdade» e insistia que «a percepção simultânea de um grande numero de níveis provoca conflitos e dúvidas no observador e torna a percepção mais viva»" (Montaner, 2009, p. 210). Consequentemente, a visão que mostra Venturi nesta obra é contrária a da Arquitectura Moderna, defende a via contraditória, ambígua e complexa. Venturi definindo-se como Pós-modernista, transgride alguns princípios que fundamentam o racionalismo do Movimento Moderno, em «especial o princípio de coerência».



46. Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, 1951.

A arquitectura racionalista baseava-se na «simplificação, na repetição e nos protótipos». Esta também é visível na arquitectura de Lina Bo Bardi "...soube introduzir ingredientes poéticos, irracionais, exuberantes e irrepetíveis sobre um suporte estritamente racional e funcional. [...] A sua obra supera as dicotomias que haviam dividido a estética do século XX: a luta entre abstração e mimese, espírito e matéria, razão e tradição, concepção e representação, cultura e natureza, arte e vida" (Montaner, 2001, p. 13). Para este autor,

a arquitecta Lina Bo Bardi conseguiu “...superar os limites da própria arte moderna, sem romper com seus princípios básicos. Se a arquitectura moderna era anti-histórica, ela conseguiu realizar obras onde a modernidade e a tradição não eram antagónicas” (Montaner, 2001, p. 13).

Ao contrário dos mestres da Arquitectura Moderna, Lina Bo Bardi percorre um caminho da «abstracção à reinterpretação de uma nova mimese», “...não propôs uma forma arquitectónica senão um método: um método para superar as limitações da própria modernidade que consistia em harmonizar a base cultural do passado e a riqueza e a vitalidade da cultura popular com o projecto moderno de criar novas formas para uma nova sociedade. Da mesma maneira que em sua obra o subjetivismo do romantismo convive com o método racionalista da arquitectura moderna, tampouco história e modernidade são antagónicas” (Montaner, 2001, p. 13).

Tendo como fonte a «antropologia para reformular» a sua linguagem arquitectónica de forma comunicável, Lina começa por ter consciência de “... uma das principais limitações da ortodoxia moderna na arquitetura fundamentava-se em sua incapacidade de expressão e comunicação, Lina Bo Bardi integrou a riqueza e criatividade da arte popular brasileira, simplesmente, porque a mesma funcionalidade, capacidade de repetição e humanismo técnico que o projeto moderno persegue já esta presente na simplicidade da natureza e do repertório popular” (Montaner, 2001, p. 20).



47. Lina Bo Bardi no Masp, 1964.

Mesmo que na sua obra os valores básicos da arquitectura do Movimento Moderno sejam “...conservados: humanismo, projeto social, vontade de renovação formal, construção utilitária. A arquitetura de Bo Bardi é autêntica, sem capas decorativas adicionadas: uma obra moderna, feita com materiais manufaturados nos quais é possível a expressão do trabalho artesanal” (Montaner, 2001, p. 15). Além disso toda a obra de Lina Bo Bardi “...estabelece uma acção corpo a corpo com a realidade [...] buscou uma

atividade artística global que se manifestou em diversos campos: decoração para teatro e opera, colaborações em filmes, escritos e jornalismo, todo tipo de pintura, especialmente aquarela, arquitectura publica, promoção incansável de atividades culturais e artísticas, designer de mobiliário, de moda e de jóias” (Montaner, 2001, p. 12).

Para Fontes *et al.* (2010, p. 59) foi devido à formação italiana que a produção arquitectónica de Lina Bo Bardi no Brasil, foi “...carregada de um cuidadoso olhar para o mundo que esta à sua volta. A sua obra apresenta o modo crítico como trabalha, reflectindo sobre o país e as suas realidades com todas as contradições. [...] Como mulher, Lina Bo Bardi reflecte a capacidade de lutar pelos seus ideais, de defender e criticar onde lhe parece justo, acima do sensato, do óbvio, do conformista. Impõe as suas convicções no campo da arquitectura através do reconhecimento do seu trabalho, detentor uma inovação sempre posta em favor dos valores sociais da liberdade e da igualdade”.



48. Museu de Arte de São Paulo, Masp, projectado por Lina Bo Bardi.

Na visão de Oliveira (2002, p. 5) sobre a forma como Lina trabalhava com o “...preexistente, observándolo cuidadosamente, dejándose empapar por el entorno para recrearlo y traducirlo en su obra. Sus arquitecturas poseen una rara capacidad de narrar y representar la memoria del lugar. [...] Lina vive en el presente, en el mundo real de las cosas reales y no el de las idealizadas en un pasado nostálgico o en un futuro inexistente. El pasado es, para Lina Bo Bardi, sinónimo de memoria, ya sea individual o colectiva, y la memoria es el sentimiento humano por excelencia”. Acrescenta, esta

autora, sobre Lina, que o que guia a sua arquitectura é o respeito pelo ser humano, a vida, a natureza.

Para Montaner (2001, p. 73), a prova de experiências «mais inovadoras» advém da correcção do racionalismo primitivo sem renunciar ao funcionalismo, como na *“...arquitetura brasileira, desde a forma expressiva de Óscar Niemeyer (1907), que marginaliza funcionalidade e precisão construtiva em defesa da sensualidade e do irracionalismo, ao expressionismo de Lina Bo Bardi baseado em uma busca programática e fenomenológica de uma actividade artística que supere os condicionantes do racionalismo”*. Assim, Niemeyer não escapa de *“...ficar associado a um regionalismo tropical, exótico e hedonista, que, no entanto, não descreve o carácter mais substantivo de sua obra”* (Wisnik, 2007, p. 4).



49. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1996.

Óscar Niemeyer tem presente os «paradigmas formais» de Le Corbusier em que *“...estes foram tomados com total liberdade e, inclusive, foram transformados e pervertidos totalmente”* (Montaner, 2009, p. 26). Não obstante, Niemeyer evoluiu como arquitecto quando *“... rejeitou o lado racional de Le Corbusier em favor de um aspecto poético e emotivo mais próximo da sua própria sensibilidade e da sensibilidade brasileira. Sua arquitetura de formas livres, como relata o próprio Niemeyer, surgiu como um protesto contra o que ele chama «arquitetura racional» – as formas rectilíneas e mecanizadas do Estilo Internacional...”* (Underwood, 2003, p. 43).

Wisnik (2007, p. 8) considera que Óscar encontra-se distante da racionalidade clássica quanto ao *“...tensionamento estrutural orgânico, Niemeyer constrói figuras fechadas, estáveis, mas que não se configuram como objectos plenamente autónomos, necessitando sempre amparar-se na linha de suporte, o plano infinito do horizonte”*.

Desenvolvendo uma “... relação à mulher brasileira [que] reside no infindável mistério e na magia que representa para o espírito poético, inevitavelmente atraído por ela. Assim, a revolta mais significativa (e mais humana) de Niemeyer contra a moderna arquitectura europeia foi a substituição do funcionalismo do Estilo Internacional por uma nova fórmula implícita: «a forma segue a beleza [feminina]». De acordo com Niemeyer, «quando uma forma cria beleza, ela se torna funcional e, desse modo, fundamental em arquitetura»” (Underwood, 2003, p. 45). Acrescenta ainda, que a “...força de suas melhores obras esta no fato de que, embora adotando a teoria de Le Corbusier, Niemeyer se volta diretamente para as paisagens brasileiras e formas humanas em busca de inspiração” (Underwood, 2003, p. 43).

Para o Arquitecto Siza Vieira (2009, p. 208) “Óscar Niemeyer é um dos poucos arquitectos contemporâneos capazes de ultrapassar num ápice, com intuição nascida da experiência e da inteligência e da sensibilidade (olhos que vêem), o árduo trabalho de descobrir e fundir contradições, partindo ao encontro da Arquitectura, reinventando a paisagem”. Sendo a obra de Niemeyer escultórica e expressiva, tendo como referência o “...apoio da reconquista da liberdade criativa, a conjugação de tradição e modernidade que a mais exigente prática de então particularmente procurava [...] Surgiram no papel [...] pilares como pontos, paredes como finas linhas ondulantes, quase dissolvida a forma, contudo tão nítida e tão nova e tão evocativa” (Vieira, 2009, p. 377).



50. Casa das Canoas de Óscar Niemeyer, 1951

A convicção política comunista dissocia-se da prática arquitectónica, segundo Wisnik (2007, p. 8) “...o que quer dizer que a sua intuição poética não obedece ao materialismo histórico, que o empurraria na direcção de uma expressividade tectónica. Antes, prefere esvaziar de expressividade a matéria – pintando o concreto de branco ou revestindo-o com mármore –, construindo formas que tendem sempre à quietude, à leveza, sublimando os grandes esforços estruturais [...] Niemeyer raciocina a partir da massa dúctil e informe do concreto armado. Isto é: o concreto, para ele, não é um material de

acabamento, mas a própria matéria da imaginação, razão pela qual o arquitecto não usa nunca a curva como detalhe caprichoso e ornamental, mas como princípio unificador que constrói a forma em sua integridade”.

Ao passo que Underwood (2003, p. 44) descreva os quatro elementos “... *praias, montanhas, antigas igrejas barrocas e belas mulheres – formam a essência dos sonhos de Niemeyer e de suas melhores criações. A curva sensual que flui livremente é o traço comum dessas obras, constituindo o jeitinho tropical do Brasil e a base de sua estética*”. Em contraponto, identifica-se o grupo que editou a revista Archigram (1961-1970) para divulgação dos “... *seus panfletos e mostrar as imagens tecnológicas de seus projectos radicais e, em muitos casos, irrealizáveis. Apesar das propostas de Archigram serem composições metafóricas que pertencem a um mundo maioritariamente ilusório, assim mesmo as suas propostas formais se converterão em uma referência básica da arquitetura contemporânea. Partindo de uma posição neofuncionalista, os projectos do grupo Archigram exploram o desenvolvimento hedonista de umas fantasias que são próprias dos sonhos tecnológicos*” (Montaner, 2009, p. 112). Este autor (2009, p. 113) descreve as propostas deste grupo baseadas “...*na identificação da liberdade de escolha com capacidade de consumo de todo o tipo de produtos. Inclusive a própria arquitetura se converte em Kit, elemento substituível, peça transportável*”.

O acima refenciado revela o oposto das obras de Peter Eisenman (1932), que desenvolve de modo fechado e perfeito as geometrias puras e a sua combinação semelhante. Este arquitecto teve uma “...*arquitectura baseada na forma em si mesma, seguindo o dispositivo básico de uma arquitectura que parte da radical separação entre a escala do humano e a escala do mundo autónomo das formas geométricas*” (Montaner, 2009, p. 167). Eisennam transforma a sua arquitectura na abstracção que transfere a um espaço virtual e sem aspiração de semântica, pois, a sua arquitectura não devera ter significado.

Os artigos do arquitecto Peter Eisenman, nos anos 1980, têm um grau de importância equiparável aos escritos de Robert Venturi, sendo o mais pragmático “Pós-funcionalismo”, de 1976 ou “O fim do clássico”, de 1984. Pelos seus escritos Eisenman defende a arquitectura de ausência, uma arquitectura “...*livre da nostalgia por sistemas que tiveram em sentido no passado, aceite a ausência do sujeito, de história, de lugar e de significado. [...] mas diferentemente do Movimento Moderno, que pretendia estabelecer uma ordem racional...*” (Montaner, 2009, p. 231).

Sobre o racionalismo na arquitectura, Montaner (2009, p. 231) nota no texto “Pós-funcionalismo” de Eisenman, que há uma alteração de direcção na condição de Pós-modernismo. É outra “...*variação do positivismo, uma fase tardia do funcionalismo. Para uma nova posição não humanística na qual o homem deixa de ser locado no centro do mundo, o signo da modernidade não pode ser o funcionalismo, mas sim uma tendência definitiva para a abstracção, atonalidade e atemporalidade*”. Deste modo, Eisenman parte de uma escrita ao funcionalismo e ao realismo, e inquiri as formas abstractas e os conceitos de molde a facilitar a ruptura para uma nova era. Este arquitecto “...*introduz a defesa da atopia e a consciência da necessidade de entrar em uma era não clássica. Ou seja, o anti-humanismo e anti-historicismo que Peter Eisenman herdou do pós-estruturalismo comportam duas negações transcendentais a respeito da cultura arquitetônica das últimas décadas: a negação da tradição e a negação da topografia*” (Montaner, 2009, p. 232).

Sendo considerado como «o principal teórico do desconstrutivismo», Eisenman descreve “...*os edifícios como sendo feitos de discrepâncias, «matérias» incapazes de serem convertidas em um todo. Nos dias intensos do surgimento do desconstrutivismo, ele autodenominou-se um «pós-funcionalista», dizendo: «o meu melhor trabalho não tem objetivo – quem se importa com a função?»*” (Strickland, 2003, p. 155).

Por sua vez, o trabalho de Beatriz Colomina (1992) “...*situa-se no campo da História e da Teoria da Arquitectura. A sua abordagem enquadra-se num género de estudos que procura desconstruir e reformular a abordagem tradicional dos temas da arquitectura. Introduce conceitos associados à «cultura de massas», defendendo que o movimento moderno que se desenvolveu nos EUA no pós 2ª Guerra Mundial foi um produto criado a partir dos mass media e dos seus sistemas de representação*” (Relvão et al., 2010, p. 70).

Em relação a Bernard Tschumi pode dizer-se que assumiu “...*há muitos anos o caminho das apropriações e contaminações figurativas. E as suas fontes máximas de inspiração foram a literatura e o cinema, tentando conceber uma arquitectura cinemática, pensada a partir da sensibilidade do século XX. [...] Tschumi persegue uma arquitectura que expresse a exploração do potencial desse desejo reprimido pela sociedade capitalista*” (Montaner, 2009, p. 236).

Os projectos arquitectónicos de Bernard Tschumi (1984) ou Rem Koolhaas (1984) possuem uma “...*heterogeneidade radical de referência, superposição de fragmentos,*

dinamicidade e colagens de imagens, são a expressão da essência caótica e mutidimensional do presente” (Montaner, 2001, p. 79).

Os projectos de Rem Koolhaas “...demonstram como reinterpretar propostas do Movimento Moderno, porém já não tem a pretensão de recuperar a ordem e os critérios racionais para aplica-los à arquitectura e à cidade. É consciente de que os acontecimentos históricos se encarregam de destruir impiedosamente essa pretendida ordem” (Montaner, 2009, p. 235).

Para Rem Koolhaas, a arquitectura é captada num sentido “...estimulante de estar fora do controlo, um êxtase quase erótico. Embora fosse considerado um precursor do desconstrutivismo no final dos anos 1980, Koolhaas é inclassificável. Seu pequeno conjunto de obras construídas inclui residências neomodernistas, à la Corbusier. Sua obra surrealista de 1992, Kunsthall, em Roterdã, possui efetivamente geometria contorcionista e exibicionista, mas na maior parte dos casos, ele evita tanto o falso appliqué histórico do pós-moderno como angst do desconstrutivismo” (Strickland, 2003, p. 157).



51. Estação de Bombeiros Vitra de Zaha Hadid, 1994.

Rem Koolhaas e Zaha Hadid (1950) “... trabalharam juntos, são talvez os arquitetos que mais fizeram explorações formais baseadas no construtivismo” (Nesbitt, 2008, p. 30). Zaha Hadid durante o estágio em Londres “...tornou-se obcecada pelo potencial inexplorado dos construtivistas russos, pioneiros do modernismo nas décadas de 1910 e 1920. «Não podemos continuar como confeitadores e construir edifícios nostálgicos que possuem um elevado sentido de beleza; temos de assumir a tarefa de investigar a modernidade», disse Hadid a um entrevistador” (Strickland, 2003, p. 156).

Safran (2000, p. 86) refere duas citações que exploram a «rara, difícil e admirável» Zaha Hadid na posição que delineou para seus objectivos: “Nós os autores de *Arquitectura* temos de aceitar a missão de reinvestigar a modernidade. Eu quase acreditei que a

gravidade não existia. Agora acredito que um edifício pode flutuar, eles não flutuam, mas eu quase acreditei, excepto quando vejo os meus engenheiros”.

Para Zaha Hadid, os primeiros arquitectos Modernos “...no tuvieron en cuenta las condiciones del suelo a la hora de desarrollar un programa. Nosotros intentamos desarrollar esta idea de apertura, de ocupación del plano del suelo, evitando que se transforme en un vacío, cualificándolo con diferentes actividades, haciéndolo accesible a los habitantes de la ciudad [...] en fin dotándolo de un programa, de actividades que permitan su ocupación. Se trata, en definitiva, de interpretar el espacio cívico, y le lugar” (Castro, 1995a, p. 14).



52. Mind Zone, Londres, Zaha Hadid, 1998-2000.

A obra da arquitecta iraquiana e do seu estúdio “...puede interpretarse también como el trabajo en un capítulo fundamental de la arquitectura posterior al Movimiento Moderno una arquitectura que se ha librado a la falta de reflexión profesional, se supera a sí misma, por el momento, allí donde mejor funcionan los medios de la expresión arquitectónica: en la realidad del edificio construido” (Nageli, 2001, p. 238). Zaha Hadid «libertou» a arquitectura do “...dominio de la planta emancipando para ello la sección. Y ha introducido una especialización global del mundo construido. [...] Por supuesto, esta articulación entre lo tectónico y lo tecnológico, y sus analogías con el mundo del crecimiento orgánico a otro geométrico y racional. La disolución de esos polos opuestos que son el paisaje y el edificio constituye otro objetivo de carácter emancipador” (Nageli, 2001, p. 238). Logo, a decomposição dos pólos opostos na paisagem e no edifício constituem outro objectivo de «carácter emancipador».

Esta arquitecta habita o seu espaço entre a “...razão e intuição, procurando evitar cair tanto num racionalismo instrumental como perder-se num empirismo subjectivizante. É, por isso, no equilíbrio precário e instável entre racionalidade e sensibilidade, entre

vontade consciente e abertura ao inconsciente, entre a intersubjectividade desejada e a subjectividade irredutível, que Hadid se posiciona disciplinarmente” (Baptista, 2010, p. 6).

Ainda, que, Zaha Hadid, conhecida, segundo Strickland (2003, p. 157), pelos “...seus croquis alucinógenos – fantasias arquitectónicas aterrorizantes. Ela chama seu estilo de desenho de «projecção isométrica detonadora», uma analogia com nossa sociedade instável. Hadid tipicamente exagera escalas e perspectivas para criar um sentimento de ameaça manifestado por um edifício, sem mencionar um horrível desprezo pela gravidade”.

Em muitos edifícios e projectos de Zaha Hadid encontra-se a procura da «intensificação, concentração, manifestação pura e da articulação mais clara da ideia» com a permanência da expressão individual. Adicionando a “...ingenuidad, enmascarada de sencillez, pronto se le atribuye profundidad intelectual. La independencia creativa se considera algo sospechoso, y se la difama como expresión de un obsesivo arribismo, de un deliberado intento de socavar el valor de lo que se ha logrado hasta la fecha. El pasado se sobrevalora a expensas del entendimiento del presente. Los procesos históricos se atenúan. En resumen, todo el mundo está a la espera de algo que se ve obstaculizado por la propia espera” (Nageli, 2001, p. 236)

Castro (1995b, p. 25) descreve a arquitectura de Zaha Hadid como o conhecimento sintético dos objectos numa “...fuerza la experiencia del tiempo real. La arquitectura convoca la experiencia temporal como algo necesario, cuya dimensión no puede ser aprehendida con anterioridad. Experiencia que, sin embargo, flota paradójicamente anclada al contrapeso de sus propias representaciones, en las que se prolonga la arquitectura construida, doblándose y plegándose para transformarse en las proyecciones bidimensionales de si misma, en un camino que se recorre en las dos direcciones”. Baptista (2010, p. 17) considera a abordagem de Zaha Hadid ao projecto arquitectónico como uma “...sensibilidade suprematista, procurando concretizar a manifestação contextual e formal do equilíbrio dinâmico entre os estáticos elementos arquitectónicos. Se a forma arquitectónica permanece naturalmente imóvel, o efeito perceptual na experiencia é de um dinamismo impressionante, como se o contexto fosse uma realidade dinâmica, o objecto interiorizasse o movimento e o espaço se apresentasse num suspenso equilíbrio momentâneo”.

Enquanto que na linguagem arquitectónica de Miralles e Pinós, segundo William Curtis, observa-se que “...está enraizado en una particular actitud hacia la estructura: la de que

las ideas presuponen ciertos materiales. Evidentemente, los efectos espaciales de los volúmenes suspendidos y las losas flotantes dependen de las ménsulas de hormigón armado, mientras que las amplias luces se ven favorecidas por toda una variedad de cercas y armaduras de acero. [...] En cuanto a la articulación de las ideas estructurales, se hace mucho hincapié en encontrar la expresión tectónica correcta en las juntas y las conexiones, especialmente cuando se pretende expresar una sensación de ingravidez” (Curtis, 1995, p. 15).



53. Coberta da Praça Maior em Vallés de Henric Miralles e Carmen Pinós, 1985.

A sensação de liberdade passa também por uma «ligeireza» implicada nas noções arquitectónicas convencionais, como descreve Hasegawa (2000, p. 20), ao falar sobre a arquitecta Sejima: “...*inicialmente liberarse del lenguaje y los contextos arquitectónicos habituales. Su conciencia de estar al final de la generación de los mayores y al inicio de una nueva hizo que en su talento coexistieran dos elementos contradictorios: su persistente observación de los hechos y las relaciones de los objetos a la manera de un artesano anticuado, y su audacia para interrumpir los contextos existentes*”.

Nishizawa vê o trabalho de Sejima como uma “...*especie de alabanza por su «brutalidad»*. Esta «brutalidad» es el bienintencionado enfoque de Sejima. Aunque actúa con el pretexto de una uniformidad estrictamente reguladora de individuos anónimos y corrientes, Sejima exhibe continuamente la diversidad de esos individuos y los arroja a un horizonte ilimitado. Por muy inexpresivo que pueda parecer, cada individuo se revela de un modo real e intensivo. No hay ninguna formalidad, ninguna intención que se hayan creado mediante la interpretación de un programa. No hay sensación de «alto y bajo», no hay clase ni jerarquía alguna” (Hasegawa, 2000, p. 22).



54. A «fluidez» dos Apartamentos Okurayama de Kazumo Sejima em Japão, 2008.

Este autor considera que as colaborações entre Sejima e Nishizawa revelam que das *“...cualidades física de los materiales se percibe en su superficie. Se interpreta como un afecto hacia el entorno, o como el entorno mismo. [...] Las formas translúcidas y opacas del vidrio se usan como variantes, como materiales con interesantes matices de transparencia. Estas variantes reflejan el entorno exterior y circundante de muchas maneras, al tiempo que mitigan la presencia del propio edificio. En esto se basan los esfuerzos de Sejima y Nishizawa por equiparar los edificios con el entorno que los rodea”* (Hasegawa, 2000, p. 22). Mais adiante, neste mesmo texto, acrescenta que quando os dois arquitetos *“...rechazaron esa interpretación de los programas habitualmente preconcebida por los arquitectos, lo que se redescubrió fue a comodidad y la conexión con el entorno. Esta «comodidad» está relacionada con la sensibilidad de la nueva generación”* (Hasegawa, 2000, p. 24).

Uma sensibilidade geracional que é realçada pela flexibilidade de *“...alcanzar en las necesarias y reales condiciones actuales, y como podíamos eliminar las jerarquías del arte; en otras palabras, como podíamos crear un espacio que fuese un polo magnético de conciencia. Al igual que el arte contemporáneo pone constantemente en duda los puntos de vista convencionales y busca nuevas perspectivas, Sejima y Nishizawa tratan de liberarse de la metodología de interpretación de los programas e intentan crear un espacio que borre esos programas. Su enfoque – vanguardista, pero desequilibrado y suspendido, sin conclusión alguna – corre el riesgo de caer en la contradicción”* (Hasegawa, 2000, p. 24). Em conclusão, Hasegawa (2000) caracteriza a arquitetura dos japoneses como suspendida, honesta e de uma cuidada destreza, com «respeito» pela estrutura, materiais e detalhes. Considerando, ainda, que os Sanna demonstram uma proposta fiel do século XXI.



55. A «racionalidade» do Centro de Arte de Towada de Ryue Nishizawa, 2008.

Este capítulo reconheceu o contributo de arquitectos e arquitectas ao longo do Movimento Moderno e Pós-modernismo, verificando que estes dois géneros, independentemente da especificidade das características que possuem, desenvolveram linguagens ora comuns, ora distintas, durante estes dois períodos.

XI. As entrevistas: justificação e enquadramento

“A linguagem não é o predicado de um sujeito inexprimível ou que ela serviria para exprimir, a linguagem é o sujeito” (Barthes, 1987, p. 68)

Tal como já foi referido na Introdução, esta dissertação tem a contribuição da opinião de um grupo de arquitectos, quer do género feminino, quer do género masculino (com percursos distintos ao nível da produção e prática arquitectónica). As questões geradas para a entrevista partiram de um guião que teve como base as seguintes referências: entrevista realizada por Ana Gonçalves à Arquitecta Graça Correia no âmbito de um estudo académico e no artigo “Olhar para as estrelas: notas sobre o feminino/masculino na arquitectura”, do Arquitecto Jorge Figueira (na Revista de Cultura Arquitectónica: *Joelho 01, Mulheres na Arquitectura*). Estas referências apresentam indicadores relevantes para o contexto da dissertação e respectivo objecto de estudo. A existência de um guião estruturado não foi condicionador das respostas dadas durante a entrevista, na medida em que as perguntas foram interpretadas de forma livre pelos inquiridos, os quais acabaram por responder também a outras questões entretanto surgidas. Os entrevistados complementaram o guião previamente feito, abordando outras questões e esclarecendo pontos de vista sobre o tema em estudo.

Os inquéritos por entrevista são considerados por Ghiglione e Matalon (1997) como “uma conversa tendo em vista um objectivo”. Segundo estes autores, a entrevista é estabelecida como o princípio de obtenção de informação sobre a investigação e promover a descrição de outros pontos de vista, a partir de uma entrevista do tipo semi-estruturada.

Transversal às temáticas da investigação, consequentemente, foi concedido um espaço ao entrevistado para falar sobre o assunto, exprimindo a sua opinião. A intenção deste estudo qualitativo pois reunir a máxima quantidade de informação sobre a inserção do género feminino na arquitectura.

O guião semi-estruturado pretendeu, a partir de uma determinada sequência lógica de questões, salientar a eventual relação da matriz espacial com o tipo de género (neste caso concreto o feminino). Por exemplo, um dos pontos abordados prendeu-se com os efeitos do crescente acesso à formação profissional por parte do género feminino na última década do século XIX. Outro exemplo, ainda, foi a possibilidade de se «ler» um

determinado projecto de arquitectura a partir da evocação que o mesmo poderá fazer da afectividade ou flexibilidade feminina, em oposição ao pensamento masculino, dito mais racional ou pré-programado. Esta reflexão estende-se, inclusivamente, segundo alguns autores, para a possível distinção entre Movimento Moderno (enquanto expressão máxima da racionalidade masculina) e o Pós-modernismo (enquanto contexto distinto pela afectividade, empirismo e pragmatismo, em suma de uma presumível espacialidade feminina). Ou seja, estaríamos perante uma hipotética dicotomia entre o modernismo (sólido e constrangido) e uma pós-modernidade (líquida e liberta). Consequentemente, poder-se-á dizer que hoje as mulheres estarão mais «preparadas e estimuladas para desconstruir» o discurso da arquitectura (Figueira, 2010).

Foram enviadas vinte e cinco entrevistas, realizadas quinze, e recebidas para edição nesta dissertação dez. Com uma duração variável entre os trinta minutos e as duas horas, as entrevistas possuem não só repostas directas às questões colocadas – mesmo sabendo que nem todos os entrevistados responderam à totalidade das mesmas – mas também pontos de vista e reflexões inesperadas que enriquecem esta dissertação.

A análise das entrevistas será realizada pela ordem sequencial das questões do guião, sistematizando as questões e outros pontos de vista sugeridos pelos inquiridos, os quais têm relevância, pelo respectivo percurso profissional, disponibilidade e da ligação com a temática abordada na investigação.

A entrevista de Fátima Fernandes foi a única realizada por inquérito por questionário via correio electrónico. As restantes foram realizadas nos locais e horários designados pelos entrevistados, com uma transcrição que foi posteriormente enviada para o correio electrónico dos mesmos, de forma a que verificassem o conteúdo do texto e dessem a sua autorização para edição na dissertação. Quer André Tavares, quer Bárbara Rangel, receberam-me no Porto (nas suas habitações). Manuel Correia Fernandes, Jorge Figueira, Paula Santos, Amélia Costa e Rodrigo Lima responderam às questões igualmente no Porto, mas nos seus respectivos ateliers, tal como Inês da Silva e Miguel Vieira em Setúbal. Foram realizadas mais três entrevistas (Cristina Guedes no Porto, Inês Lobo em Lisboa, Vítor Silva em Vila Nova de Cerveira), que, até ao momento, não foram autorizadas para edição nesta dissertação.

As entrevistas foram individuais, excepto as de Amélia Costa e Inês da Silva, que a partir de determinado momento passaram a ser em o grupo (Olabuenaga, 1996) com Rodrigo Lima e Miguel Vieira, respectivamente.

Apresenta-se de seguida uma grelha que explicita as questões que foram levantadas a cada inquirido. O (R) corresponde às questões respondidas por cada um dos entrevistados no número da questão do guião. Ainda foram abordados outros pontos que não estavam pré-estabelecidos.

	Guião Entrevistado	1	2	3	4	5	6	Outros pontos
1	Fátima Fernandes	R	R	R	R	R	R	
2	André Tavares	R	R	R		R		R
3	Pedro Partidário	R	R			R	R	R
4	Manuel Correia Fernandes	R	R	R	R	R	R	R
5	Jorge Figueira	R	R	R		R	R	R
6	Maria Manuel Oliveira	R	R	R	R	R		
7	Paula Santos		R				R	R
8	Bárbara Rangel	R	R	R	R	R	R	
9	Inês Vieira da Silva	R	R		R	R	R	R
	Miguel Vieira							R
10	Amélia Costa	R	R	R	R	R	R	R
	Rodrigo Lima	R	R		R	R	R	

Guião das entrevistas:

1. Na análise de um projecto, conseguiria determinar, a partir da respectiva estrutura espacial apresentada, a eventual matriz de pensamento nele implícito quanto ao género?
2. Como julga que o aumento de arquitectas a exercer nas últimas décadas se reflecte no tipo de arquitectura?
3. Assim, o que considera mais importante na leitura de um projecto de arquitectura?
4. Quanto ao projectista, considera que poderá ser distinguido (em termos de género) quanto à introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura praticada (por princípio mais «feminina»), em oposição a uma eventual espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada (indexada a uma certa ideia de «masculinidade»)?
5. “O Movimento Moderno é, na história da arquitectura do século XX, o apogeu da «racionalidade masculina».” Hoje, temos “a introdução de uma afectividade ou espacialidade feminina” (Figueira, 2010, p. 14). Como reflecte sobre esta afirmação?
6. Entende que “a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para *desconstruir*” (Figueira, 2010, p. 17)?

XII. Interpretação, cruzamento e síntese dos dados obtidos a partir das entrevistas realizadas

XII. Interpretação, cruzamento e síntese dos dados obtidos a partir das entrevistas realizadas

“Não me refiro, obviamente, à interpretação no seu sentido mais lato, o sentido em que Nietzsche (acertadamente) diz: «não há factos, apenas interpretações.» Por interpretação, será digno aqui um acto consciente do espírito que ilustra um certo código, certas «regras» de interpretação” (Sontag, 2004, p. 21).

Neste capítulo analisar-se-ão as entrevistas pela sequência das questões levantadas e respectivas respostas prestadas pelos inquiridos, bem como outros pontos de vista emergidos durante os inquéritos e sugeridos pelos entrevistados.

Na análise de um projecto

Na questão relativa à análise de um projecto, indagando se se conseguiria determinar, a partir da respectiva estrutura espacial apresentada, uma eventual matriz de pensamento nele implícito quanto ao género, houve inquiridos que confirmaram e outros que negaram a existência de uma matriz de pensamento que afecte o projecto devido ao género.

Fátima Fernandes refere que o género não estabelece “...qualquer tipo de padrão comportamental, por isso nunca poderá estabelecer características individualizáveis relativas à estrutura espacial do projecto” (entrevista 1). Rodrigo Lima e André Tavares, que condicionam o método de produção arquitectónico pelo sistema geométrico, mencionam que tanto o género masculino como o feminino absorvem os mesmos códigos na «formação educativa». André Tavares acrescentou ainda que é “...difícil destringer os fenómenos quando se tenta perceber o que é uma obra de arquitectura, ou como aparece e é produzida, se sobrepomos a essas idiossincrasias a questão de género torna-se extremamente difícil entender o que quer que seja” (entrevista 2).

Amélia Costa afirma que não percepciona as disposições do género masculino ou feminino na arquitectura, mas antes o fio condutor de vários projectos, ao longo das respectivas actividades profissionais. Para Inês da Silva as diferenças estão em «questões de abordagem e de metodologia do projecto», dado cada projectista possuir o seu “...processo mental e com a bagagem cultural, experiências de vida, há tantos factores externos que influenciam a arquitectura... que influenciam o método e a maneira

de *projectarmos...*” (entrevista 9), que se só falar do género na leitura de um projecto seria «reductor». Manuel Correia Fernandes entende o género indexado à diferença na sensibilidade para com o espaço, pelas características inerentes ao programa a executar.

Pedro Partidário nega a existência do género na objectividade da produção arquitectónica explícita quanto à experiência espacial. Refere antes a implicação do contexto cultural, da «herança da mulher estar em casa» associado ao papel da mulher. Indica ainda que a mulher é “...*mais hábil, mais sensível à modelação funcional do espaço. As mulheres têm efectivamente uma maior fluidez a dar essa resposta à funcionalidade sobretudo doméstica*” (entrevista 3). Identifica ainda a diferença de género pela «matriz mais biológica» que a ela pode estar associada.

Maria Manuel Oliveira percepciona o pensamento feminino a «mover-se» de forma distinta do masculino, tanto pelo trajecto conceptual em que as mulheres se encontram, “...*mais disponíveis ao imprevisto, que aceitam com maior facilidade a integração do inesperado e que com mais facilidade, também, são capazes de, no sentido dessa integração, rever a estrutura sobre a qual estavam a trabalhar*” (entrevista 6).

Por outro lado, Figueira entende que a leitura do projecto tem a ver com uma atitude que parte do «tipo de pedagogia» e do tipo de «tradição» do ensino arquitectónico (exercido por homens), as quais «afunilam» as dicotomias de género. Propõe que se «desafie» o ensino, de modo a existir «diferenças metodológicas» e «racionalis», já que considera que o género feminino, ao longo da história, introduziu importantes elementos a nível artístico, cultural e político. Parafraseando o autor sobre as aptidões das mulheres, poder-se-á dizer que elas encaram “...*fisicamente e geneticamente uma grande resistência. E provavelmente para lidar hoje com o modo como as coisas são é preciso esse tipo de articulação, concentração, focagem*” (entrevista 5). Jorge Figueira e Bárbara Rangel são convergentes quanto à perspectiva que ambos apresentam sobre a primeira questão. Rangel pela sua relação pessoal, ou seja, pelo facto de o marido ser também arquitecto e por os dois possuírem a mesma formação, encontra diferenças na «definição e articulação do espaço», como na organização, movimento ou funcionalidade, afirmando que o marido “... *é mais racional na forma de trabalhar e eu sou mais ... não pouco racional mas... menos preto e branco, mais cinzento. [...] Uma mulher nunca tem a certeza, põe sempre muitas dúvidas e pensa em muitas coisas. Os homens, não, são mais objectivos...*” (entrevista 8).

As mulheres a exercerem arquitectura

Sobre a questão que foca a forma como o aumento do número de profissionais arquitectas, nas últimas décadas, se reflecte no tipo de arquitectura.

Inês da Silva enquadra a sua resposta a esta questão a partir do «fundo da sociedade», no que diz respeito à adequação da mulher para com uma actividade profissional (arquitetura). Interessa-lhe a pertinência da resposta atribuída a «determinado programa, sítio» para um «limite equilibrado na beleza», mas atribui a «beleza», enquanto estética, como característica «mais feminina». Amélia Costa também objectiva a sua resposta a esta questão a partir «de cultura e tempos», ou seja, devido ao facto do *“...mundo da arquitectura, em termos da construção, continuar a ser um pouco masculino”* (entrevista 10); isto é, *“... experiência, conhecimento e a evolução normal do ser humano”*, que acrescenta Rodrigo Lima (entrevista 10).

Evolução que é vista por Maria Manuel Oliveira como se ainda não acontecesse a nível académico, em relação ao corpo docente, que é «quase totalmente constituído por homens». Revelando, na sua opinião, uma «condição cultural contemporânea» da masculinidade. Esta «masculinidade» assertiva nunca coloca em questão o que lhe é exigido culturalmente, enquanto que a feminilidade é considerada «fraca, frágil e de pensamento segmentado». Consequentemente, *“...a masculinidade já não precisa de ser comprovada e muito menos através de comportamentos que não admitem «desvios»”* (entrevista 6). Paula Santos contrapõe, argumentando que não existem diferenças de género, só «diferenças sociais», devido à transformação do papel da mulher. Fátima Fernandes reitera o facto da arquitectura não ser determinada pelo «sexo», mas pelo percurso do indivíduo, socialmente.

O indivíduo, para Manuel Correia Fernandes, poderá ser notado quando é o feminino a produzir uma casa ou escola, pela «sua sensibilidade», embora as mulheres, num primeiro momento, assumissem «a linguagem dos homens». Mas as mulheres, mesmo com o movimento feminino, a participação social e o direito ao voto, não marcaram a sociedade, segundo a opinião de Pedro Partidário, dado que a sociedade possui «mecanismos de autoridade e de poder». Figueira tem outra visão, tanto a nível político (que caracteriza pela «emancipação da mulher»), académica (em termos de quantidade e qualidade), como pela contribuição e diferença na participação da mulher no campo da arquitectura e da teoria. Na arquitectura, considera que a não existência de uma *“...espécie de masculinidade do discurso, absolutamente peremptório, pode ser visto*

como uma manifestação de feminilidade. Pelo contrário, a ideia de que o que se esta a fazer é reescrever, reinventar, reinstalar, reconstruir, voltar atrás, reler, é, do meu ponto de vista, uma influência enraizada, digamos assim, da própria condição da mulher. Ou seja, a ideia que não vale a pena deitar tudo fora e começar tudo de novo” (entrevista 5).

Este ponto de vista é acentuado por André Tavares quando descreve as primeiras arquitectas do «arco centro-europeu» e sua respectiva dificuldade de participação na profissão. Para este inquirido, “...esteve muito presente a questão do que se exigia às mulheres e não se exigia aos homens” (entrevista 2). Assim, as mulheres eram «confrontadas com o problema do género», principalmente na fase de construção, o que originou que as mesmas passassem a ser «arquitecta sombra» na produção de projecto. Rangel contrapõe afirmando que “...as mulheres conseguem fazer muitas coisas ao mesmo tempo e os homens não” (entrevista 8). Logo, isso reflecte-se no momento do trabalho e na própria resposta à arquitectura.

Projecto de arquitectura

Sobre o que consideram mais importante na leitura de um projecto de arquitectura.

Fátima Fernandes refere que o projecto deve comportar os desejos, sonhos e necessidades do «cliente», deve ter a capacidade de ser entendido pelo cliente. Esta inquirida menciona, ainda, que o projecto deve possuir ainda uma «simbologia universal» para o construtor, realizada pelo arquitecto. A perspectiva do cliente também é abordada por Jorge Figueira, mas como uma relação com a arquitectura de trabalho, «relações públicas» que advertem para a construção do seu habitat – a casa.

Relativamente ao projecto de uma casa, Amélia Costa alude para a «complexidade», devido à divisão e compatibilização do programa, já que neste caso o cliente ser uma família. Figueira imputa capacidades intrínsecas ao género feminino no momento de relacionar o cliente com a arquitectura, pois a mulher é “...capaz de fazer um balanço mais equilibrado de todas as partes que tem a ver com o projecto de arquitectura e com a construção. A capacidade de persuadir, o tal poder de verbalização que do meu ponto de vista não faz com que daqui a cinco ou a dez anos, possam ser um conjunto de profissionais altamente competitivos e altamente presentes no nosso contexto. [...] a perseverança, e a paciência, e a capacidade de gerir essas várias coisas, acabará por transformar as arquitectas em figuras muito competitivas em relação àquilo que é o

arquitecto da tradição, provavelmente mais caprichoso, menos equilibrado...” (entrevista 10).

A posição da mulher no contexto da arquitectura é, entendida por André Tavares como uma «interacção» e «relacionamento» do contexto social, visto que no papel profissional de arquitecto esteve também ele «embrulhado» no contexto social pelas *“...condicionantes técnicas, culturais, sociais, etc., determinam mais o pensar do projecto do que as razões íntimas do autor, que podem ser castiças mas em geral são pouco relevantes”* (entrevista 2). Porém, admite que os mesmo intervenientes possuem um «campo de acção» e esse mesmo «campo é onde vivemos». Para Manuel Correia Fernandes as «questões programática, construtiva e simbólica» será a mais importante num projecto de arquitectura, classificando-o como «uma coisa muitíssimo complexa».

Maria Manuel Oliveira refere que poderão existir diferenças na «produção arquitectónica feminina e masculina», sabendo que no *“...desenvolvimento do estar feminino não se verifica um movimento tão forte quanto esse no campo de estar masculino, que está a encontrar alternativas para uma situação que obrigava os homens a uma postura altamente constrangida. [...] Este desconstrangimento encontra a sua referência no estar feminino o qual tem vindo paulatinamente, muito paulatinamente, a ganhar expressão e a valorizar o universo arquitectónico contemporâneo”* (entrevista 6). Nos anos de 1960, para Viana de Lima, as mulheres significavam «sarilhos», segundo Figueira a ideia da mulher num espaço e actividade masculina provocava problemas de ordem «afectiva ou sexual». Os homens *“...não conseguem funcionar numa situação profissional com mulheres, que há uma transformação, digamos sociológica e ambiental que torna isso impossível”* (entrevista 5).

Bárbara Rangel enquadra a dicotomia de género no facto da mulher conseguir *“...organizar muitas coisas (são formatadas assim, para realizar muitas coisas ao mesmo tempo) procuram satisfazer tudo, o que às vezes não ajuda a simplificar o processo de trabalho”* (entrevista 8). E complementa a sua resposta expondo a sua própria vivência pessoal, em que o marido é «muito mais pragmático» e Rangel «mais obcecada pelo detalhe», o que resulta em trabalharem em empresas diferentes.

Distinção de género na arquitectura praticada

Em relação à questão sobre se seria distinto (em termos de género) quanto à introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura praticada (por princípio mais

«feminina»), em oposição a uma eventual espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada (indexada a uma certa ideia de «masculinidade»).

Rodrigo Lima vê o trabalho em arquitectura como «um meio essencialmente masculino», explicando que assim sucede por não existirem empreiteiros ou trolhas mulheres e, ainda, a “...*maior parte dos técnicos ligados à construção são homens*” (entrevista 10). Quando o entrevistado aborda a questão cultural, não a contempla como «influência» na prática da arquitectura. Para Manuel Correia Fernandes, a diferença de género existiu num momento «heróico» para a mulher arquitecta e deu-se devido à “...*necessidade duma grande envolvência na obra, ou seja, num mundo tradicionalmente masculino. Depois há como que um segundo momento em que isso começa a deixar de ser estranho, mas é verdade que as mulheres têm naturais dificuldades em serem «levadas a sério» nesse envolvimento com a obra. Durante muito tempo, não houve mulheres na construção, no estaleiro, na obra propriamente dita*” (entrevista 4).

Amélia Costa difere destas opiniões por considerar que a «educação e formação» de cada pessoa serem distintas, tal como a flexibilidade que se «desenrola» no processo de trabalho derivado do tipo de projecto. Rangel refere-se ao «campo processual e da concepção espacial» pela diferença de género ser “...*mais reflectida nas metodologias de trabalho e no desenho do espaço. Na metodologia, talvez nas opções tomadas e na forma como se chega a determinada decisão, pelas dúvidas, incertezas. No desenho, pela fluidez e movimentos espaciais, pelo desenho de pormenor também ele procurando a mesma fluidez entre os diferentes materiais*” (entrevista 8). Nesta entrevista, acrescenta ainda que a “... *grande diferença reside na aproximação ao projecto. Ao responder ao projecto de uma casa, por exemplo, o arquitecto procura a resolução pragmática e eficaz das premissas de projecto, a arquitecta dá a resposta procurando satisfazer as várias sensibilidades de cada membro da família, também obviamente duma forma eficaz. O resultado até poderá ser semelhante, mas os processos mentais e métodos de aproximação são, inevitavelmente, diferentes*” (entrevista 8).

Manuel Correia Fernandes reflecte sobre a incidência do papel da mulher no projecto de arquitectura sem diferença de abordagem entre o masculino e o feminino. Não indica que as mulheres “...*saibam organizar melhor alguns espaços que, tradicionalmente, elas próprias ocupam mais como é, por exemplo, o caso das cozinhas, das lavandarias ou de quaisquer outras zonas de trabalho da casa. Julgo, por isso, que não há uma matriz característica da arquitectura feminina*” (entrevista 4). Esta convicção vai de encontro ao pensamento de Inês da Silva, a qual também relaciona o género com o espaço de cariz

racional e irracional, flexível ou inflexível, exemplificando que o “...*arquitecto Siza Vieira tem uma sensibilidade única como arquitecto e não se pode dizer que seja feminino*” (entrevista 9). Esta entrevistada antevê a mulher como intuitiva, mas também reconhece no homem um certo grau de intuição.

Sobre os significados conotados com a condição social da mulher e do homem, Fátima Fernandes, destaca-os para o «feminino: intuitiva, meiga, afectuosa, delicada, débil, frágil, franzina e fraca»; para o «masculino: racional, varão, varonil, forte, robusto, vigoroso, potente, másculo, destemido, enérgico e viril». Adverte para o quotidiano do género que utiliza em “...*equilíbrio, a emoção e a razão, sendo mais ou menos racionais em função das suas próprias necessidades, exigências e interesses*” (entrevista 1). Assim o homem liga-se ao «racional ou irracional em função das necessidades, exigências e interesse do momento», «varão, se não tiver uma irmã mais velha», «varonil se não for débil», «forte, se não for fraco», «robusto, se não for franzino», «vigoroso se não susceptível», potente se não for inactivo», « másculo se não for afeminado», «destemido, se não for medroso» e «enérgico se não for preguiçoso». E a mulher descreve-se «intuitiva ou racional em função das necessidades, exigências e interesse do momento», «meiga se não for agressiva», «afectuosa se não for hostil», «delicada se não for robusta», «débil se não for vigorosa», «frágil se não for potente», «franzina se não for robusta» e «fraca se não for forte».

Na opinião de Maria Manuel Oliveira, por condição cultural, as mulheres “...*têm menos pudor em deixar transparecer afectos e fragilidades (dúvidas, incertezas, necessidade de tempo para estruturar o raciocínio) que os homens. Também lhes é permitido falar de intuição, ou seja, são autorizadas a decidir sem suporte totalmente justificado por uma lógica determinista e sequencial – o que não significa, de forma alguma, não possuir racionalidade e rigor conceptual*” (entrevista 6).

Racionalidade masculina e afectividade feminina

Sobre o âmago da afirmação: “O Movimento Moderno é, na história da arquitectura do século XX, o apogeu da «racionalidade masculina».” Hoje, temos “a introdução de uma afectividade ou espacialidade feminina” (Figueira, 2010, p. 14).

Manuel Correia Fernandes defende que tanto o género feminino como o masculino conseguem possuir os dois aspectos – racionalismo / sentimentalismo. O mesmo ponto de vista é partilhado por Amélia Costa quando observa obras realizadas por homens e

as caracteriza como «femininas»: a “... *genética não determina o modo de ser ou pensar, em termos de arquitectura*” (entrevista 10). Rodrigo Lima acrescenta que tem a “... *ver com a evolução natural da humanidade...A arquitectura não é feminina nem masculina, é apenas Arquitectura*” (entrevista 10).

Inês da Silva caracteriza a arquitectura sob o ponto de vista do género e da evolução do contexto social, principalmente para o género feminino, embora esta profissão não evoluísse somente «à luz da maior presença» da mulher. Pedro Partidário descreve como o “...*tempo de consequência da chegada da mulher ao trabalho igual ao dos homens, portanto provavelmente sim: as mulheres ao chegarem ao espaço de trabalho [...] portanto admito que se [...] a mulher tem uma particular sensibilidade e que contribui com isso para uma mudança, posso, admito aceitar isso*” (entrevista 3). A mesma opinião é partilhada por André Tavares quando correlaciona aspectos da arquitectura dos anos 1950 e 1960, quer pelo «exclusivo» aparecimento da mulher, quer pela alteração dos padrões culturais, isto por a mulher passar a “*desempenhar um novo papel social, ou a ter uma relação mais tranquila e menos hierarquizada dentro da sociedade em geral. Nesses anos houve muitos argumentos e críticas à racionalidade da arquitectura moderna que foram assimilados e transpareceram nas obras e nas cidades*” (entrevista 2).

Maria Manuel Oliveira, na «contestação» da arquitectura do Movimento Moderno, fá-lo coincidir com o “...*contextualizar temporal e culturalmente, num período de pós-guerra em que as mulheres não querem mais abdicar do seu papel como força produtiva e pensante. É um momento, de facto, em que a mulher começa a sobressair enquanto personagem de primeiro plano em várias frentes e na arquitectura...*” (entrevista 6). O papel da mulher que «sobressai» na arquitectura é visto por Fátima Fernandes, em contraponto, com mulheres que pensavam e projectavam em ateliers, enquanto que o espaço público estava destinado ao homem para «discussão». Esta entrevistada menciona exemplos como: Aino Aalto com Alvar Aalto, Alison Smithson com Peter Smithson, Ray Eames com Charles Eames, Eileen Gray com Le Corbusier, Denise Scott Brown com Venturi, concluindo que ainda hoje assim sucede com o papel da mulher enquanto arquitecta profissional reservado para a sombra.

O destaque de nomes de arquitectos do Movimento Moderno também foi feito por Bárbara Rangel: o “...*apogeu do racionalismo em meados do século XX, pode-se novamente voltar ao lugar, pela mão dos pais dos nossos mestres Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, etc.*” (entrevista 8). Mas como este movimento surge na sequência de uma

«quebra e ruptura com a tradição», vê o desenvolvimento da arquitectura com atitude de *“...ressaca duma arquitectura “virtual” e resultado da imagem digital, reflexo duma impossível arquitectura global, os nossos pais, Siza, Zumthor, etc., mostram-nos a delicadeza e riqueza da arquitectura tradicional”* (entrevista 8).

As mulheres hoje na arquitectura

Quanto à questão de se entendia que “a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para *desconstruir*” (Figueira, 2010, p. 17).

O próprio autor da afirmação, Jorge Figueira, quando entrevistado começa por salientar os mitos em que a mulher esteve envolvida de forma a não pertencer ao mundo da arquitectura, como *“...não conseguiam ver as coisas em três dimensões. [...] um estudo que provava que as mulheres tinham uma maior capacidade de verbalização, ou seja, tinham de transformar as coisas em discurso, de as explicar e de as compreender”* (entrevista 5). Por isso, após os mitos desfeitos, as mulheres encontram-se em pé de igualdade com o género masculino. Amélia Costa questiona-se sobre se a mulher se libertou do homem enquanto «interveniente no mundo da arquitectura». Figueira explicita o papel da mulher como anexar a uma *“...capacidade de verbalizar e que se propõe transformar a arquitectura moderna em discurso, a mulher estará melhor preparada para discutir arquitectura moderna – e, em última análise, fazê-la”* (entrevista 5).

Paula Santos não encontra nenhuma razão para as mulheres terem um papel distinto na arquitectura, ou seja, estarem mais preparadas para «desconstruir». O género feminino frequenta as mesmas *“...escolas de formação, os professores, as experiências, etc., são idênticas”* (entrevista 7). Para os géneros, quer masculino quer feminino, as vivências são «idênticas», segundo esta entrevistada. Por outro lado, Pedro Partidário, identifica um tipo de leitura diferente por parte do feminino, afirmando que as mulheres *“...vêm com uma cultura da arquitectura provavelmente diferente da dos homens. Mas desligada de uma parte muito importante que é a parte tectónica, a parte da construção, é a parte dura de construir os objectos que é uma parte também indissociável elas vêm sem a experiência da obra podem vir com uma experiência da habitação, de habitar o espaço, mas vêm sem a experiência do construir [...] não temos mais arquivada e menos arquitectónica, ou se a tectónica não terá sido posta em causa e daí termos hoje uma arquitectura muito plástica, muito visual e muito imagética...”* (entrevista 3). A transformação da arquitectura que pertencia somente ao mundo masculino e que se liga

ao mundo feminino, quando este género projecta ou desenvolve, adquire e revela uma modificação.

As mulheres, para Fátima Fernandes, não devem ser vistas para desconstruir, o que considera «negativo e desprestigiante», mas refere que *“a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas para construir”* (entrevista 1). De forma a prestigiar o trabalho desenvolvido pelo género feminino, Bárbara Rangel observa, enquanto profissional de arquitectura, que é um meio onde, é «difícil de sobreviver como mulher», caracterizando esta profissão com *“...um pouco de egocentrismo, de pensar só no Eu. Para uma mulher é difícil pensar só no Eu, principalmente quando é mãe e quando tem uma família”* (entrevista 8).

Esta leitura, de «assimilar a mulher como factor», é descrita por Rodrigo Lima, como uma «tentativa» de reconhecer as *“...diferenças que fragiliza o conjunto e limita os campos de acção. É como “carimbar” uma arquitectura como sendo arquitectura modernista, por exemplo, torna-a mais pequena...reduz sempre”* (entrevista 10), tal como aconteceria se o fizesse no mesmo sentido ao utilizar o título de «arquitECTURA feminina». Não obstante, para Inês Silva, a visão e imposição do espaço das mulheres em que estiveram *“...presentes nos cenários ao longo dos séculos, mas estavam num papel secundário... as mulheres sempre estiveram preparadas para tudo, mas agora é uma questão de se discutir se de facto se está a atingir alguma emancipação ou lugar mais equitativo na sociedade para as mulheres”* (entrevista 9). Manuel Correia Fernandes, ao ser entrevistado, interpreta o género feminino na arquitectura com um exemplo: o *“...caso de Guimarães, porque associo muito à operação de salvaguarda do centro a Arquitecta Alexandra Gesta; não é um caso de sucesso pelo facto de ela ser mulher, mas ali, a mulher que é a Alexandra Gesta foi muito importante, e foi por ser mulher, e por ser aquela mulher... mas podia haver um homem exactamente com as mesmas características, mas não houve”* (entrevista 4).

Outros pontos abordados

No decorrer das entrevistas surgiram outros pontos.

André Tavares salientou o papel da mulher enquanto trabalhadora, quer na arquitectura, quer no betão armado. O que se comprova com a existência de fotografias em arquivo, datadas de 1906: operárias de Oliveira de Frades a construírem em betão armado. Ou, ainda, ligada à construção, a viúva Ferrari de Lausanne, com uma empresa do falecido em que se envolve na gestão do negócio. Este entrevistado, ainda, sugeriu livros como

Heroínas del Espacio: Mujeres Arquitectos en el Movimiento Moderno, de Carmen Espejel ou *Women and the Making of the Modern House*, de Alice Friedman.

Pedro Partidário tem uma perspectiva sobre o tema da arte enquanto retórica desconfiando, sobretudo das do século XX, devido ao mercantilismo. O mesmo afirma que: *“Não consigo ver o fenómeno dos conceitos e das temáticas das artes, durante o século XX, desligados de um interesse do mercado das artes estar associado aos temas políticos e culturais da altura. E a libertação da mulher foi um tema muito importante do século XX. [...] e a determinada altura quando ele se institucionaliza e passa a ser adoptado pelos intelectuais a quem, de repente, ficava bem e era politicamente correcto e um sinal de inteligência até por contra corrente afirmar esse tema [...] Acabam por trazer e tornar isso num tema artificial e menos natural porque havia de facto uma matriz da libertação da mulher, havia uma capacidade efectiva da mulher conquistar o seu espaço natural na gestão da sociedade, estamos a falar no mundo ocidental, claro”* (entrevista 3). Ao considerar artificial tanto o tema das artes ligado ao movimento político como «agarrado e institucionalizado» por esse mesmo mundo. Justificando a sua desconfiança quer por a mulher não ser diferente, quer por a retórica *“...ter chegado aos livros para valorizar determinadas obras de arte e para as colocar no mercado”* (entrevista 3).

Outro dos pontos que Partidário aborda é o papel da mulher ligado à arquitectura pela biologia e pelo corpo (foi abordado no capítulo VI desta dissertação), em que vê a arquitectura a «nascer de dentro daquele que a desenha», o profissional da arquitectura. Após ser arquitecto *“...não ter sido arquitecto numa primeira fase, e ter experienciado com o corpo a espacialidade e todas as outras experiências mais prosaicas - como por exemplo, agarrar num puxador e rodar o braço para abrir a porta e abrir a porta... - toda essa vida directa com os objectos...”*(entrevista 3) considerando que na arquitectura é «mais directa» que nas restantes artes.

Este entrevistado ainda distingue o corpo feminino do corpo masculino pela *“... experiência do mundo das coisas e do espaço feito pelo corpo da mulher que lhe dá uma consciência subtilmente diferente da do homem. ...que eu acho que é subtil para todos os efeitos. [...] É a experiência, a noção e a simbólica que nós todos construímos, a propósito da concavidade e da convexidade. Em última análise, na sexualidade mais profunda, isso está em causa, na experiência mais essencial do choque do corpo do homem e do corpo da mulher que é a sexualidade. Aqui está contida essa experiência de concavidade e convexidade, porque se complementam por razões da pura biologia,*

das puras leis da biologia. Interrogo-me se não estará aí a essência dessa noção que me parece ser importante para a arquitectura... (entrevista 3). Contendo a «tendência primária do convexo ser o espaço que não se «habita e abriga», enquanto que o côncavo se «habita e abriga».

Manuel Correia Fernandes tem uma leitura da arquitectura praticada em Cuba como «um caso singular», em que a mulher assume, tradicionalmente, a sua posição feminina e a sua sensualidade “...em todas as formas de expressão artística mas, muito particularmente, na música (isso é sabido), diria que nessas circunstâncias há, talvez, uma “presença” mais marcada da mulher. Eu diria que em alguns momentos, a arquitectura feita pelas mulheres seja... diferente. Tem mais a ver, por exemplo, com o uso e o culto do corpo...” (entrevista 4).

O desenvolvimento de um tipo de atitude e linguagem neste contexto particular tem a ver sobretudo, neste caso, com a singularidade do ser feminino que se transpõe para a arquitectura “...mas muito mais no sentido da expressão da sensualidade que provém do uso do corpo... por exemplo, nas célebres escolas de artes de Havana, mandadas construir por Fidel Castro nos primeiros anos da Revolução, no Country Club. São cinco fantásticos conjuntos edificados, cinco arquitecturas maravilhosas feitas por três arquitectos, Ricardo Porro, Roberto Gottardi e Vittorio Garatti. Uma delas, a escola de dança, por exemplo, tem uma “planta” que é a réplica quase literal dos órgãos genitais femininos, os órgãos femininos... tanto em planta como em volumetria. A verdade é que a escola, no seu todo, respira essa mesma feminilidade ou sensibilidade feminina, ou, até, uma sensualidade que é mais do que sensualidade e se aproxima muito de uma sexualidade tratada poeticamente que é muito bonita e que resulta num espaço lindíssimo...” (entrevista 4) mesmo que o projecto seja realizado por um homem trata-se de uma «arquitectura feminina», segundo Manuel Correia Fernandes.

Este entrevistado saliente que a “...racionalidade é uma coisa ligada ao homem – e uma certa irracionalidade, ou o que se quiser chamar, à mulher. Eu acho que isso obviamente é simplista, ou até abusivo, mas, no mínimo, há de facto uma diferença de racionalidade” (entrevista 4).

Jorge Figueira tem uma visão do papel do homem ligado à «ansiedade da originalidade», ou seja, como se o género masculino tivesse a necessidade de “... fazer coisas novas, tem que chegar a um território e colocar uma estaca que diz: isto foi fundado por nós, isto é uma construção nossa. Está sempre à procura do novo tema, e

da nova situação, e do novo edifício e do novo” (entrevista 5). Por outro lado, a mulher “...não tem essa ansiedade da originalidade, não tem essa necessidade; por isso é que a Colomina pega no Le Corbusier, e a Zaha Hadid, voltando aos mesmos temas, no construtivismo russo.

Portanto, há uma relação mais harmoniosa e menos ansiosa com o tempo e com as coisas que se passaram, porque enfim, e em última análise, a mulher tem a capacidade de gerar o completamente novo que é a criança. A mulher tem em si mesma a possibilidade de criar o novo, portanto não tem essa ansiedade; o homem como não tem essa capacidade tem de a substituir por outras coisas “ (entrevista 5).

Este entrevistado aclara, ainda, a ascendência do género feminino nas últimas décadas, em que a mulher “...não se deixa conformar ou transformar apenas numa máquina de fazer novas vidas. Quer ascender a outros tipos de criatividade e possibilidades. E ao mesmo tempo há também uma espécie de cansaço do homem; há uma certa consciência que essa ideia de o homem superar a mulher ou de se superar a si próprio, criou coisas como as guerras mundiais, o nazismo, massacres inacreditáveis” (entrevista 5). Acrescenta ainda que o homem devido a «um certo cansaço» de querer atingir o «auge», deixa espaço para as mulheres avançarem para «outras esferas» onde não «podiam interceder. Mesmo que sempre houvesse “...mulheres artistas, escritoras, arquitectas; no fundo aquelas que conseguiram romper com essa espécie de cerco. Mas não só a mulher quer criar e ter mais layers, como o homem tem a noção que a sua luta heróica ou desenfreada é muito vezes destrutiva” (entrevista 5).

Um dos exemplos do «espaço conquistado» ou de uma nova atitude perante um «contexto marcadamente masculino» é Silvana Rubino que “...faz uma espécie de desconstrução da história a partir da figura da mulher, no artigo da nossa revista: a Charlotte Perriand deitada na cadeira do Le Corbusier; o que significa estar a olhar para trás ou a esconder a cara. Esse lado mais teórico e, por outro lado, a questão social e estatística da presença das raparigas e das mulheres nas universidades e nos cursos de arquitectura. E ainda, eu senti que de há vinte ou trinta anos para cá, ou até se calhar há mais, há uma diferença de temperatura na cultura arquitectónica. Se calhar mesmo aquilo que acontecia nos anos oitenta de voltar à história, voltar a usar símbolos – o pós-modernismo – era uma espécie de o último sopro de masculinidade, uma masculinidade muito infantilizada, muito Walt Disney” (entrevista 5).

Figueira aborda os «lugares comuns» segundo a perspectiva da horizontalidade/verticalidade, respectivamente, mulher/homem. Considerando «lugares

comuns» pela “...razão de ser quando se fala da racionalidade como masculina e da sensibilidade como feminina. Os lugares comuns são generalizações que tem ao longo da história algum tempo de comprovação. Ao longo do tempo foi-se criando esse mito, e mesmo que esse mito não seja na origem verdadeiro, ganhou espessura: o homem seria mais racional e a mulher mais sensível, mais instintiva. Isso pode até não ser verdade, mas o facto de ter sido dito durante séculos e ter sido escrito, desenhado, leva a que pelo menos possamos estar atentos ao que isso pode significar” (entrevista 5). A horizontalidade e verticalidade foram um dos temas abordados nesta dissertação (capítulo VI).

Quanto à ligação do «facto» da mulher ser mais sensível que o homem, este entrevistado conota com a arquitectura de Sejima, afirmando “... é interessante e aí podemos falar de uma forma muito cliché, porque é uma arquitectura muito sensível, delicada, com muita opacidade vs transparências, que aliás vêm muito da tradição japonesa.

Na arquitectura moderna como a de Mies Van der Rohe, os perfis de ferro e a forma como os edifícios se fundam no terreno é um gesto muito marcado e fundacional. Na obra de Sejima ou mesmo os minimalistas dos anos oitenta e noventa como John Pawson, avançam no sentido de uma arquitectura quase imaterial, de uma delicadeza e de uma quase não inexistência. Acho que é difícil não ligar isso a uma lógica de feminilidade, ou da não ansiedade de marcar para todo o sempre o território e a intervenção” (entrevista 5).

A análise realizada entre arquitectos sobre a sua própria «forma» ou «apêndices» na sua linguagem com ou sem espaço, também é analisado no trabalho de Inês Lobo. Quando o inquirido consubstancia que a arquitecta está-se “...mesmo nas tintas para aquilo se esta a fazer seja novo em relação à arquitectura portuguesa ou seja novo em termos absolutos, como eu acho que arquitectos da geração dela estão interessados, até em termos competitivos. Tem uma posição muito distendida e muito relaxada em relação a isso, e eu acho isso também uma forma inteligente de lidar com as coisas hoje. Hoje as coisas são tão competitivas e tão ansiosas – as revistas, os sites, os clientes, os concursos – que é de facto preciso ter um certo estômago e uma certa capacidade de relaxamento. E pensar em coisas mais importantes... porque se não fica tudo como uma luta de galos, absolutamente insuportável” (entrevista 5).

Considerando ainda que, hoje, as mulheres “...estão melhor preparadas, porque também sabem organizar melhor as coisas, sabem dizer: isto é uma coisa e isto é outra; a obra é

importante, mas a vida é outra coisa. Tem provavelmente uma capacidade de compartimentalizar as coisas que não existe tão facilmente no homem” (entrevista 5).

Paula Santos identificou pontos iguais aos outros entrevistados, como na temática do espaço das mulheres nas universidades segundo a sua vivência enquanto professora, em que: *“...tenho alunos e alunas e acho que há algumas qualidades femininas, mas não tem a ver com a arquitectura, tem a ver com persistência, alguma capacidade de trabalho e vontade de fazer bem. Mas isto não é só em arquitectura, isto acontece em todos os cursos de uma forma geral, é um dado estatístico. As mulheres hoje em dia nas universidades representam mais de 60% dos alunos e para além disso, os resultados das mulheres são superiores aos dos homens. Isto porque elas querem ter um papel mais activo na sociedade, querem ter o papel a que tem direito, do meu ponto de vista. Em todas as áreas, até na área política, as mulheres começam a ter um papel mais activo” (entrevista 7).* Esta entrevistada não acredita que a influência da mulher em determinadas profissões possa indexar qualquer «atitude distinta».

A «condição feminina» ao longo da história possui um «percurso à sombra» que só é salientado *“...há trinta anos, casavam e não podiam trabalhar, não iam para a universidade. Há uma condição social que é básica / basilar para interpretarmos essas coisas da condição feminina, no nosso país e no mundo. Temos que pensar que as mulheres só agora, digamos há 20 anos e no máximo 30, é que começaram a ter acesso igual à educação. Há uma questão que eu acho que é implícito às mulheres e que as separa definitivamente da questão dos homens, que é a maternidade. Não há dúvida. Mas isso é uma condição, é um grande privilégio e ao mesmo tempo tem uma carga social, essa responsabilidade social que obriga a mulher a ter que gerir essa questão da maternidade e da vida profissional. Mas isso não dá menores capacidades, dá trabalho!” (entrevista 7).*

Ao contrário da entrevistada anterior, Inês da Silva observa o papel da mulher nas últimas décadas como evolutivo e *“...mais interessante pensar porque é que há tão poucas mulheres à frente de escritórios, à frente de empresas, em cargos políticos, em locais com poder de decisão. O mesmo se passa com a arquitectura. Porque é que até ao 25 de Abril tão poucas eram as mulheres arquitectas? Porque é que era um mundo exclusivo de homens? Mas esta não era, nem é, uma questão que se coloca apenas em Arquitectura mas em todas as profissões. Era, e é, portanto uma questão de fundo da sociedade” (entrevista 9).* Observa a influência social, ou o «domínio do masculino», na atitude e percurso do feminino, que aglutina a sua envolvimento.

No âmbito da arquitectura, esta entrevistada vê arquitectas femininas e arquitectos masculinos como arquitectos femininos e arquitectas masculinas ligado ao projecto e construção, dando como exemplo Zaha Hadid onde não encontra “...nenhuma particular feminilidade nos seus edifícios... já a Sejima é fácil de ser encaixada no estereotipo dos espaços flexíveis e eventualmente femininos mas se olharmos para a arquitectura japonesa vemos que a sua maioria tem estas mesmas características, toda ela é muito etérea, quase com ausência de massa, tudo aquilo é muito leve... mas isso são características de uma arquitectura japonesa também feita por homens, é uma questão cultural! Enquanto que a arquitectura da Zaha Hadid não é de fácil associação ao género masculino ou feminino. É uma proposta, é uma linha de pensamento e isso é possível porque hoje há um grande léxico de propostas. No Movimento Moderno não existia esta variedade e como era um movimento liderado por homens é fácil atribuírem essa racionalidade a um género masculino, porque só existia esse género, de uma maneira geral... Paulo Mendes da Rocha numa racionalidade de formas, enquanto que Óscar Niemeyer numa racionalidade de curvas, de maior sensualidade na forma. De repente encontramos em dois homens associados ao Movimento Moderno uma sensibilidade diferente...” (entrevista 9), ou seja, o género indexado à arquitectura com carácter e componentes que tanto pode ser para o masculino como para o feminino com aplicações distintas.

Quanto à arquitecta Sejima, Miguel Vieira, acrescenta ainda, que a arquitecta “...revela uma sensibilidade incomum, mas também é fácil perceber que a arquitectura japonesa tem uma sensibilidade diferente e então depois é preciso tentar destrinçar o que é Sejima e o que é japonês” (entrevista 9).

A mesma observação sobre a tendência da feminilidade ligada à prática da arquitectura e à «casa» pela mulher é caracterizada por Amélia Costa quando afirma: “...em termos de afectividade na arquitectura depende muito da forma como uma pessoa habita a casa, da apropriação de cada pessoa. Antigamente havia uma pessoa que tinha essa função de “fazer a casa” e agora são vários os elementos que “fazem” a casa. Acho que dantes não se pensava tanto no sentido de casa como a própria maneira de viver. Acho que é essa é a afectividade. Mas penso que a mulher tem sempre um papel importante ...” (entrevista 10). Esta entrevistada não indica espaços para uma «categoria de arquitectura feminina», por ser “...resultado de várias referências arquitectónicas, da experiência de ter estudado e trabalhado com vários arquitectos e do privilegiado acesso a toda a informação. Penso que somos mais um resultado de uma mistura de influências

e experiências, do que propriamente enquadrada num círculo fechado de um movimento” (entrevista 10).

Nota de síntese sobre as entrevistas

Na análise de um projecto dos entrevistados obteve-se respostas ora positivas ora negativas, devido à indexação do género. Assim, ao feminino e ao masculino notou-se a ligação de «padrões de comportamento», «questões de abordagem» e «metodologia de projecto» por códigos de «formação educativa». Mas quanto à objectividade da produção arquitectónica e experiência espacial, existiram entrevistados que conectaram a casa como «modelação funcional» mais intrínseca ao papel da mulher, tratando-se de uma «matriz biológica». Sobre a questão, a maioria das respostas indexa diferenças ligadas ao nível cultural, pessoal, contexto social de cada «indivíduo» na produção da obra arquitectónica.

As mulheres a exercerem arquitectura, ou a afluência das mulheres a um percurso profissional que se inicia nos finais do século XIX e que influi na concretização e produção arquitectónica é lida por alguns entrevistados, até ao momento, a nível académico, ser conotado como um mundo masculino. Um dos exemplos mais delineadores é o facto dos componentes femininos serem «sensíveis», enquanto que os masculinos são «mecanismos de autoridade e poder».

Quanto ao que consideravam mais importante na leitura de um projecto de arquitectura, foi abordada a relação do cliente, arquitecto e construtor. Sendo considerado o arquitecto com o papel mais importante, chegando a ser caracterizado como «relações públicas». Mas na distinção do género, a mulher é relegada para o patamar de coexistência com melhor capacidade para interagir e «persuadir» quer na teoria quer na prática.

A distinção do género na prática da arquitectura é observada devido ao espaço de trabalho ser marcadamente e tradicionalmente masculino. Embora haja inquiridos que aludam à educação e formação de cada indivíduo ser distinta, e por consequência a prática arquitectónica, quer no campo processual como espacial ser reflectida com um resultado que até poderá ser semelhante. Mas o ponto de partida foi distinto na pertinência do género e à conotação de significados sobre os mesmos.

XII. Interpretação, cruzamento e síntese dos dados obtidos a partir das entrevistas realizadas

A racionalidade masculina *versus* afectividade feminina é indexada a cada género mas também ao inverso, isto é, a mulher poderá ser racional e o homem afectivo. Durante as entrevistas houve inquiridos que declaravam que o papel da mulher nesta profissão poderá ter incluído conceitos/significados conotados com o feminino e que isso possa ter contribuído para uma mudança. Essa alteração, que é vinculada com a passagem do Movimento Moderno para o Pós-modernismo, é salientada com o aparecimento da mulher que assim deixou de ser «arquitecta-sombra»

As mulheres, hoje, na arquitectura são vistas como se estivessem melhores «preparadas» para discutir a arquitectura moderna, mesmo que transformem a arquitectura em «arquimoda», já que o género masculino conota-se com a «arquitectónica». Mesmo que não se aplique a todas as pessoas do mesmo género, devido às características intrínsecas de cada ser.

(In)Conclusão

“Este século [XX] é o da libertação da mulher nas sociedades ocidentais. Contrariamente ao que ouvimos dizer, a emancipação das mulheres fez-se a um ritmo acelerado. A enumeração das suas conquistas causa vertigem. Para nós, privilegiadas dos países democráticos, está feita a prova de que entramos numa nova era que reconhece a legitimidade do modelo igualitário entre os sexos” (Badinter, 2001, p. 43).

O desenvolvimento desta dissertação sobre o tema “O Espaço das Mulheres na Arquitectura”, teve como objecto de investigação a relação entre o género feminino e a arquitectura. A ligação da mulher com este «mundo», comumente indexado ao homem, tem sido gradual (desde os finais do século XVIII) devido a outras alterações sociais, entretanto, também verificadas.

A análise recorreu a técnicas e metodologias apropriadas à dissertação e ao seu mais adequado desenvolvimento, concretamente, apresentando uma perspectiva histórica ampla, descrevendo e decompondo informação documental obtida, observando dados estruturados e combinados com métodos de estudo do tipo quantitativo e qualitativo.

As (in)conclusões que se apresentam foram sendo pré-anunciadas e encontram-se já relativamente distribuídas ao longo do corpo da dissertação. Não obstante, e como remate do fio condutor que se procurou estabelecer no decorrer da investigação, estrutura-se de seguida um quadro de conclusões que resultam da correlação entre as diferentes partes da tese e os inquéritos por entrevista.

Na primeira parte, abordou-se a relação entre o género e a arquitectura sob uma perspectiva social, destacando-se os aspectos daí emergentes entrecruzados com o contexto cultural, ou seja, o papel que desempenha a envolvente do indivíduo e respectivas consequências para a sua estrutura sociológica (relação consigo e com os outros) – efeitos que (não) advêm do sexo (ordem biológica), mas do seu enquadramento.

Ao longo da história, as mulheres trilharam um percurso muito marcado por implicações diversas (por vezes adversas), como as de carácter religioso, passando pelos efeitos e

transformações introduzidas pelas três revoluções: Industrial, Francesa e Americana. A aquisição por parte do género feminino de um papel mais activo e mais "visível" e/ou "presente" na sociedade em geral constituiu um processo de conquistas que – tendo começado de forma muito lenta - ganhou ritmos mais acelerados nestes últimos períodos, tendo reclamado para si esferas do poder e de ofícios para além dos domésticos, não esquecendo quer a importância do direito ao voto (conferindo-lhe representatividade), quer o acesso crescente ao mercado de trabalho.

Sobre a relação entre género e arquitectura, a partir de uma perspectiva profissional, é de salientar, para o contexto da dissertação, o papel da mulher enquanto arquitecta. As maiores possibilidades de trabalho remunerado para uma entidade patriarcal, a par do crescente acesso ao universo académico por parte do género feminino, resultaram na respectiva especialização desta - que foi aumentando com o tempo. Neste âmbito, é de referir a primeira mulher profissional da arquitectura em Portugal, Maria José Estanco, pela Escola de Belas Artes de Lisboa, em 1942. Defendeu o seu exame final perante um júri constituído apenas por arquitectos, reflexo do que se passava na actividade profissional. Este foi um dos primeiros sinais de que numa profissão com uma avassaladora presença masculina, havia um espaço e um papel a desempenhar também pelo género feminino. Desde então e até à actualidade, este cenário inverteu-se e, segundo as estatísticas, existem agora mais mulheres do que homens a exercer arquitectura (Cabral, 2006).

Outro tema equacionado no âmbito da dissertação foi o da casa (evocada como abrigo), estruturada segundo a fisionomia da mulher – indexada às características uterinas e enquanto referência do corpo como modelo ideal (não esquecendo a ligação com o fogo). A abordagem sobre estas relações estabeleceu-se num enfoque de indexação do domínio do espaço privado à mulher, em que a domesticidade resultou num seu maior isolamento e sofrimento, devido à autoridade masculina. Com o tempo, verificou-se que, por vezes de forma muito lenta, novas espacialidades, comportamentos e atitudes dos utilizadores do espaço doméstico introduziram novas formas de o usar, de dele se apropriarem, estimulando o aparecimento de relações mais complexas e muito relacionadas com estruturas familiares e espaços igualmente mais intrincados.

Nos capítulos em que se estabelece um nexos descritivo e relacional entre arquitectura, género, corpo, espaço público e espaço privado, verifica-se que as problemáticas associadas às características inerentes ao género do arquitecto(a) na prática arquitectónica (o género na arquitectura) são interpretadas sob diversos pontos de vista,

por autores como Cevedio (2010), Cortés (2008) ou Colomina (1997), que por sua vez abordam Vitruvius (escritos *De re Architecture*), Adolf Loos (Casa Moller e casa Müller), Le Corbusier (Villa Savoye e Villa Church). Estes e outros autores referem-se a esta temática indicando para os espaços arquitectónicos – de forma geral – signos, marcas, «atitudes» e características marcadamente masculinas (*viris*). Quando o género feminino ganha maior protagonismo nos espaços, consideram que estes se consubstanciam como lugares demarcados pela delicadeza e pelos «mitos» normalmente inferidos ao seu ser.

O desenvolvimento dos indivíduos é quase sempre um processo condicionado por aspectos endógenos e exógenos que marcam não só as lógicas da racionalidade, mas também as estruturas da emoção, da intuição e da afectividade desde o momento em que se nasce, mantendo-se ao longo da vida de cada um. Quando se trata do corpo feminino em particular, verifica-se que ele é muitas vezes «suprimido», «substituído» e/ou «reprimido» por complexos, protocolos e/ou ideais sociais que acabam por (in)fluir para a arquitectura. Já o corpo masculino é geralmente considerado «falocêntrico» e determinante para as estratégias comportamentais que influenciam os processos de conceptualização e de construção do espaço. Um dos primeiros exemplos, no âmbito da arquitectura, da diferenciação do corpo é Vitruvius, referindo que as colunas obedeciam a proporções antropométricas e distinguindo-as segundo o género (feminino ou masculino).

Nesta dissertação abordou-se também a casa, relacionando a fisionomia do corpo humano com a representação de espaços interiores e exteriores. O falo é um dos exemplos que foi indexado à construção da arquitectura como símbolo e «valorização» do espaço arquitectónico.

A abordagem ao espaço público e espaço privado na prática arquitectónica remete para espaços criados e indexados a edifícios ou corpos rígidos, correlacionando estruturas e géneros com contextos e sociedades. O espaço público é tido como o cenário para a prevalência do masculino. Mesmo constatando que a vida citadina sofreu alterações em tempos mais recentes (Cortés, 2008), continua-se, na maior parte das vezes, a negar uma amplitude simbólica de género mais alargada e abrangente, com um sentido mais agregador quanto ao papel do género no significado e significação do espaço. No que diz respeito ao espaço privado, pode dizer-se, em certa medida, que o mesmo sucede mas de forma mais restrita entre as figuras do patriarca e da matriarca e suas acções nos espaços (pré)definidos a partir de mitos sociais que invocam a domesticidade para

o feminino. Neste sentido, poder-se-á dizer que nos espaços públicos e privados, o exterior e interior “...son espacios sexuados, pero solo pertenecen al género masculino al no estar pensados ni apropiados por las mujeres” (Cevedio, 2010, p. 97).

A maior presença da mulher a nível académico e profissional no mundo da arquitectura enquadra-se em contextos espaço-cronológicos próximos dos do Movimento Moderno. Justifica-se, assim, a necessidade de leitura sobre a temática, do género neste período da história da arquitectura. Num primeiro momento a mulher exerceu a profissão de arquitecta à «sombra», como exemplo: Lilly Reich (Mies van der Rohe); Grete Schütte-Lihotzky (Ernst May); Charlotte Perriand (Le Corbusier y outros); Eileen Gray (Jean Badovici); Alison Smithson (Peter Smithson); Ray Eames (Charles Eames); Maria Marques da Silva (David Moreira da Silva); Maria Carlota Quintanilha (João José Tinoco).

O Movimento Moderno consubstanciou-se a partir de um processo de «tábua rasa» relativamente à história da arquitectura que o antecedeu, estruturando-se e alavancando alterações sociais e culturais que preconizavam um «espírito novo» para a época, assentando os respectivos ideais formais na racionalidade e no funcionalismo, desenvolvendo lógicas conceptuais ancoradas na produção em série e no purismo abstracto, designando-se como Arquitectura Racional (cariz masculino). Mais tarde, principalmente na segunda metade do século XX, verifica-se que o Pós-modernismo, incorporando linhas de continuidade e/ou de ruptura com o Movimento Moderno, assume aspectos ora divergentes, ora convergentes, com perspectivas mais ambíguas e a fusão de gramáticas, léxicos e referências imagéticas que apontam no sentido de uma «evolução» a partir do período anterior. Neste processo, o Pós-modernismo é muitas vezes enunciado como uma «Arquitectura Artificial» (cariz feminina). É também referido que a conotação ao sentimento e à emoção que se detecta no Pós-modernismo se deve a uma maior indexação do género feminino à profissão de arquitecto (Figueira, 2010).

A partir destes dois períodos da teoria e história da arquitectura abordaram-se diversos autores (arquitectos e arquitectas), quer afectos ao Movimento Moderno, quer ao Pós-modernismo (ou a ambos), como: Le Corbusier, Charlotte Perriand, Jane Drew, Maria Carlota Quintanilha, Lilly Reich, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Eileen Gray, Margarete Schutte Lihotzky, Case Study House, Charles e Ray Eames, Minnette de Silva, Frank Lloyd Wright, Álvaro Siza Vieira, Maria Marques da Silva, Adolf Loos, Alvar Aalto, Team 10, Alison e Peter Smithson, Denise Scott Brown e Robert Venturi, Lina Bo Bardi, Óscar Niemeyer, Archigram, Peter Eisenman, Beatriz Colomina, Bernard Tschumi,

Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Miralles e Pinós, Sejima e Nishizawa. Da comparação possível, observa-se atitudes concordantes e/ou dissonantes no e entre o género.

A última parte desta dissertação revela-se como uma das mais importantes, já que nela se apresentam os inquéritos por entrevista. Destes foram autorizados para publicação dez: André Tavares; Amélia Costa e Rodrigo Lima; Bárbara Rangel; Fátima Fernandes; Inês da Silva e Miguel Vieira; Jorge Figueira; Manuel Correia Fernandes; Maria Manuel Oliveira e Paula Santos. Esta secção do trabalho é a que mais aporta para a inovação, originalidade e enriquecimento do conhecimento sobre a temática investigada. As entrevistas tiveram uma transversalidade a todo trabalho, mesmo que os entrevistados tivessem divergido sobre o tema e, respectivamente, sobre a concordância e discordância com as questões colocadas ao longo das conversas.

As entrevistas, para além do papel importante que têm no contexto da dissertação (contribuíram com indicadores importantes para o aclarar da questão), proporcionaram, a nível pessoal, uma experiência muito enriquecedora devido ao contacto com os arquitectos inquiridos e respectivas conversas, contribuindo para o crescimento pessoal da entrevistadora. Assim, esta tese não foi escrita por mim mas através de mim (Lévi-Strauss, 2002). Este trabalho não tem como foco principal as questões que conduzem a leituras sobre a «vitimização» da mulher (embora sobre elas discorra), mas antes indagar sobre o seu papel na teoria e prática da arquitectura. (In)Conclusivamente, poder-se-á dizer que as mulheres têm sido «excepcionais» precursoras, que se distinguem pela sua vida e obra com coragem e criatividade, embora – na maior parte das vezes – pouco (re)conhecidas. É precisamente a esse reconhecimento que se presta nesta dissertação.

Gioconda Belli afirma que “...una época en que la mujer se há enfrentado a las nociones preconcebidas de una sociedad que, hasta ahora y gracias al esfuerzo de las propias mujeres en todo el mundo, apenas empieza a reconocer el valor y aporte de lo femenino” (Op. cit. Espegel, 2007, p. 241).

Bibliografia

Bibliografia específica

ÁBALOS, Iñaki – *A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008.

ÁBALOS, Iñaki e HERREROS, Juan – “Si queremos cambiar nuestra forma de pensar y projectar viviendas”. In *Otra Mirada: posiciones contra crónicas, la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010.

AGREST, Diana – “À margem da arquitectura: corpo, lógica e sexo”. In *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

AUPING, Michael – *Tadao Ando: Conversas com Michael Auping*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.

BAEZA, Alberto Campo – *A ideia construída*. 2.º ed. Casal de Cambra: Caleidoscópio., 2008.

BAPTISTA, Luís Santiago – *Opúsculo 24: Zaha Hadid na máquina do espaço-tempo*. Porto: Dafne Editora, 2010.

BARRACHO, Carlos e DIAS, Maria João D. – *O Espaço e o Homem: Perspectivas Multidisciplinares*. Lisboa: Edições Sílabo, Lda, 2010.

BARTHES, Roland – *Crítica e verdade*. Lisboa: Edições 70, Lda, 1987.

BEAUVOIR, Simone de – *O segundo Sexo: fatos e mitos*. 4.º ed. São Paulo. Difusão europeia do livro, 1970.

BENEVOLO, Leonardo – *Introdução à Arquitectura*. Lisboa: Edições 70, Lda, 2007.

BLOOMER, Kent e MOORE, Charles – *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Madrid: H. Blume, 1982.

BORGES, Lara *et al.* – “Alison Smithson: Reformular o moderno”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.

BYRNE, Gonçalo – “Algumas premissas para uma nova arquitectura”. In *Teoria e crítica de arquitectura século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Sul, Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA, 2010.

CABRAL, Manuel Villaverde (coord) e BORGES, Vera – *Relatório Profissão: Arquitecto/a*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 2006.

CALATRAVA, Santiago – *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.

CASTELLS, Manuel – *O Poder da Identidade. A Era da Informação: Economia, sociedade e cultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Volume II, 2003.

- CASTRO, Luís Rojo de – “Conversación com Zaha Hadid”. In *El Croquis n.º73: Zaha Hadid 1992-1995*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995^a.
- CASTRO, Luís Rojo de – “Formas de indeterminación”. In *El Croquis n.º73: Zaha Hadid 1992-1995*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995b.
- CARVALHAL, Mário – “Domesticidade e poder”. In *Revista Nu n.º30: Poder*. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Núcleo de Estudantes de Arquitectura, 2007.
- CEVEDIO, Mónica – *Arquitectura y género: espacio público / espacio privado*. 2.º ed. Barcelona: Içaria editorial, S.A, 2010.
- CHARTIER, Roger – “A história das mulheres, séculos XVI-XVII: diferenças entre os sexos e violência simbólica”. In *As mulheres e a história*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- CHOAY, Françoise – *A Regra e o Modelo: Sobre a Teoria da Arquitectura e do Urbanismo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007.
- CIAM – “A declaração de la Sarraz”. In *Teoria e crítica de arquitectura século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Sul, Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA, 2010.
- CLÉMENT, Pierre – “Architecture et anthropologie, quelques réflexions”. In *Espaces des autres: lectures anthropologiques d'architectures*. Paris: Les Éditions de la Villette, 1987.
- COHEN, Jean-Louis – *Le Corbusier*. Köln: Taschen GmbH, 2005.
- COLLINS, Peter – *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A, 1998.
- COLOMINA, Beatriz – *Sexualitat i espai: el disseny de la intimitat*. Barcelona: Edicions UPC, SL, 1997.
- CONDOMINAS, Georges – “L’ethnologue et l’architecte”. In *Espaces des autres: lectures anthropologiques d'architectures*. Paris: Les Éditions de la Villette, 1987.
- CORBUSIER, Le – *Conversa com estudantes das escolas de arquitectura*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda. 2ª Edição, 2009.
- CORBUSIER, Le – “Olhos que não vêem”. In *Teoria e crítica de arquitectura século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Sul, Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA, 2010a.
- CORBUSIER, Le – *Le Modulor / Modulor 2*. Lisboa: Antígona e Orfeu Negro, 2010b.
- COSTA, António Firmino da – *O que é Sociologia?*. Lisboa: Quimera Editores, Lda, 2009.
- CORTÉS, José Miguel G. – *Políticas do espaço: arquitetura, género e controle social*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

- CURTIS, William J. R. – “Mapas Mentales y paisajes sociales”. In *El croquis n.º 39 + 40 e 50: Enric Miralles e Carme Pinos, obra construída 1983-1994*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995.
- DELEUZE, Gilles – *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d’ Água Editores, 2000.
- DIAS, Manuel Graça (org.) – *Cinco Áfricas / Cinco Escolas*. Lisboa: Direcção Geral das Artes e Ministério da Cultura, 2009.
- DROSTE, Magdalena – *Bauhaus*. Köln: Taschen, 2006.
- EISENMAN, Peter – “Visões que se desdobram: a arquitectura na era da mídia eletrônica”. In *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)*. 2.º ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- ESPEL, Carmen – *Heroínas del espacio: Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires: Nobuko, 2007.
- ESTEVES, Ana Margarida *et al.* – “Eileen Gray: os elementos naturais e a estética da máquina”. *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- FERREIRA, J. M. Simões – *História da Teoria da Arquitectura no Ocidente*. Lisboa: Nova Vega e Autor, 2010.
- FERREIRA, Virgínia – “O Feminismo da Pós-Modernidade”. In *Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 24: Pós-Modernismo e Teoria Crítica*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1988.
- FERREIRA, Virgínia – “Os paradoxos da situação das mulheres em Portugal”. In *Revista Crítica de Ciências Sociais, nº52/53: Vinte anos de teoria social*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1999.
- FIGUEIRA, Jorge – “Olhar para as Estrelas: notas sobre o feminino / masculino na arquitectura”. *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010b.
- FONTES, Ana *et al.* – “Lina Bo Bardi: Uma arquitectura de expressão social”. *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- GÁLVEZ, Alejandro Hernández – “Reinventing the Interior”. In *El diseño de Clara Porset*. México: Turner e Franz Mayer Museum, 2006.
- GIDDENS, Anthony – *Sociologia*. 2.º ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- GONÇALVES, Luís *et al.* – “Lilly Reich: Pioneira do design moderno”. *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de

arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.

GREGOTTI, Vittorio – *Território da Arquitetura*. 3.º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A, 2004.

HASEGAWA, Yuko – “Un espacio que desdibuja”. In *El Croquis n.º 99: Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, 1995-2000*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000.

HERREROS, Juan – “Espacio doméstico y sistema de objetos”. In *Otra Mirada: posiciones contra crónicas, la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2010.

IBELING, Hans – “Uma perspectiva supermoderna”. In *Teoria e crítica de arquitectura século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Sul, Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA, 2010.

JANSON, H. W. – *História da arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

JENCKS, Charles – *Movimentos Modernos em Arquitectura*. Lisboa. Edições 70, Lda, 2006.

KAHN, Louis I. – *Conversa com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

KHAN, Hasan-Uddin – *Estilo Internacional: arquitectura modernista de 1925 a 1965*. Köln: Taschen GmbH, 2009.

KOENIG, Gloria – *Charles & Ray Eames*. Köln: Taschen, 2007.

LAHTI, Louna – *Alvar Aalto*. Köln: Taschen GmbH, 2005.

LEACH, Neil – *A Anestésica da arquitectura*. Lisboa: Antígona, 2005.

LEVI-STRAUSS, Claude – *Mito y Significado*. Alianza, 2002.

LOOS, Adolf – *Ornamento e crime*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda, 2004.

LUPFER, Gilbert e SIGEL, Paul – *Gropius*. Köln: Taschen GmbH, 2006.

MELO, Joana *et al.* – “Ray Eames: Uma herança de inovação”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.

MENDES, Pedro Ferreira – “Perfil Sami-arquitectos, de Setúbal à Mongólia”. In *Arquitectura & construção n.º 57*. Lisboa: Medipress, Sociedade Jornalística e Editorial, Lda, 2009.

MONTANER, Josep Maria – *A modernidade superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2001.

MONTANER, Josep Maria – *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007.

MONTANER, Josep Maria – *Sistemas arquitectónicos contemporâneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008.

- MONTANER, Josep Maria – *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2009.
- MONTESINOS, Rafael (coord.) – *Masculinidades emergentes*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.
- MONTEYS, Xavier – *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2005.
- MUGA, Henrique – *Psicologia da arquitectura*. 2.º ed. Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro, Lda, 2006.
- NAGELI, Walter – “En Tiempos de Hastío: observações sobre la arquitectura de Zaha Hadid”. In *El Croquis n.º103: Zaha Hadid 1996-2001*. Madrid: El Croquis Editorial, 2001.
- NAVARRO, Joana *et al.* – “Minnette de Silva: a arquitecta do Sri Lanka”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- NESBITT, Kate (org.) – *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)*. 2.º ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- OCKMAN, Joan (ed.) – *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Columbia books of Architecture and Rizzoli Internacional publications, 2007.
- OLIVEIRA, Olívia de (ed.) – *2G, Revista internacional de arquitectura, n.º23/24: Lina Bo Bardi: Obra construída*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2002.
- PFEIFFER, Bruce Brooks – *Frank Lloyd Wright*. Köln: Taschen GmbH, 2006.
- PIMENTEL, André *et al.* – “Zaha Hadid: A importância da forma”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- PITA, António Pedro – “A modernidade de «a condição pós-moderna»”. In *Revista Crítica de Ciências Sociais, n.º 24: Pós-Modernismo e Teoria Crítica*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1988.
- POPPER, Karl R. – *O Mito do contexto: em defesa da ciência e da racionalidade*. Lisboa: Edições 70, LDA, 1999.
- PORPHYRIOS, Demetri – “A pertinência da arquitectura clássica”. In *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)*. 2.º ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- PORTOGHESI, Paolo – *Depois da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Edições 70, Lda, 1999.
- RAMÍREZ, Juan Antonio – *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques – “Sobre a historia das mulheres no século XIX”. In *As mulheres e a história*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

- RELVÃO, Ana Lisa C. R. *et al.* – “Beatriz Colomina: Desconstruir a história do moderno”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- ROCHA, Filipa *et al.* – “Margarete Schutte-Lihotzky: a Arquitectura da funcionalidade”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- RODRIGUES, Ana Luísa Jardim Martins – *A habitação do espaço doméstico: o cliente, o arquitecto, o habitante e a casa*. Tese de Doutoramento. Guimarães: Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, 2008.
- RODRIGUES, Carolina *et al.* – “Jane Drew: Uma arquitectura de causas”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010a.
- RODRIGUES, Maria João Madeira – *O que é a arquitectura*. Lisboa: Quimera, 2002.
- ROSETA, Helena – “A mulher e a Cidade”. *A mulher e a sociedade*. Actas dos terceiros Cursos Internacionais de Verão de Cascais – 1996. Cascais: Edição Empresa Litográfica do Sul, S.A, 1997.
- ROWE, Colin – *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1999.
- RUBINO, Silvana – “Corpo, Imagem, Objecto: a cadeira LC9 e Charlotte Perriand”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- SAFRAN, Yehuda – “Planeta Zaha Hadid e Eduardo Souto de Moura”. In *Prototipo nº3: Zaha Hadid: Souto de Moura*. Lisboa: StereoMatrix – Arquitectura, Lda, 2000.
- SALTZMAN, Janet – *Equidad y género: Una teoria integrada de estabilidad y cambio*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A, 1992.
- SANTA-RITA, Isabel Maria de – *O espaço arquitectónico numa perspectiva actancial*. Lisboa: [s.n.], 1995.
- SANTOS, André *et al.* – “Maria Carlota Quintanilha: Uma arquitectura portuguesa na África moderna”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- SARNITZ, August – *Adolf Loos*. Köln: Taschen GmbH, 2009.

- SEQUEIRA, Marta – “Prefácio”. In *Le Modulor / Modulor 2*. Lisboa: Antígona e Orfeu Negro, 2010.
- SILVA, Ana Moreira da – *De Sansedoni a Vasari: O Desenho como Fundamento do Processo Conceptual em Arquitectura*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2010.
- SISSA, Giulia – “Filosofias do género: Platão, Aristóteles e a diferença dos sexos”. In *História das Mulheres: A Antiguidade*. Porto: Edições Afrontamento, Lda, 1994.
- SMITH, Bonnie G. – *Género e história: homens, mulheres e a prática histórica*. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003.
- SMITH, Elizabeth A. T. – *Case Study Houses*. Köln: Taschen GmbH, 2006.
- SONTAG, Susan – *Contra a Interpretação e outros ensaios*. Lisboa: editora Gótica, 2004.
- SORIANO, Frederico – “Sin Limites”. In *Otra Mirada: posiciones contra crónicas, la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2010.
- STERN, Robert A. M. – “Novos rumos da moderna arquitectura norte americana”. In *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- STIRLING, James – “Regionalismo e arquitectura moderna”. In *Teoria e crítica de arquitectura século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Sul, Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA, 2010.
- STRICKLAND, Carol – *Arquitectura comentada*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações Lda, 2003.
- TAFURI, Manfredo – *Projecto e utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- TAVARES, André – “Maria José Marques da Silva”. In *Boletim Arquitectos: n.º 112*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2002.
- TÁVORA, Fernando – *Da Organização do Espaço*. 5ª ed. Porto: Publicações da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004.
- TIETZ, Jürgen – *História da Arquitectura Contemporânea*. [s. l.] H. F. Ullmann, 2008.
- TRIGOSO, Ana *et al.* – “Maria José Marques da Silva: Memória, continuidade, intervenção”. In *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- TSCHUMI, Bernard – “O prazer da Arquitectura”. In *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- UNDERWOOD, David – *Óscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- VENTURI, Lionello – *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, Lda, 1998.
- VENTURI, Robert – “Complexidade e contradição em arquitectura”. In *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)*. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- VENTURI, Robert, IZENOUR, Steven e BROWN, Denise Scott – *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004.
- VIEIRA, Álvaro Siza – “Post-modernismo e arquitectura”. In *Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 24: Pós-Modernismo e Teoria Crítica*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1988.
- VIDOTTO, Marco – *Alison + Peter Smithson: Obras y proyectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1997.
- ZIMMERMAN, Claire – *Mies van der Rohe*. Köln: Taschen GmbH, 2007.
- WALLIMAN, Nicholas – *Your research Project: a step-by-step guide for the first-time researcher*. London: SAGE Publications Ltd, 2001.
- WISNIK, Guilherme – *Opúsculo 9: Niemeyer: Leveza não tectónica*. Porto: Dafne Editora, 2007.

Bibliografia geral

- AAVV – *Espaces des autres: lectures anthropologiques d'architectures*. Paris: Les Éditions de la Villette, 1987.
- AAVV – *A mulher e a sociedade*. Actas dos terceiros Cursos Internacionais de Verão de Cascais – 1996. Cascais: Edição Empresa Litográfica do Sul, S.A, 1997.
- ÁBALOS, Iñaki – “La belleza en el siglo XXI”. In *Otra Mirada: posiciones contra crónicas, la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010.
- AGREST, Diana – *Architecture from without: theoretical framings for a critical practice*. London: Massachusetts Institute of Technology, 1991.
- ALBARELLO, Luc et al – *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- ALIAGA, Juan Vicente – *Orden Fálco: andrtocentrismo y violència de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- ALLABACK, Sarah – *The first american women architects*. United States of America: University of Illinois Press, 2008.
- ALMEIDA, Ana Margarida Nunes – *Do Campo à Cidade*. Lisboa: Edições da Comissão da Condição Feminina, 1984.
- ALVES, Petra (ed.) – *Arquitectura & construção n.º 57*. Lisboa: Medipress, Sociedade Jornalística e Editorial, Lda, 2009
- ARISTIDES, Rui (ed) – *Revista NU n.º21: Marginalidades*. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Núcleo de Estudantes de Arquitectura, 2004.
- AUGÉ, Marc (dir.) – *A construção do mundo: religiões, representações e ideologia*. Lisboa: Edições 70, Lda, 2000.
- AZEVEDO, Mário – *Teses, relatórios e trabalhos escolares: sugestões para estruturação da escrita*. Lisboa: Universidade Católica Editora. 6.ª Edição, 2008.
- BADINTER, Elizabeth – “Prefácio”. In *Mulheres século XX: 101 livros / ler e escrever / ler e reler/ ler e lembrar*. Lisboa: Edição da Câmara Municipal de Lisboa, 2001.
- BAPTISTA, Virgínia do Rosário – *As Mulheres no Mercado de Trabalho em Portugal: Representações e Quotidianos (1890-1940)*. Lisboa: Gráfica 2000, 1999.
- BAPTISTA, Luís Santiago (dir.) – “Herança de Le Corbusier”. In *Revista arquitectura e arte, n.º 59/60*. Lisboa: Futurmagazine – Sociedade Editora, Lda, 2008.
- BAPTISTA, Luís Santiago e VENTOSA, Margarida – “Menos é mais: fascina-nos a relação da tecnologia com a nostalgia”. In *Arquitectura e arte, n.º70*. Lisboa: Futurmagazine: Sociedade Editora, Lda, 2009.

- BARDI, Lina Bo – *Casa de Vidro*. Lisboa: Editora Blau, 1999.
- BEAUVOIR, Simone de – *O segundo Sexo: a experiência vivida*. 2.º ed. São Paulo. Difusão europeia do livro, 1967.
- BELL, Judith – *Como realizar um Projecto de Investigação: um guia para a pesquisa em ciências sociais e da educação*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1997.
- BENEVOLO, Leonardo – *Historia de la arquitectura moderna*. 7.º ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1994.
- BENEVOLO, Leonardo – *A cidade e o Arquitecto*. Lisboa: Edições 70, Lda, 1998.
- BINET, Hélène – *Architecture of Zaha Hadid in Photographs by Hélène Binet*. Switzerland: Lars Müller Publishers, 2000.
- BOCCHI, Gianluca e CERUTTI, Mauro – *Histórias e origens*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- BRUYNE, Paul de, HERMAN, Jacques e SCHOUTHEETE, Marc de – *Dinâmica da pesquisa em ciências sociais: introdução aos instrumentos de recolha de informação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.
- CHILDE, V. Gordon – *Introdução à arqueologia*. 2.º ed. Mem Martins: Publicações Europa América, 1977.
- COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity: modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- COLOMINA, Beatriz – “Cidade de imagens”. In *Prototipo nº7: Cidade em performance, seminário de arquitectura prototipo '01*. Lisboa: StereoMatrix – Arquitectura, Lda, 2002.
- COLOMINA, Beatriz – *Doble exposición: Arquitectura a través del arte*. Madrid: Edições Akal, 2006a.
- COLOMINA, Beatriz – *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar, 2006b.
- CONFURIUS, Gerrit – “Gravidade e Graça: na corda bamba de um definição”. In *Prototipo 08: Gravity e grace*. Lisboa: StereoMatrix: arquitectura, Lda, 2003.
- CONSIGLIERI, Victor – *As significações da arquitectura: 1920-1990*. Lisboa: Estampa, 2000.
- CRUZ, Valdemar – *Retratos de Siza*. Porto: Campo das letras, 2005.
- DAMÁSIO, António R. – *O Erro de Descartes: Emoção, razão e cérebro humano*. 4.º ed. Mem Martins: Publicações Europa – América, 1995.
- DUBY, Georges – *Amor e sexualidade no Ocidente*. Mem Martins: Terramar, 1991.
- DUBY, Georges, ARIÈS, Philippe e HOMEM, Armando Luís de Carvalho – *História da vida privada*. Porto: Edições Afrontamento, Lda, 1989.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle – *História das Mulheres no Ocidente*. Lisboa: Edições Afrontamento, Lda, 1990.
- DUBY, Georges – *Amor e sexualidade no Ocidente*. Mem Martins: Terramar, 1991.

- DUBY, Georges e PERROT, Michelle – *Imagens da mulher*. Porto: Edições Afrontamento, Lda, 1992.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle – *História das Mulheres*. Porto: Edições Afrontamento, Lda, 1994.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle – *As mulheres e a história*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- DUTTON, Thomas A. e MANN, Lian Hurst (eds.) – *Reconstructing architecture: critical discourses and social practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ECO, Umberto – *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença, 2007.
- ESPADA, Isabel (dir.), VASCONCELOS, Graça e COUCELLO, Ana – *Género e Comportamento Eleitoral: O Eleitorado Português e a Actividade Política das Mulheres*. [s. l.] Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, 2002.
- FERNANDES, Fátima e CANNATÀ, Michele – *Cannatà & Fernandes, obras e projectos 1984-2004*. Porto: Asa Editores II S. A, 2003.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (ed) – *Lina Bo Bardi*. 3.º ed. São Paulo: Imprensa Oficial e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2008.
- FERREIRA, António Casimiro e COSTA, Hermes Augusto – “Para uma sociologia das relações laborais em Portugal”. In *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº52/53: *Vinte anos de teoria social*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1999.
- FIADEIRO, Maria Antónia – *Mulheres século XX: 101 livros / ler e escrever / ler e reler/ ler e lembrar*. Lisboa: Edição da Câmara Municipal de Lisboa, 2001.
- FIDALGO, Marta Vestia – *Menina e Moça: um Ideal de Formação Feminina (1960-1970)*. Lisboa: Gráfica 2000, 2002.
- FIGUEIRA, Jorge – *A Noite em Arquitectura*. Lisboa: Relógios D'Água Editores, 2007.
- FONTES, Ana *et al.* – “Lina Bo Bardi: Uma arquitectura de expressão social”. *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010.
- FRAMPTON, Kenneth – *História crítica da arquitectura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth – *Introdução ao estudo da cultura tectónica*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, Matosinhos: Contemporânea Editora, 1998.
- GAUSA, Manuel e DEVESA, Ricardo (eds.) – *Otra Mirada: posiciones contra crónicas, la acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2010.

- GHIGLIONE, Rodolphe e MATALON, Benjamim – O inquérito, teoria e prática. Oeiras: Edições Celta, 1997.
- GROSZ, Elisabeth – *Time travels: feminism, nature, power*. United States of American: Duke University, 2005.
- GYMPEL, Jan – *História da Arquitectura: da Antiguidade aos Nossos Dias*. [s. l.]: Könemann Editora, 2000.
- HAYS, K. Michael e BURNS, Carol – *Thinking the present: recent american architecture*. New York: Princeton architectural press, 1990.
- HAYS, K. Michael (ed.) – *Oppositions Reader: Selected Readings From a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. New York: Princepton Architectural Press, 1998.
- HAYS, K. Michael (ed.) – *Architecture, Theory, since 1968*. New York: Columbia Books of Architecture, 2000.
- HOURS, Francis – *As civilizações do Paleolítico*. Mem Martins: Publicações Europa América, 2002.
- KOOLHAAS, Rem – *Conversa com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.
- KWINTER, Sanford – “Pilotando o projétil ou quando começou o futuro?”. In KOOLHAAS, Rem. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.
- LAMERS-SCHÜTZE, Petra (cor.) – *Teoria da arquitectura: do renascimento até aos nossos dias*. Köln: Taschen, 2006.
- LAYTON, Robert – *A antropologia da arte*. Lisboa: Edições 70, Lda, 2001.
- LESSARD-HEBERT, Michelle, GOYETTE, Gabriel e BOUTIN, Gerald – *Investigação qualitativa: fundamentos e práticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- LEVENE, Richard C. – *Adolf Loos: Escritos I, 1897-1909*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993a.
- LEVENE, Richard C. – *Adolf Loos: Escritos II, 1910-1932*. Madrid: El Croquis Editorial, 1993b.
- LEVENE, Richard C. e CECILIA, Fernando Marquez (eds) – *El croquis n.º 39 + 40 e 50. Enric Miralles e Carme Pinos: obra construída 1983-1994*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995.
- LEVENE, Richard C. e CECILIA, Fernando Marquez (eds) – *El Croquis n.º 99, Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, 1995-2000*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000.
- LEVI-STRAUSS, Claude – *Mito y Significado*. Alianza, 2002.
- LLÉO, Branca – *Sueño de habitar*. Barcelona: Caja de arquitectos fundacion, 1998.

- LOPES, Diogo Seixas, RUFINO, Pedro e LOPES, Paulo Serôdio – *Prototipo 08: Gravity e grace*. Lisboa: StereoMatrix: arquitectura, Lda, 2003.
- MARCELINO, João e PEREIRA, José Leite (ed.) – “Mulheres: Entre a lei e a realidade”. In *Notícias Magazine*, n.º 928. Barcarena: Lisgráfica, SA, 2010.
- MASSEY, Michael – *As mulheres na Grécia e Roma Antigas*. Mem Martins: Publicações Europa América, 1989.
- MENDES, J.M. Amado – *História economia e social dos séculos XV a XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- MENDES, Pedro Ferreira – “Perfil Inês Lobo”. In *Arquitectura & construção* n.º 48. Lisboa: Medipress, Sociedade Jornalística e Editorial, Lda, 2008.
- MONTEIRO, Natividade – *Maria Veleza (1871-1955)*. Lisboa: Comissão para a igualdade e para os Direitos das Mulheres, 2004.
- MOREIRA, Cristiano – *Reflexões sobre o método*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto Publicações, 1994.
- MOSTAFAVI, Mohsen – “El paisaje como planta: una conversación com Zaha Hadid”. In *El Croquis* n.º103: *Zaha Hadid 1996-2001*. Madrid: El Croquis Editorial, 2001.
- NICHOLSON, Linda – *The Play of Reason: from the modern to the postmodern*. New York: Cornell University, 1999.
- NIEMEYER, Óscar – *Conversa de arquitecto*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- OLABUENAGA, José Ignacio Ruiz – *Metodologia de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidade de Deusto, 1996.
- OLIVEIRA, Olívia de – *Lina Bo Bardi: Subis, Substâncias da arquitectura*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- PINHO, Ana Cláudia da Costa – *O Espaço da Cidade: Teorias e Interpretações*. Porto: Escola Superior Artística do Porto, 2000.
- PINTO, Ana Lúcia, MEIRELES, Fernanda e COMBOTAS, Manuela Cernadas – *Cadernos de Historia da Arte* – 9. Porto: Porto Editora, 2004a.
- PINTO, Ana Lúcia, MEIRELES, Fernanda e COMBOTAS, Manuela Cernadas – *Cadernos de Historia da Arte* – 10. Porto: Porto Editora, 2004b.
- PORSET, Clara – *El diseño de Clara Porset*. México: Turner e Franz Mayer Museum, 2006.
- QUIVY, Raymond e CAMPENHOUDT, Luc Van – *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva, 1992.
- RAGAZZI, Graça Correia – *Ruy Jevis d’Athouguia: A Modernidade em Aberto*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008.
- RAUTERBERG, Hanno – *Talking architecture: interviews with architects*. Munich: Prestel, 2008.

- REIS, Felipa Lopes dos – *Como Elaborar uma Dissertação de Mestrado*. Lisboa: Lidel, 2010.
- RELPH, Edward – *A paisagem urbana moderna*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- RIBEIRO, António Sousa – “Modernismo e Pós-modernismo: o ponto da situação”. In *Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 24: Pós-Modernismo e Teoria Crítica*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1988.
- ROA, Alberto Saldarriaga – *La Arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Colômbia: Villegas Editores, 2006.
- RODRIGUES, José Manuel (coord.) – *Teoria e crítica de arquitectura século XX*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos – Secção Regional Sul, Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, SA, 2010b.
- ROSENAU, Helen – *A Cidade Ideal: evolução Arquitectónica na Europa*. Lisboa: Editorial Presença. 1988
- SCRUTOR, Roger – *Estética da arquitectura*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- SILVA, Maria Regina Tavares da – *Carolina Beatriz Ângelo (1877-1911)*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 2005.
- SIZA, Álvaro – *01 Textos: Álvaro Siza*. Porto: Civilização Editora, 2009.
- SOUZA, Maria Reynolds de – *A concessão do voto às Portuguesas*. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 2006.
- SYKES, A. Krista (ed.) – *Constructing a new agenda for architecture: architectural theory 1993-2009*. New York: Princeton Architectural Press, 2010.
- TAFURI, Manfredo – *Teorias e história da arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- TIETZ, Jürgen – *História da Arquitectura do século XX*. [s. l.] Könemann, 2003.
- TROVATO, Graziella – *Des-velos: Autonomia de la Envolvente en la arquitectura contemporânea*. Madrid: Ediciones Akal, S. A, 2007.
- VIEIRA, Sílvia (ed.) – “À conversa com Inês Lobo. Prática e discussão”. In *Mais Arquitectura, n.º11*. Lisboa: Editora Arcatura, 2007.
- VILLAR, Maria do Cebreiro Rábade – *As terceiras mulleres*. Vigo: Editorial Galáxia, S.A, 2005.
- ZEVI, Bruno – *A linguagem moderna da arquitectura: guia ao código anticlássico*. Lisboa: Edições 70, Lda, 2002.
- ZEVI, Bruno – *Saber ver a arquitectura*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- WEISMAN, Leslie Kanes – *Discrimination by design: a feminist critique of the man made enviroment*. United States of América: University of Illinois, 1992.

Bibliografia de periódicos

2G, Revista internacional de arquitectura, n.º23/24: Lina Bo Bardi: Obra construída. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Arquitectura & construção n.º 48. Lisboa: Medipress, Sociedade Jornalística e Editorial, Lda.

Arquitectura & construção n.º 57. Lisboa: Medipress, Sociedade Jornalística e Editorial, Lda.

Boletim Arquitectos: n.º 112. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.

El croquis n.º 39 + 40 e 50: Enric Miralles e Carme Pinos, obra construída 1983-1994. Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis n.º73: Zaha Hadid 1992-1995. Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis n.º 99: Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa, 1995-2000. Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis n.º103: Zaha Hadid 1996-2001. Madrid: El Croquis Editorial.

Exit 37: Arquitectura II, La mirada del artista. Madrid: Olivares y Asociados, S.L.

Joelho 01: Mulheres na arquitectura. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora.

Jornal Público (21 de Junho de 2010). Jorge Figueira. "As mulheres jovens não tem consciência feminista".

Mais Arquitectura, n.º11. Lisboa: Editora Arcatura.

Mujer hoy, n.º 595. Madrid: Taller de Editores, S.A.

Noticias Magazine, n.º 928. Barcarena: Lisgráfica, SA.

Opúsculo 9: Niemeyer: Leveza não tectónica. Porto: Dafne Editora.

Opúsculo 24: Zaha Hadid na máquina do espaço-tempo. Porto: Dafne Editora.

Prototipo nº3: Zaha Hadid: Souto de Moura. Lisboa: StereoMatrix – Arquitectura, Lda.

Prototipo nº7: Cidade em performance, seminário de arquitectura prototipo '01. Lisboa: StereoMatrix – Arquitectura, Lda.

Prototipo 08: Gravity e grace. Lisboa: StereoMatrix: arquitectura, Lda.

Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 24: Pós-Modernismo e Teoria Crítica. Coimbra: Centro de Estudos Sociais.

Revista Crítica de Ciências Sociais, nº52/53: Vinte anos de teoria social. Coimbra: Centro de Estudos Sociais.

Revista Nu n.º30: Poder. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Núcleo de Estudantes de Arquitectura.

Créditos de imagem

Créditos de imagens

Fig. da capa **Desenho da autora.**

Fig. 1 **Venús de Willendorf.**

Fonte: <http://pichacoesciberespaciais.blogspot.com/2009/01/venus-de-willendorf-arte-rupestre.html>, 2010, p. 24.

Fig. 2 **Após caçarem as bruxas estas eram queimadas em «praça pública».**

Fonte: <http://censodyne.blogspot.com/2010/10/origem-das-bruxas.html>, 2010, p. 28.

Fig. 3 **«A liberdade guiando o povo» de Eugène Delacroix em 1833.**

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eug%C3%A8ne_Delacroix__La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg, 2010, p. 29.

Fig. 4 **Mulher a trabalhar em fábrica.**

Fonte: <http://007blog.net/resumo-basico-da-revolucao-industrial/>, 2010, p. 32.

Fig. 5 **Carolina Beatriz Ângelo, a primeira mulher que votou em Portugal, 1911.**

Fonte: http://sexoforte.net/mulher/index.php?option=com_content&view=article&id=136:carolina-beatriz-angelo-ser-cidadao-de-corpo-inteiro&catid=79:grandes-mulheres&Itemid=113, 2010, p. 40.

Fig. 6 **Mulher a realizar reparações na «Berlin's Town Hall» em 1910.**

Fonte: <http://www.informaworld.com/smpp/section?content=a794667643&fulltext=713240928>, 2010, p. 41.

Fig. 7 **Fotografia de Emilie Winkelmann, c. 1890.**

Fonte: <http://www.informaworld.com/smpp/section?content=a794667643&fulltext=713240928>, 2010, p. 43.

Fig. 8 **Fotografia de Maria José Marques da Silva.**

Fonte: http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005898, 2010, p. 44.

Fig. 9 **Como ilustra o gráfico de género por idade em Portugal sobre a profissão do arquitecto, publicado em 2006.**

Fonte: CABRAL, Manuel Villaverde (coord) e BORGES, Vera – *Relatório Profissão: Arquitecto/a*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Instituto de Ciências Sociais, 2006. 2010, p. 45.

Fig. 10 **Mesakin Quisar de Nobert Schoenauer.**

Fonte: <http://www.tslr.net/2007/12/round-huts-and-cluster-arrangement.html>, 2010, p. 48.

Fig. 11 **Villa Church de Le Corbusier, 1928-1929**

Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5358&sysLanguage=fr-fr&itemPos=65&itemSort=fr-fr_sort_string1&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64, 2010, p. 62.

Fig. 12 **Vista do pátio da casa Savoye de Le Corbusier.**

Fonte:

http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7380&sysLanguage=fr-fr&itemPos=73&itemSort=fr-fr_sort_string1&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64, 2010, p. 62.

Fig. 13 Vista do pátio da casa de Vidro de Lina Bo Bardi, 1951.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/47333265@N00/1341262969/in/photostream/>, 2010, p. 64.

Fig. 14 Charlotte Perriand na B306 Cadeira longa, 1928.

Fonte: <http://artetecta.blogspot.com/2010/11/charlotte-perriand-na-escola-da-cidade.html>, 2010, p. 66.

Fig. 15 Pavilhão de exposições em Weil por Zaha Hadid, 1996-1999.

Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/cultural/lfone>, 2010, p. 70.

Fig. 16 Escola em Cabo Verde por Inês Lobo, 2009.

Fonte: http://www.dgartes.pt/saopaulo2009/projecto_ineslobo.htm, 2010, p. 72.

Fig. 17 Torre Agbar de Jean Nouvel em Barcelona, 2005.

Fonte: <http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2008/02/texturas-la-torre-agbar-de-barcelona-y.html>, 2010, p. 74.

Fig. 18 SESC Pompéia por Lina Bo Bardi, 1977.

Fonte: <http://casadaidea.wordpress.com/2010/01/27/lina-bo-bardi-voce-conhece-e-nao-sabia/>, 2010, p. 75.

Fig. 19 As cinco ordens clássicas correspondendo ao género, segundo Caramuel (1678).

Fonte: RAMÍREZ, Juan Antonio – *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 2010, p. 84.

Fig. 20 Outros exemplos de colunas, segundo Caramuel.

Fonte: RAMÍREZ, Juan Antonio – *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 2010, p. 85.

Fig. 21 Pórtico do Templo de Salomón com o corpo humano e suas proporções (1604).

Fonte: RAMÍREZ, Juan Antonio – *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 2010, p. 86.

Fig. 22 A planta eclesiástica cruciforme e o corpo humano de Pietro Cataneo, copiados de Di Giorgio.

Fonte: RAMÍREZ, Juan Antonio – *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 2010, p. 91.

Fig. 23 Esquícios sobre o corpo feminino de Salvador Dali.

Fonte: http://www.rodadamoda.com/link.php?id_link=310, 2010, p. 97.

Fig. 24 **O edifício-falo da Oikema de Ledoux, c.1804.**

Fonte: <http://rivermind.info/TF19>, 2010, p. 101.

Fig. 25 **“Turnig Torso” de Santiago Calatrava, 2000.**

Fonte: <http://tekhneartedidascalico.wordpress.com/2009/12/01/santiago-calatrava/>, 2010, p. 104.

Fig. 26 **“Igreja da Luz” de Tadao Ando em Osaka.**

Fonte: <http://desenhoarq.wordpress.com/2009/03/03/a-mesa-de-arquitectos/>, 2010, p. 105.

Fig. 27 **“O vale como uma flor” de Bruno Taut, 1919.**

Fonte: RAMÍREZ, Juan Antonio – *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 2010, p. 106.

Fig. 28 **Origem nos genitais femininos da espiral do Museu Guggenheim em Nova York de Wright.**

Fonte: <http://edwardlifson.blogspot.com/2009/05/national-gallery-wing-by-pei-feels-like.html>, 2010, p. 107.

Fig. 29 **“Mujer/casa” de Louise Bourgeois, 1946/7.**

Fonte: <http://arttattler.com/archivesurrealhouse.html>, 2010, p. 113.

Fig. 30 **Estudo da cidade de Jane Jacobs.**

Fonte: <http://www.dramatispersonae.org/Speeches/LivableCitiesSustainableNeoUrbanism2.htm>, 2010, p. 120.

Fig. 31 **Relação do género, Louise Bourgeois.**

Fonte: <http://www.list.co.uk/article/8806-louise-bourgeois-nature-study/>, 2010, p. 123.

Fig. 32 **O primeiro encontro do CIAM.**

Fonte: http://www.open2.net/modernity/4_2.htm, 2010, p. 140.

Fig. 33 **Charlotte Perriand na Chaise longue, 1928.**

Fonte: <http://ffffound.com/image/a240cc889a2aa8abcf2378abe54524e89d566306?c=1960764>, 2010, p. 160.

Fig. 34 **Jane Drew por Jorge Lewinski, 1965.**

Fonte: <http://www.npg.org.uk/collections/search/person.php?search=ss&firstRun=true&stext=jane+drew&LinkID=mp19071>, 2010, p. 161.

Fig. 35 **Maria Carlota Quintanilha e João José Tinoco, obra em África.**

Fonte: *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010. 2010, p. 162.

Fig. 36 **Casa E-1027 Roquebrune por Eileen Gray, 1929.**

Fonte: <http://kellysmith.blogspot.com/2009/04/e-1027-roquebrune-cap-martin-1929-by.html>, 2010, p. 164.

Fig. 37 Le Corbusier a realizar um mural na Villa E1027, 1939.

Fonte:

<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6789&sysLanguage=en-en&itemPos=147&itemCount=300&sysParentId=15>, 2010, p. 165.

Fig. 38 Margarete Schütte-Lihotzky.

Fonte: http://www.museumderdinge.de/werkbund_archiv/protagonisten/margarete_schuette_lihotzky.php, 2010, p. 166.

Fig. 39 Cozinha Frankfurt projectada por Margarete Schütte-Lihotzky, 1927.

Fonte: http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1331_modernism/highlights_18.html, 2010, p. 167.

Fig. 40 Case Study Houses #8 projecto de Eames House, 1949.

Fonte: <http://eamesfoundation.org/>, 2010, p. 169.

Fig. 41 Projecto de Minnette de Silva.

Fonte: *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora, 2010. 2010, p. 170.

Fig. 42 Palácio do Comércio de Maria Marques da Silva e David Moreira da Silva, 1944-1946.

Fonte: <http://cidadesurpreendente.blogspot.com/2006/08/o-palcio-do-comrcio.html>, 2010, p. 172.

Fig. 43 Casa para Josephine Baker por Adolf Loos, 1928.

Fonte: <http://myranchburger.blogspot.com/2009/07/adolf-loos-and-his-house-for-josephine.html>, 2010, p. 173.

Fig. 44 Team 10 a trabalhar em Erkine, Suécia, 1962.

Fonte: <http://www.team10online.org/index.html>, 2010, p. 175.

Fig. 45 Denise Scott Brown em Las Vegas, 1968.

Fonte: <http://www.adammarcus.com/?p=299>, 2010, p. 177.

Fig. 46 Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, 1951.

Fonte: <http://www.institutobardi.com.br/instituto/instituto/historia.html>, 2010, p. 178.

Fig. 47 Lina Bo Bardi no Masp, 1964.

Fonte: <http://www.institutobardi.com.br/lina/galeria/08.html>, 2010, p. 179.

Fig. 48 Museu de Arte de São Paulo, Masp, projectado por Lina Bo Bardi.

Fonte: <http://columistas.ig.com.br/allexincasa/tag/lina-bo-bardi/>, 2010, p. 180.

Fig. 49 Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1996.

Fonte: <http://www.bravemw.com.br/blog/tag/oscar-niemeyer/>, 2010, p. 181.

Fig. 50 Casa das Canoas de Óscar Niemeyer, 1951

Fonte: <http://therepublicofless.wordpress.com/2010/06/01/oscar-niemeyer/>, 2010, p. 182.

Fig. 51 **Estação de Bombeiros Vitra de Zaha Hadid, 1994.**

Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/education/vitra-fire-station>, 2010, p. 185.

Fig. 52 **Mind Zone, Londres, Zaha Hadid, 1998-2000.**

Fonte: <http://www.zaha-hadid.com/exhibitions/mind-zone>, 2010, p. 186.

Fig. 53 **Coberta da Praça Maior em Vallés de Henric Miralles e Carmen Pinós, 1985.**

Fonte: <http://afasiaarq.blogspot.com/2010/11/miralles-pinos.html>, 2010, p. 188.

Fig. 54 **A «fluidez» dos Apartamentos Okurayama de Kazumo Sejima em Japão, 2008.**

Fonte: <http://directoriarco.blogspot.com/search?q=sejima>, 2010, p. 189.

Fig. 55 **A «racionalidade» do Centro de Arte de Towada de Ryue Nishizawa, 2008.**

Fonte: <http://directoriarco.blogspot.com/search?q=Nishizawa>, 2010, p. 190.

Entrevista de Ana Gonçalves à Arquitecta Graça Correia

Ana Gonçalves: Na análise de um projecto, conseguiria determinar se teria sido realizado por um homem ou por uma mulher?

Graça Correia: Não. Não me acredito. Nem sequer ia pensar nisso.

Ana Gonçalves: Então, não considera existir uma expressão formal feminina na arquitectura?

Graça Correia: Não. Acho que é exactamente como nas outras actividades. A abordagem é pela disciplina e não pela feminilidade de cada um. Pode ser que haja homens com uma sensibilidade muito semelhante à das mulheres e mulheres com uma sensibilidade mais próxima do que é estabelecido como sendo masculino... mas acho que isso tem muito mais a ver com o carácter, com a formação, com a personalidade... não sei... acho que é difícil aceitar um tal modo que se prolongasse na realização profissional. Acho que uma médica não faz cirurgia de maneira diferente de um médico.

Ana Gonçalves: Então, no seu caso, não veria estas questões em prática, na sua arquitectura não consegue denotar estas especificidades?

Graça Correia: Nada, nunca. Eu até tenho um amigo que costuma dizer que eu sou um homem num corpo de mulher, portanto... devo ser o pior exemplo... embora me ache feminina. Eu considero-me feminina, mas naquilo que revela a feminilidade, que não é projectar. Acho que as minhas particularidades a projectar não têm nada a ver com o facto de ser mulher. Ou se sinto que tenha alguma particularidade ao projectar, essa não se prende de maneira nenhuma com o facto de ser mulher.

Ana Gonçalves: Quais os elementos da sua arquitectura que entende serem mais vincadamente formais?

Graça Correia: Eu acho que a forma não é um objectivo. Portanto, a construção da forma é o que interessa, a construção da ideia que leva à forma, e não o conceito. A ideia para mim é muito diferente de conceito. Também não acredito no conceito, faz-me impressão que possa haver um conceito precedente ao resultado final. Se quiser chamar forma ao resultado final... acho que é preciso esclarecer uma série de coisas antes. Eu não concordo, por exemplo que se chame gratuitamente formalista à arquitectura

moderna. A arquitectura moderna fundamenta-se na convicção da identidade da obra como valor indiscutível: inicia um modo de conceber que aspira a criar em sentido estrito, isto é, a produzir artefactos, ou melhor, estruturas com identidade formal, para além da sua aparência. A construção neoplástica reúne num mesmo sistema formal critérios construtivos de natureza visual e física.

A concepção neoplástica, de tectonicidade implícita, portanto, constitui um modo específico de ordenar o espaço alternativo ao da composição classicista, que substitui a igualdade pela equivalência, a hierarquia pela classificação, a simetria pelo equilíbrio, a unidade pela dualidade.

Quando, como acontece frequentemente, se valoriza o aspecto face à constituição, e de um edifício importa mais o que parece (a forma visível) do que aquilo que é, não é de estranhar que se ignorem os valores relacionados com o tectónico. A optimização progressiva da arquitectura das últimas décadas determinou o descuido da dimensão construtiva da obra: ao desatender a qualquer critério de estrutura formal, a identidade material fica em suspenso; então, resolve-se no âmbito da ficção – o conceito e imagem. No projecto dá-se o paradoxo de que há que actuar com coordenação algumas regras que não se conhecem de antemão até ao fim do projecto, quando o processo está concluído. Se não se quer abordar o projecto assim, não haverá mais do que cair no anacronismo classicista e fingir a vigência histórica de um tipo que será o responsável pela legitimação do resultado.

Nem toda a gente está disposta a actuar conforme uns critérios que, tendo sentido durante o processo não podem verificar-se até ao fim; por isso recorrem à ideia para evitar sobressaltos e saber a que agarrar-se em cada momento. Mas isso não é projectar, mas desenhar ao sabor de um capricho.

Na realidade até há alguns anos ninguém precisava da ajuda do conceito para conceber uma obra de arquitectura: naturalmente, recorria a ideias de ordem ou de estruturas formais, mas não precisava da autoridade de um romance para controlar o processo do projecto. Contava-se com um sistema estético capaz de oferecer princípios constitutivos da obra e critérios de valor para controlar a sua materialidade específica. O conceito veio depois, quando a orfandade estética que provocou o abandono da noção moderna de forma obrigou a ir buscar legitimidades alheias à disciplina: então apareceu a ideia como declaração prévia de intenções que permitia verificar, a cada momento, se o projecto se adequava aos seus preceitos, em que caso estava a actuar bem, ou se se afastava dos mesmos, o que constituía um mau presságio.

Daí que para mim não seja possível que a feminilidade (ou a masculinidade), precedente à obra, possam influenciar a construção da forma. E não sei quais são esses elementos formais.

Ana Gonçalves: Que influências arquitectónicas considera serem mais importantes na sua prática?

Graça Correia: A primeira de todas, tem a ver com a formação na escola, que depende muito dos professores que se tem, não é? Nesse aspecto acho que até tive bastante sorte, porque assim fazendo uma média, em seis anos, tive o do primeiro ano, o Quintão que era bom, não era um arquitecto notável, porque não conheço a sua obra, nem sei se projecta, mas era seguramente um bom professor; o segundo era péssimo, era o Manuel Teles, depois o terceiro foi excelente – o Gigas, o quarto também, claro, era o Souto Moura, e o quinto também que era o Carlos Prata, portanto... Claro que não é só o projecto, ninguém pode esquecer as aulas do Távora, nem tão pouco as do Manuel Mendes! Para não falar nas brilhantes aulas de desenho do Joaquim Vieira.

Mas a influência principal foi a seguinte, foi a decisão de ir trabalhar para o escritório do Souto Moura. A decisão de procurar isso e de ficar lá seis anos, porque ir para lá e estar lá seis meses a fazer o estágio para pôr no Curriculum, era a mesma coisa que nada, provavelmente; portanto a aposta em ficar lá contra todos os problemas que (aí sim, há influência)) tem o feminino, não é?... ter dois filhos, casar, e ter uma vida familiar normal...apostar em fazer uma vida de trabalho muito intenso.

E depois, tudo o resto, porque tudo o resto que a pessoa faz é que vai criando as referências, e como as coisas não acontecem por acaso e as pessoas não fazem as coisas por acaso... Quando saí do Souto Moura fui dar aulas porque também precisava disso para manter o escritório, mas também não fui dar aulas por acaso, fui porque achei que isso podia ser um prolongamento da investigação. Por outro lado, fui para Barcelona porque queria dar um passo diferente... ou seja, tinha estado seis anos a trabalhar intensiva e exaustivamente como arquitecta em obra, em projecto de execução, pormenorização..., tinha tido a felicidade de acompanhar muita obra construída com o Souto Moura e, portanto, nesse aspecto sentia-me bastante à vontade. E então queria reequacionar a parte teórica que quando tinha “apanhado” a parte teórica na escola ainda não tinha a vertente prática, portanto era quase um bocadinho como «Então agora vou estudar ou re-estudar aquilo que estudei e ver com a experiência entretanto adquirida o que é que daqui posso retirar de melhor». E apercebi-me que, sobretudo porque tinha feito a escolha certa, porque tinha escolhido um Doutoramento em Projecto, não em Teoria e isso foi muito útil, porque aí quando fiz Projecto e quando estudei os “mestres”, ou pelo menos aqueles que me precederam, pude confrontar-me muito melhor com as decisões que tomo no momento de projectar, e como é que isso me faz falta e orientar muito melhor aquilo que se aprende.

Depois, pronto, estas são as maiores referências, porque depois tudo isto vai criando uma espécie de manancial de informação que vai sendo processado e que depois aparece nos projectos.

Acho que aquilo que é fundamental na arquitectura, por isso é que eu acho que isso tanto têm os homens como têm as mulheres, é a visão, a capacidade de ver, não acredito nada que a arquitectura seja racional ou que seja emotiva, acho que os sentidos é que conduzem tanto a emoção, como a razão. E, assim como os músicos têm que, na minha opinião ter, e isso acho que está mais que provado, uma capacidade auditiva particular, e que isso se educa (não chega nascer assim), também acho que os arquitectos precisam de ter uma aptidão e umas capacidades a nível visual que se educam, o olho educa-se, saber ver é muito importante; e depois educa-se também o desenhar, o desenho não nasce só com a pessoa, também se aprende a desenhar e quanto mais se desenha, melhor se desenha. E isso também tenho comprovado, porque sei como é que entrei na escola e sei como é que desenho agora, e portanto acho que é um conjunto de coisas que tanto a mulher como o homem estão aptos para fazer.

Ana Gonçalves: Costuma trabalhar em equipa. Como encara essa perspectiva profissional?

Graça Correia: Muito bem. Muito bem e ao mesmo tempo mal. Porque é um processo muito difícil. Porque sou um bocadinho, mas isso também acho que há homens que são, tenho dificuldade em me separar daquilo que eu... das soluções que preconizo, das ideias que tenho, da forma como vou construindo a solução, e portanto tenho alguma necessidade de seguir em frente; quando tenho um projecto novo para fazer, fico muito obcecada com isso. E isso persegue-me, portanto aquela coisa persegue-me. Por isso eu vou para uma reunião e estou a desenhar a solução. Este desenho (mostrando um esboço da habitação unifamiliar em Lousado, em construção) foi o primeiro desenho da casa que fui ver hoje e ela está exactamente assim. E estou a dizer isto, porque o fiz precisamente à espera da minha vez para uma reunião de pais no colégio das minhas filhas. Porque ando sempre... estou a dar aulas e estou a pensar, que a casa podia ser assim porque precisava de um terraço, depois está voltada aqui, e está voltada acolá, e esconder aquilo que está atrás, e não sei quê, e a chegada daqui, e estou a conduzir e estou sempre a pensar nisso, portanto, é...

Ana Gonçalves: É um processo constante...

Graça Correia: É. O Paul Auster, agora tenho relido as entrevistas e repensado porque está aí o filme a ser estreado, e eu gosto muito dele – é o meu escritor preferido e ele noutra dia dizia numa entrevista que os personagens que o perseguem, e eu sinto que quando tenho um projecto novo ele persegue-me, portanto, se o projecto chega aqui ao escritório eu tenho dificuldade em não pensar nele, mesmo que esteja a fazer outro.

Pronto, mas depois, faço outras parcerias, por exemplo no caso das que faço com o Souto Moura é um bocadinho diferente, julgo que tem a ver com a natureza da nossa relação de trabalho que não começou em equipa.

Também porque normalmente o trabalho vem da parte dele «Estou a fazer, ou vou fazer isto este projecto, quer fazer comigo?». E claro que dentro de mim eu já ando a pensar na solução, mas também me apercebo que, na maior parte das vezes, a solução em que ele anda a pensar naturalmente tem muito a ver com aquilo que eu também acho que deve ser feito para ali. Mas julgo que isso é normal, são quase vinte anos de relacionamento de trabalho.

Há pouco tempo perguntaram-me numa entrevista se era difícil trabalhar em equipa e julgo ter respondido que o segredo está em situar cada um dos elementos no seu papel relativo e essa é, de facto, a premissa fundamental para o trabalho em equipa.

Ana Gonçalves: Então por trabalhar com parceiros masculinos, não sente que seja um elemento feminino no projecto? Ou antes, não considera que a sua feminilidade vá condicionar determinados elementos formais do projecto?

Graça Correia: Não, nunca. Não. Para mim a parceria é um bocadinho como... por exemplo, quando fiz esta casa do Gerês com o Roberto (referindo-se a Roberto Ragazzi) lembrava-me, depois, não quando estava a fazer, mas depois, lembrava-me de um filme que, aliás, é um filme lindíssimo do Krzysztof Kieslowski, faz parte de uma trilogia e é o Bleu, e há uma cena em que um casal está a terminar uma música. Tenho a banda sonora, e tem piada ouvir o trabalho “a quatro mãos”; a certa altura ela diz «Não, não, aqui um Si... aqui, não, não... espera, mais baixinho,, aqui sobe, forte...aqui não sei quê...», portanto, é um pouco assim. Foi o que aconteceu por exemplo na casa do Gerês, foi muito assim. E depois, por exemplo, o Roberto tem muita paciência para determinado tipo de coisas que eu não tenho, e eu sou mais, o desenho, a solução, mais tarde pormenores e mais pormenores, mas depois há determinadas miudezas em que começo até a perder a paciência e que ele é muito paciente e determinado. E sou muito chata em obra, e ele é assim mais passivo, portanto é importante que haja uma pessoa que seja muito firme, e depois... há uma parte do feminino, agora pensando bem, que funciona em obra. Mas, se as mulheres podem fazer isso, os homens também podem,

se forem inteligentes de outra maneira. Normalmente, pelo que eu vou apreciando, os homens têm o futebol, com os trolhas, com os empreiteiros, e estabelecem a cumplicidade com o futebol, por vezes a brejeirice, as mulheres e tal. E eu uso o facto de ser mulher, faço charme com o carpinteiro, faço charme com o serralheiro «Ah, não acredito que não me vai fazer isto...», e eles não têm coragem de contrariar. Quando isso não cola, eu parto assim mesmo para o disparate e pronto «E é assim, e ponto final». Mas se os homens também têm os seus recursos, como vimos, acho que o principal está na inteligência. Viver não custa...

Ana Gonçalves: O que considera mais importante na abordagem de um projecto?

Graça Correia: As condições de emergência dele. Ou seja, onde é que é, como é que é, como é o cliente, o que é que ele quer, e o que é que nós queremos, o que é que nós estamos a fazer e em que é que nós estamos a trabalhar. Porque isso influencia tudo o resto, não é? Eu não consigo estar a pensar uma coisa para uma obra e não consigo não experimentá-la noutra que vem a seguir, ainda que adaptando-a às tais condições de emergência do local onde a obra se vai fazer, onde o projecto se vai fazer. E portanto, são as características morfológicas do terreno, as circunstâncias e aquilo que falei anteriormente, a relação entre os vários elementos. Por exemplo, esta casa (referindo-se novamente à casa em Lousado) é muito simples. As pessoas dizem assim: «Ah, mas como é que surgiram aqui estas palas inclinadas?», e eu digo assim «Isto não são palas. Isto são os terraços que há lá em cima e estas guardas dos terraços protegem de Sul a sala que há aqui em baixo, que é voltada a Sul». «Então e porque é que ela é voltada a Sul?». «É voltada a Sul porque o rio e as melhores perspectivas que se tem da casa estão. As casas que estão aqui em cima são horríveis e como o terreno é em socacos com estes muros de xisto, e a zona de estar mais agradável é esta, que é junto ao rio, quem aqui está e olha lá para cima ia ter aquelas casas muito feias em primeiro plano, então as palas escondem, criando ao mesmo tempo uma área de transição entre o interior e o exterior. E depois houve as prioridades da cliente, e a necessidade de privacidade, e portanto estes terraços são só têm acesso a partir dos quartos e são um prolongamento dos mesmos. Portanto, há um conjunto de factores que são as tais condições de emergência da obra, é aquilo que acaba por condicionar a forma final.

Portanto, não havia nenhum objectivo nem nenhuma forma à priori nem nada na cabeça à priori, e houve um conjunto de circunstâncias que levaram a este raciocínio que é construído à volta da forma final. Mas que é um resultado, nunca um à priori.

Há outra coisa que gostava de dizer, que eu uma vez li um artigo escrito pelo Domingos Tavares no Público, em que ele dizia uma das coisas mais infelizes que eu já ouvi na

vida, que foi que as mulheres têm mesmo uma incapacidade física, ou cognitiva, para fazer arquitectura. E ele explicava isso de uma forma qualquer que tenho a certeza absoluta pouco rigorosa, porque não me lembro de me ter levado a procurar qualquer estudo científico em que ele se fundamentasse. Deve ser um artigo com uns vinte anos, e isto vinha a propósito do número tão grande de mulheres que havia actualmente nos cursos de arquitectura.

Enfim, ele lá dizia, aqueles chavões todos de uma geração machista, que depois ficamos grávidas, etc, as obras. Para mim, é absolutamente inconcebível fazer estas confusões – acompanhei a obra da Casa do Gerês grávida do terceiro filho...e ela acabou de receber um prémio! E lembro-me, a propósito disso, da minha avó me ter dito, quando eu disse que ia para arquitectura que foi muito cedo, foi para aí com doze anos: «A menina não faça isso, porque arquitectura não é um curso para uma senhora». É claro que isto foi há trinta anos e nessa altura ela já tinha oitenta!

OLHAR PARA AS ESTRELAS

Notas sobre o feminino/masculino na arquitectura

Jorge Figueira

1

Chama-se *Mad Men* (de Madison Avenue Men), mas é uma série televisiva que retrata magnificamente a condição feminina em Nova Iorque, 1960. No mundo destes homens “loucos”, a mulher é rigorosamente tipológica: há a dona de casa, a secretária, e a “vadia”. A secretária é o centro do drama ao balançar entre os outros dois pólos, sem destino aparente. A mulher emancipada surge marginalmente na figura da “artista”, uma personagem exótica, possuída por forças malignas.

Para as novas gerações, e para nós próprios, este cenário é distante. Mas em meados dos anos 1950, no curso de arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto, comentava-se que as mulheres não podiam ir às obras, porque teriam que ir de calças; e as mulheres não usavam calças. Numa reunião de professores, já nos anos 1960, Viana de Lima declarava, a propósito de uma nova contratação: “se querem sarilhos, metam mulheres”.

A parte das calças é anacrónica. A parte dos “sarilhos” pode ser apreciada. Hoje não se pode dizer, é claro. Mas faz sentido que um modernista de filiação *corbusiana* o diga. Há, aliás, um certo afecto no modo como se prenunciam estes “sarilhos” que se avizinham. Com as mulheres chegavam os problemas. Principalmente porque perturbavam aqueles que os homens tinham criado, organizado, e construído cidades à volta.

Estamos exactamente no ponto, tudo indica, que os “sarilhos” vão começar a ser associados com os homens. É fácil imaginar uma diligente professora em estilo *sci-fi* a declarar, num futuro próximo: “se querem sarilhos, metam homens”. Segundo o *Público*, que cita estudos realizados nos 27 países da União Europeia, os rapazes sofrem de um problema de “atitude” (Viana, 27/01/2010). Os resultados são prosaicos: “o dobro dos chumbos”. É um “calafrio”. A “atitude” que ergueu Roma e Nova Iorque está em crise. “O desafio, a violência e o uso da força” (*Idem*) são agora um peso, e um retrocesso. A rebeldia denota falta de concentração; a violência é afinal uma certa forma de alheamento.

2

O processo de emancipação das mulheres é notório nas últimas décadas. O feminismo, que é o seu braço mais político ou armado, é, no entanto, mal tolerado (Ferreira, 1988;

Barbosa, 2006). Em Portugal é um tema marginal, e a sua relação com a arquitectura ainda não foi tratada. Em parte, isso terá a ver com o facto de, como diz Camille Paglia, na sua desconstrução impiedosa do feminismo, este se dar mal com a questão da “beleza”(Paglia,1992: 285; Paglia,1997: 169-172). De qualquer modo, por cá os *ismos* não colam. Somos superiores à sua força simplificadora; estamos atrás fingindo que estamos à frente. Os *ismos* são importações, já teorizadas e embaladas, que não vamos perturbar com o nosso pensamento. (Daí existir um Partido Comunista pujante no nosso país).

O feminismo surge, no entanto, mesmo no contexto internacional, como um movimento perturbador e radical: é “uma palavra impopular”, evocando “a *man-hater* e a lésbica” (Coleman, 1996: x). A partir dos anos 1980, no contexto da pós-modernidade, o feminismo entra em crise como nos explica Virgínia Ferreira (*Op.Cit.*). Assiste-se, no entanto, a uma emergência de “estudos culturais” que implicarão o processo de emancipação da mulher também no campo artístico. A presença da mulher na Universidade e no meio da arquitectura tem como consequência a produção de numerosos estudos como alguns que se citam neste texto.

Analisando o tema na área da filosofia, Maria Luísa Ribeiro Ferreira escreve que a “aliança entre o racional e o masculino tem uma longa história” (Ferreira, *Op.Cit.*:19) e que, mesmo na época moderna, a mulher é relegada para o “plano dos afectos” (*Idem*: 20). Estas categorias tem uma ressonância particular se analisadas à luz de um “feminismo liberal” *versus* um “feminismo radical” (*Idem*: 22). A causa do feminismo liberal – a promoção de igualdade entre os homens e as mulheres – será cada vez mais pacífica. No plano artístico, a ideia de um feminismo radical – que coloca a questão da superação do modelo de masculinidade dominante – cria problemas interessantes, desde logo, para a arquitectura. A diferença entre a abordagem liberal e a radical é decisiva: se a mulher é igual ao homem caminha-se no sentido de uma “paridade”. Se é diferente, o modelo masculino pode ser superado; isto é, a “racionalidade” pode ser subvertida. Na arquitectura, este processo significa a introdução de uma afectividade ou espacialidade feminina contra a “racionalidade masculina” (Boys, 1996: 37-41), como veremos.

3

O Movimento Moderno é, na história da arquitectura do século XX, o apogeu da “racionalidade masculina”. Como escreve Beatriz Colomina, “a figura da modernidade para Loos, como para a maior parte dos escritores da modernidade, é enfaticamente masculina” (Colomina, 2000: 37). Embora tenha aberto algum espaço, como acontece na Bauhaus, à emancipação da mulher (Ackermann, 2000). A emergência de figuras como

Margarete Schütte-Lihotzky e a “Nova mulher de Weimar” (Henderson, 1996: 221-253) insinuam-se no espaço “guerreiro” e hiper-machista que Marinetti e o Futurismo italiano instituem. Como afirma Judi Bradley, “a própria fisicalidade da produção mecânica estava ligada à masculinidade” (Bradley, 1996: 54).

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. Aquilo que Mary Mcleod descreve como uma atenção ao “outro” contido na vida do dia-a-dia. Não tanto a partir de uma transgressão vanguardista mas de “uma intensificação do quotidiano” (Mcleod, 1996: 15-20). Uma não-heroicidade. Ou, se se quiser: uma não-masculinidade. Não por acaso, há duas mulheres em jogo. A informalidade do espaço do “recreio” que é central na cultura do Team 10, pressupõe afecto e sociabilidade, em vez de “racionalidade”. O “inclusivismo”, o “um e o outro”, a “ambiguidade” contra a afirmação peremptória – que Venturi teoriza –, traduzem um abrandar da ansiedade masculina de protagonismo e performance. O “anti-herói” aproxima-se de um modelo de feminidade. Ou, pelo menos, afasta-se do estereótipo de masculinidade. Da figura do arquitecto temerário fixado por Howard Roark, em *The Fountainhead* (1949) passamos para a Casa da Mãe (1962), de Venturi.

Desde os anos 1960, a cultura arquitectónica distancia-se de temas universais, focados no “Homem”. Como escreve Mary Mcleod, o “outro” ou a “alteridade” são preocupações centrais na teoria da arquitectura contemporânea (*Idem*: 2). Nesse sentido, dir-se-ia que o trabalho de Colomina é uma rescrita da história da arquitectura moderna na perspectiva do “rei vai nu”. A criança denuncia a impostura do tecido que só os inteligentes poderiam ver; a arquitecta-feminista explica porque é que o “Homem moderno” vai nu. A arquitectura moderna é um *discurso* de manipulação – masculina, é claro: o fetichismo, o truque fotográfico e a lógica publicitária contaminam e subvertem a figura do herói moderno (Colomina, *Op. Cit.*).

No artigo citado do *Público* é dito que “estudos neurológicos têm demonstrado que as raparigas têm mais apetência para a comunicação verbal” e os rapazes “para tarefas visuo-espaciais.” (Viana, *Op.Cit.*). Quando Colomina propõe que “abandonemos o pensamento tradicional da arquitectura como objecto” e passemos a considera-la “como sistema de representações do mesmo modo que pensamos os desenhos, fotografias, maquetes, filmes e o cinema” (Colomina, 1992: x), cria condições para uma leitura feminista da história do moderno. Se o objecto é, ele próprio, “um sistema de representação”, a arquitectura é um *discurso* que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para “desconstruir”.

Ao afirmar que “a construção é uma sublime poesia masculina”, Camille Paglia faz da arquitectura uma coisa de homens (Paglia, 2007: 50). Se “a arte é o melhor que o homem consegue para imitar a majestosa autonomia feminina” (*Idem*: 41), a arquitectura é o *tour de force* masculino por excelência. Mas perante a notória exclamação de que “se a civilização tivesse sido deixada nas mãos da mulher, ainda viveríamos em cabanas” (*Idem*: 50), há quem pense sobre como é que seriam essas cabanas: que forma podem ter; e se ainda se vai a tempo (Bloomer, 1996). Existirá uma espacialidade feminina que introduza um paradigma alternativo ao da “racionalidade masculina”? Algumas hipóteses de uma arquitectura feminista têm sido levantadas. Em “The Knowledge of the Body and the Presence of History – Toward a Feminist Architecture”, Deborah Fausch critica a tradição cartesiana da arquitectura centrada na “mente” em favor de uma arquitectura centrada no “corpo”. “O corpóreo é feminista (...). Se o feminino é corpóreo, tem corpo, isso não o impede de abranger também a razão” (Fausch, 1996: 39). Em “Cherchez la femme: Where are the women in architectural studies?”, Diane Ghirardo denuncia o “sexismo” na formação em arquitectura, e anuncia uma abordagem historiográfica que pretende “situar as mulheres, os seus espaços e os seus papéis na formação as cidades, na linha da frente, e não somente quando as mulheres eram projectistas” (Ghirardo, 1996: 158-159). Em “Challenging the masculinist structures of architectural knowledge”, Jos Boys pretende superar o modelo masculino que descreve desdobrado em dois campos: o comprometido com questões “sociais e políticas” e o que elabora em “sofisticadas explorações formais” (Boys, *Op.Cit.*: 44). Boys quer “desemaranhar as limitações da racionalidade masculina”, no sentido da criação de uma prática de projecto, em simultâneo, “socialmente responsável” e centrada no “*prazer da forma*” (*Idem*: 45).

A propósito do projecto de uma escola em Cabo Verde, no âmbito da exposição “Cinco Áfricas, Cinco Escolas” (2009), é interessante que Inês Lobo afirme sentir que nesse contexto a arquitectura não é necessária. Dir-se-ia tratar-se de uma abordagem feminista, já que não pensa em termos de marcação fundacional do território ou na construção de símbolos que a “racionalidade masculina” sempre esboçou. E, de facto, o projecto que apresenta não contém nenhuma destas premissas: é um conjunto sedutor de cabanas.

5

Se “os homens coligados inventaram a cultura como forma de defesa contra a natureza feminina” (Paglia, 2007: 22) e se a arquitectura é, talvez mais do que qualquer outra forma de arte, uma emanção do desejo de superação do homem, onde é que a mulher entra na história? E o que acontece quando a mulher verbaliza ou constrói essa história?

Não há a ansiedade do original no contexto feminino. Pelo contrário, a rescrita, a reinstalação e o regresso podem ser vistos como uma contribuição feminina que alimenta – ou, de facto, cria – a nossa contemporaneidade. Não uma cultura de tipo “novo”, mas uma reinscrição da “racionalidade masculina”, um *reboot* da velha máquina. É isso que Zaha Hadid faz com o construtivismo russo, na prática; ou Beatriz Colomina com Le Corbusier, na teoria. Uma arqueologia da afirmação “masculina”; a “desconstrução” dos seus gestos e falas ao longo da história.

Por isso se sente que não haverá mais “grandes mestres da arquitectura” ou “grandes políticos”. (Obama é *self-deprecating*, já não é um “grande político” no sentido tradicional). O grande e o monumental tendem a ser substituídos pelo doméstico e pelo ubíquo. E há uma curva hoje: um certo cansaço nos homens, um certo abrandamento. O político vulgar, o arquitecto corrupto. Há um lugar vago para quem demonstrar maior concentração, isto é, menor rebeldia. *Post-Mad Men*: as secretárias são afinal quem manda; as donas de casa estão afinal desesperadas; e Madonna é “a verdadeira feminista” (Paglia, 1992: 4). A mulher pode afinal cumprir todos os papéis, com vantagem. Utilizando plenamente a sua capacidade de “abstracção”, os homens estão distraídos a olhar para as estrelas.

Bibliografia citada:

Ackermann, Ute, “Conceptos corporales de la modernidad en la Bauhaus” in Fiedler, Jeannine; Feierabend, Peter (Ed.), *Bauhaus*, Könnemann, [1999], 2000, p.88-107.

Barbosa, Madalena, “Feminismo e...” [2006] in *Que força é essa*, Lisboa: Sextante Editora, 2008, p.90-98.

Bloomer, Jennifer, “The Matter of Cutting Edge” in Rüedi, Katerina; Wigglesworth, Sarah; McCorquodale, Duncan (Editors), *Desiring Practices. Architecture, Gender and the Interdisciplinary*, London: Black Dog Publishing, Limited, 1996, p.10-31.

Boys, Jos, “Neutral Gazes And Knowable Objects. Challenging the masculinist structures of architectural knowledge” in Rüedi, Katerina; Wigglesworth, Sarah; McCorquodale, Duncan (Editors), *Desiring Practices. Architecture, Gender and the Interdisciplinary*, London: Black Dog Publishing, Limited, 1996, p.33-45.

Bradley, Judy Farren, *Architecture and Obstetrics: Buildings as Babies*, in Rüedi, Katerina; Wigglesworth, Sarah; McCorquodale, Duncan (Editors), *Desiring Practices. Architecture, Gender and the Interdisciplinary*, London: Black Dog Publishing, Limited, 1996, p.46-59.

Colomina, Beatriz (Editor), *Sexuality & Space*, Princeton, New Jersey, Princeton Papers on Architecture, Princeton University School of Architecture, Princeton Architectural Press, 1992.

Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, Massachusetts; London England: The MIT Press, 2000 Coleman, Debra, “Introduction” in Coleman, Debra; Danze Elizabeth; Henderson, Carol, (Editors), *Architecture and Feminism*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.ix-xvi.

Coleman, Debra, “Introduction” in Coleman, Debra; Danze Elizabeth; Henderson, Carol, (Editors), *Architecture and Feminism*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.ix-xvi.

Fausch, Deborah, “The Knowledge of the Body and the Presence of History – Toward a Feminist Architecture” in Coleman, Debra; Danze Elizabeth; Henderson, Carol, (Editors), *Architecture and Feminism*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.38-59.

Ferreira, Maria Luísa Ribeiro, *As mulheres na filosofia*, Lisboa: Edições Colibri, Fórum de Ideias, 2009.

Ferreira, Virgínia, “O feminismo na pós-modernidade”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº24, Março 1988, p.93-106.

Ghirardo, Diane, “Cherchez la femme: Where are the women in architectural studies?” in Rüedi, Katerina; Wigglesworth, Sarah; McCorquodale, Duncan (Editors), *Desiring Practices. Architecture, Gender and the Interdisciplinary*, London: Black Dog Publishing, Limited, 1996, p.156-173.

Henderson, Susan R., “The Revolution in the Woman’s Sphere. Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen” in Coleman, Debra; Danze Elizabeth; Henderson, Carol, (Editors), *Architecture and Feminism*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.221-253.

Mcleod, Mary, “Everyday and *Other* Spaces” in Coleman, Debra; Danze Elizabeth; Henderson, Carol, (Editors), *Architecture and Feminism*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.1-37.

Paglia, Camille, *Sex, Art, and American Culture, Essays*, New York: Vintage Books, A Division of Random House, Inc., 1992.

Paglia, Camille, *Vampes & Vadias, Antropos*, Lisboa: Relógio d’Água, [1994] 1997.

Paglia, Camille, *Personas Sexuais, Arte e decadência de Nefertiti a Emily Dickinson*, Antropos, Lisboa: Relógio d’Água, [1990] 2007.

Viana, Clara, “Vem aí uma geração de rapazes frustrados”, *Público*, P2, 27/01/2010.

Caro Arquitecto / a

Estou a realizar a tese de Mestrado Integrado em Arquitectura e Urbanismo, com o tema: “O Espaço das Mulheres na Arquitectura”, na Escola Superior Gallaecia. Assim, por obséquio, gostaria de ter a sua opinião sobre as questões que indico de seguida, já que a considero uma referência para a qualidade desta investigação.

Agradeço resposta às questões:

1. Na análise de um projecto, conseguiria determinar, a partir da respectiva estrutura espacial apresentada, a eventual matriz de pensamento nele implícito quanto ao género?
2. Como julga que o aumento de arquitectas a exercer nas últimas décadas se reflecte no tipo de arquitectura?
3. Assim, o que considera mais importante na leitura de um projecto de arquitectura?
4. Quanto ao projectista, considera que poderá ser distinguido (em termos de género) quanto à introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura praticada (por princípio mais «feminina»), em oposição a uma eventual espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada (indexada a uma certa ideia de «masculinidade»)?
5. “O Movimento Moderno é, na história da arquitectura do século XX, o apogeu da «racionalidade masculina».” Hoje, temos “a introdução de uma afectividade ou espacialidade feminina” (FIGUEIRA, 2010:14). Como reflecte sobre esta afirmação?
6. Entende que “a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para *desconstruir*” (FIGUEIRA, 2010:17)?

FIGUEIRA, Jorge (2010). “Olhar para as Estrelas: notas sobre o feminino / masculino na arquitectura”. *Joelho 01: Mulheres na arquitectura*. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra. Coimbra: Coimbra Editora.

Agradeço, mais uma vez, o tempo disponibilizado para com este assunto.

Entrevista à Arquitecta Fátima Fernandes

Susete Machado: Na análise de um projecto, conseguiria determinar, a partir da respectiva estrutura espacial apresentada, a eventual matriz de pensamento nele implícito quanto ao género?

Fátima Fernandes: Não. Na minha opinião o “género” não estabelece qualquer tipo de padrão comportamental, por isso nunca poderá estabelecer características individualizáveis relativas à estrutura espacial do projecto.

Susete Machado: Como julga que o aumento de arquitectas a exercer nas últimas décadas se reflecte no tipo de arquitectura?

Fátima Fernandes: Não se reflecte. Considero que os homens e as mulheres não fazem tipos de arquitectura diferentes pelo facto de terem um determinado sexo. É a cultura, o carácter, a experiência, etc. que influenciam o fazer arquitectura.

Susete Machado: Assim, o que considera mais importante na leitura de um projecto de arquitectura?

Fátima Fernandes: Antes de mais considero que o projecto deve ter a capacidade de ser entendido pelo Cliente e que deve corresponder aos sonhos, desejos e necessidades deste.

Em paralelo, considero que o projecto deve ser claro e escrito com uma simbologia universal, para que o Construtor possa executar fielmente o que o arquitecto imaginou e o que de facto pretende construir

Susete Machado: Quanto ao projectista, considera que poderá ser distinguido (em termos de género) quanto à introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura praticada (por princípio mais «feminina»), em oposição a uma eventual espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada (indexada a uma certa ideia de «masculinidade»)?

Fátima Fernandes: Não concordo nada com esta ideia!

O termo “Feminina” e “Masculino” para além da sua definição científica (para a qual poderíamos passar a utilizar os termos Fêmea e Macho), ganharam significados sempre

conotados com a condição social do Homem e da Mulher ao longo dos séculos de entre os quais podemos destacar alguns, actualmente pouco exactos e até errados:

Masculino = Racional,

Masculino = Varão,

Masculino = Varonil,

Masculino = Forte,

Masculino = Robusto,

Masculino = Vigoroso,

Masculino = Potente,

Masculino = Másculo,

Masculino = Destemido,

Masculino = Enérgico,

Masculino = Viril,

Feminina = Intuitiva

Feminina = Meiga

Feminina = Afectuosa

Feminina = Delicada

Feminina = Débil

Feminina = Frágil

Feminina = Franzina

Feminina = Fraca

Na minha opinião, o Homem e a Mulher, no seu quotidiano usam (e usaram sempre) em equilíbrio, a emoção e a razão, sendo mais ou menos racionais em função das suas próprias necessidades, exigências e interesses.

Talvez devamos, e seguramente com maior acerto, passar a associar:

Masculino = Racional ou irracional em função das necessidades, exigências e interesse do momento

Masculino = Varão, se não tiver uma irmã mais velha,

Masculino = Varonil se não for débil,

Masculino = Forte, se não for fraco,

Masculino = Robusto, se não for franzino,

Masculino = Vigoroso se não susceptível,

Masculino = Potente se não for inactivo,

Masculino = Másculo se não for afeminado,

Masculino = Destemido, se não for medroso,

Masculino = Enérgico se não for preguiçoso,

Feminina = Intuitiva ou racional em função das necessidades, exigências e interesse do momento

Feminina = Meiga se não for agressiva

Feminina = Afectuosa se não for hostil

Feminina = Delicada se não for robusta

Feminina = Débil se não for vigorosa

Feminina = Frágil se não for potente

Feminina = Franzina se não for robusta

Feminina = Fraca se não for forte

Poderemos portanto deduzir que: a introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura pode ser efectuada quer por fêmeas quer por machos e a introdução de uma espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada, pode ser efectuada quer por fêmeas quer por machos

Susete Machado: “O Movimento Moderno é, na história da arquitectura do século XX, o apogeu da «racionalidade masculina».” Hoje, temos “a introdução de uma afectividade ou espacialidade feminina” (FIGUEIRA, 2010:14). Como reflecte sobre esta afirmação?

Fátima Fernandes: Não concordo nada com esta afirmação.

Associar racionalidade a masculino é um erro crasso, assim como considero que não podemos falar de afectividade ou espacialidade feminina. Poremos estas afirmações rapidamente em causa.

Se colocarmos num laboratório um conjunto de homens e de mulheres de territórios social e culturalmente diferentes a projectar autonomamente o mesmo espaço iremos constatar que desde o ponto de vista da racionalidade, da afectividade ou da espacialidade:

Haverá projectos desenvolvidos por homens e por mulheres que apresentam as mesmas características.

Haverá projectos desenvolvidos por homens que apresentam características completamente opostas negando até algumas.

Haverá projectos desenvolvidos por mulheres que apresentam características completamente opostas negando até algumas.

E não podemos esquecer que durante o movimento Moderno muita da arquitectura assinada e apresentada publicamente por Homens era discutida, pensada e projectada nos Ateliers, por ou com Mulheres. Pensamos nas duplas de arquitectas:

Aino Aalto/Alvar Aalto.

Alison Smithson/Peter Smithson

Ray Eames/Charles Eames

Eillen Gray/Le Corbusier

Denise Scott Brown/Venturi

O mesmo se passa ainda hoje!

Susete Machado: Entende que “a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para desconstruir” (FIGUEIRA, 2010:17)?

Fátima Fernandes: Penso que uma arquitecta(o) deverá estar bem preparada para construir e não para desconstruir. Atribuir às mulheres capacidades e características para desconstruir pode ser negativo e desprestigiante.

Eu prefiro afirmar literalmente, que “a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para construir”.

Não obstante, algumas mulheres assim como alguns homens são Desconstrutivistas, interessam-se pela fragmentação. Preferem um processo de desenho não linear. Gostam de manipular das ideias, as superfícies, as estruturas. Preferem as formas não-retilíneas e criam obras que geram uma estimulante imprevisibilidade. Mas não me parece que “as mulheres estejam mais preparadas e estimuladas para desconstruir o discurso da arquitectura do que os homens ”ou vice-versa”.

Porto, 11 de Junho de 2010.

Entrevista ao Arquitecto André Tavares

Susete Machado: Como vê o espaço das mulheres, quanto a uma nova espacialidade que as mulheres poderão formular ao projectar?

André Tavares: A ideia da mulher como arquitecto?

Susete Machado: Sim, a mulher esteve esquecida. O texto do Arquitecto Jorge Figueira, identifica uma nova afectividade com a introdução do papel da mulher enquanto arquitecta, mesmo que alguns arquitectos possui-a.

André Tavares: Com a generalização do ensino superior, sobretudo a partir dos anos 60 [1960], começaram a haver cada vez mais mulheres com formação especializada, não só na arquitectura mas também noutros campos disciplinares. E obviamente essa diferença gerou uma certa curiosidade histórica, ou teórica, sobre os efeitos dessa mudança de peso dos géneros na prática profissional. O Jorge Figueira sugere nesse texto, tal como há outras pessoas a sugerir essa hipótese, haver uma especificidade do género feminino na produção do espaço e na construção da arquitectura. Eu pessoalmente nunca senti muito isso. Ou seja, não percebo porque haverá de ser diferente e, daquilo que conheço e da experiência que tenho – e não é um conhecimento de estudo específico, corresponde apenas à visita circunstancial de obras de arquitectos ou de arquitectas – sinto que são obras como outras quaisquer, feitas por pessoas. Portanto não tenho essa visão evocada pelos estudos de género que, desde os anos 80, se tem desenvolvido à volta destas questões da arquitectura masculina ou feminina.

Mas acredito que hajam condições estranhas geradas pela presença das mulheres em contextos onde habitualmente, ou tradicionalmente, elas não estariam presentes. Na história do betão armado foi o caso das mulheres operárias em Oliveira de Frades (da fotografia que aparece nos arquivos Hennebique) que regista mulheres a construir, em 1906. Aliás, na história do betão armado – que eu conheço melhor – há duas ou três personagens que, no final do século XIX, são construtoras. Por exemplo a viúva Ferrari, de Lausanne, que herdou o negócio do marido e deu uma outra dimensão à empresa do falecido. Mas são casos raros. Eu creio que é essa estranheza dos actores femininos no campo das obras e no campo da construção que pode criar alguma curiosidade nas questões de género. Não vejo que, à parte dessa curiosidade, as formas de produção sejam substancialmente diferentes.

O facto de eu não acreditar nessa diferença de género também pode corresponder a ignorância. Não me parece que este número da EDCJ (Joelho 01: Mulheres na

arquitectura. Revista de cultura arquitectónica. Departamento de arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra), venha demonstrar o contrário daquilo que eu penso. Levanta a hipótese, mas não me parece que seja demonstrativo. Há outros trabalhos que conheço mal e ainda não tive oportunidade de ler com cuidado (Heroínas del Espacio: Mujeres Arquitectos en el Movimiento Moderno de Carmen Espegel), mas parecem-me ser histórias que vão apenas buscar as heroínas da arquitectura no feminino. Impressionou-me muito o trabalho da Alice Friedman (Women and the Making of the Modern House) não tanto sobre a mulher como arquitecta, mas sobretudo sobre a mulher como cliente e as casas modernas feitas para mulheres. Vai buscar obviamente o caso famoso da casa Schröder, as clientes do Frank Lloyd Wright, que tem uma história que é peculiar a esse nível, a casa Farnsworth e outras. Este livro da Friedman vem demonstrar que, o universo masculino da Arquitectura Moderna – que existe de facto – vive também e está bastante misturado com questões do feminino. Ou seja, não é um universo exclusivamente masculino. O discurso habitual sobre o feminino não é este. Diz-se que agora as mulheres fazem espaços mais subtis, que a Zaha Hadid faz curvas em vez de fazer rectas. Esse discurso deixa-me um bocadinho aflito, sem saber muito bem que razoabilidade tem ou não tem.

Susete Machado: Mas vemos o Arquitecto Óscar Niemeyer a desenhar curvas em vez de rectas?

André Tavares: Quando ele afirma que desenha edifícios inspirados nas formas femininas estamos perante a versão mais masculina e o discurso mais sexista que pode haver. É claro que depois se olha para o trabalho do Niemeyer com alguma consciência e se compreende que as curvas tem uma razão e uma lógica que não tem nada a ver com as curvas da mulher – os homens também tem curvas, não seja por isso. Eu não entendo essa conversa.

Há outras questões que me parecem cruciais, não tanto na forma de concepção do espaço mas nos conflitos sociais e nos conflitos culturais provocados pelo aparecimento de personagens de outro género no estaleiro da obra e no atelier projecto. Assisti há pouco tempo a um debate curioso no congresso da EAHN em Guimarães.

Susete Machado: Onde este a Arquitecta Denise Scott Brown?

André Tavares: Sim. Houve uma sessão especificamente sobre mulheres arquitectas – em torno dos anos 20 e 30 e claramente a pender para o norte e nordeste europeu –

onde esteve muito presente a questão do que se exigia às mulheres e não se exigia aos homens.

Os casos apresentados estavam centrados naquele arco centro-europeu, sobretudo Alemanha, Áustria, Hungria, onde as mulheres começaram mais cedo a ter uma presença efectiva no campo da arquitectura. Debatia-se o facto de elas terem sido sempre confrontadas com problemas de género, ou seja, sempre que eram arquitectas em nome próprio – portanto não como colaboradoras ou como “arquitecto sombra” na produção do projecto –, quando assinavam e assumiam a responsabilidade da construção da obra era-lhes exigida a demonstração dessa condição de género: o que é ser uma mulher a fazer um projecto de arquitectura. Nesse debate essa tese era defendida com alguma unanimidade, a demonstração da condição feminina era uma espécie de condicionante para as primeiras arquitectas que apareceram no estaleiro da obra. Mais do que as questões da sensibilidade na produção do projecto, o problema estaria no que se exigia socialmente às arquitectas e como essa exigência, ou a afirmação desse contexto social, ganhava forma nas obras. Agora, há que ter em conta que também se pede constantemente aos arquitectos homens que demonstrem a sua masculinidade na construção de edifícios. A história da arquitectura moderna está repleta desses exemplos.

As questões da produção do projecto são muito subtis e eu diria que não são facilmente encaixáveis numa diferença de género, mais ou menos subjectiva ou formal, que possa transparecer nas obras construídas. Essas questões estão definitivamente intrincadas em contextos sociais mais complexos que, depois, podem ser lidos superficialmente. Pode dizer-se que as mulheres fazem assim ou homens fazem de outro modo, mas provavelmente as causas estão mais articuladas no contexto social do que apenas na diferença de género.

Susete Machado: Segundo alguns autores sociólogos, desde criança somos distinguidos pelo género assim quando se chegamos a adulto temos as nossas características. As arquitectas e os arquitectos têm um contexto, uma história individual?

André Tavares: Isso é capaz de fazer sentido, mas os sociólogos e psicólogos sabem falar sobre isso melhor do que eu. Eu só sou arquitecto.

Susete Machado: Sim.

André Tavares: Quando é preciso fazer desenhos de comunicação para a obra, não vejo razão para as mulheres fazerem desenhos diferentes dos homens. O sistema

geométrico com que trabalham é o mesmo. A arquitectura não é só representação, é também a produção e a invenção desses elementos. Só que essa invenção está tão articulada, tão armadilhada nas relações sociais, que é muito difícil destrinçar aquilo que corresponde às idiossincrasias intelectuais de cada arquitecto. Já é difícil destrinçar esses fenómenos quando se tenta perceber o que é uma obra de arquitectura, ou como aparece e é produzida, se sobrepomos a essas idiossincrasias a questão de género torna-se extremamente difícil entender o que quer que seja.

Eu pessoalmente creio que essa formação educativa feminina ou masculina não é determinante, mas é um crer que não tem interesse, porque podia acreditar no contrário e tinha precisamente o mesmo valor. Creio que nessa questão não posso ser útil.

Pelo que sei há quem defenda posições divergentes, há diferenças de argumento...

Susete Machado: De pensamento?

André Tavares: Ainda não percebi ao certo como é que essas diferenças se manifestam, para além da exigência de uma presença social diferente para as mulheres e para os homens. Hoje em dia talvez não tanto, mas era objectivamente diferente nos anos 60-70, ou naquele tempo ao qual começamos a ter alguma distância como nos anos 20-30.

Susete Machado: O que considera mais importante na leitura de um projecto?

André Tavares: Depende do projecto.

Susete Machado: Por exemplo, uma habitação. Há construções de diferenças, há autores que falam que “há mulheres a construir de dentro para fora e há homens de fora para dentro”?

André Tavares: A questão do exterior-interior? Eu acho que essas análises são muito divertidas e curiosas. Eu realmente não penso assim a arquitectura, o projecto ou a construção. Penso de uma maneira mais pragmática, ou seja, a arquitectura corresponde à construção e à conjugação de um contexto social bastante complexo e articulado. O arquitecto exerce embrulhado nesse contexto. Mais determinante do que essas idiossincrasias poéticas – se se pensa de dentro para fora ou de fora para dentro – são porventura mais significativas ou mais determinantes na construção de projecto coisas como as especificações técnicas: é o preço do isolamento térmico que determina se ele fica por fora ou por dentro da parede. Essas condicionantes técnicas, culturais,

sociais, etc., determinam mais o pensar do projecto do que as razões íntimas do autor, que podem ser castiças mas em geral são pouco relevantes.

Perante isto, como é que eu acho que se lêem os projectos de arquitectura, ou como se podem entender, ou fazer história ou teoria de projecto? É precisamente nesse ponto de conflito entre a maneira de construir e a maneira de pensar a construção que não passa exclusivamente pelo arquitecto. Daí este trabalho da Alice Friedman ser particularmente interessante, já que põe a tónica do lado do cliente, precisamente esse pensar que não é exclusivo do arquitecto – ou da arquitecta – e que vai determinar, fazer e dar forma à construção, muito mais do que do identificar se eu penso primeiro na sala e depois desenho o alçado, ou se penso num alçado e depois desenho a sala. Creio que isso é relativamente indiferente, porque no final convém que a casa tenha paredes interiores e exteriores. Ou seja, se o objectivo é entender a posição da mulher no contexto da arquitectura e a forma como ela pensa o projecto, parece-me que faz mais sentido compreender como é que ela interage e se relaciona no contexto social – que é o campo da sua acção e o campo onde vivemos – do que perceber se a forma é mais interior ou exterior. Se as janelas são maiores ou mais pequenas e se a razão da janela ser mais pequena ou maior é a masculinidade ou a feminilidade do arquitecto, não sei!? Se calhar é o regulamento térmico que determina isso e não o género do autor.

Susete Machado: Enquanto homem, na arquitectura houve no Movimento Moderno uma racionalidade, como por exemplo Le Corbusier com o Modulor, em que se releva só o papel do homem e não se vê pelo papel da mulher?

André Tavares: Estás a dizer que as histórias falam disso?

Susete Machado: Arquitecta Beatriz Colomina fala nisto, quando trabalha em projecto do Arquitecto Adolf Loos, ou em projectos de Le Corbusier em termo de imagens? Há ligação ao homem e não a mulher?

André Tavares: Há esse discurso histórico e de facto é verdade que houve uma apologia da razão e uma apologia da virilidade. Os fascistas italianos resumiram isso muito bem: partir tudo, entrar a matar. Mas isso é uma condição masculina ou uma condição feminina? Foi-se dizendo que eram questões masculinas, mas não faltam na história exemplos de mulheres guerreiras, de exércitos femininos, etc. A associação dessa ideia de virilidade à figura masculina é uma construção cultural. Por aquilo que eu sei, imagino que essa condição cultural corresponda uma prática que está perfeitamente assimilada como sendo “a verdade”, com V grande, independentemente da sua

falibilidade. A partir do final do século XIX e sobretudo com o desenvolvimento da Revolução Industrial e de uma lógica de exploração do território e estruturação da sociedade muito baseada na máquina – a potência da máquina como sendo a qualidade principal capaz de aumentar os recursos, aumentar as mais valias, de aumentar, aumentar, aumentar – o sentido do progresso fez-se na cultura ocidental através da violência, da força, da energia ou da potência. Creio que a potência é o termo mais adequado e que essa conotação está muito associada à personagem masculina. Os arquitectos, como todos, tentam demonstrar essa ideia, partilhada na cultura colectiva, através de formas construídas. Isso de facto aconteceu, é perfeitamente legível e é uma história que é possível contar. Se as mulheres fariam diferente ou igual? Não sei, acho que em muitos bons casos souberam fazer igual, souberam assumir essa posição e essa postura. Se pensarmos no caso brasileiro temos a Lina Bo Bardi que é um bom exemplo disso, mais moderno do que aquilo é difícil: é para fazer uma laje com um vão grande? Então vamos fazer um vão mesmo grande, eu faço maior, eu sou melhor, eu consigo mais, o recorde, a proeza técnica.

Continuo a achar um bocado forçada a associação directa dessa lógica, dessa racionalidade, à figura masculina. A não ser por uma questão de tradição de prática ou de convenção cultural. Sempre foi assim, dizemos assim e habituamo-nos assim, nem nos passa pela cabeça que possa ser de outra maneira. Aquilo que estavas há pouco a dizer: “aprendemos de criancinha portanto fazemos sempre a mesma coisa”. Se aprendermos exactamente o contrário, faremos exactamente o contrário?

Creio que essa noção de racionalidade muito vinculada à masculinidade é uma construção cultural e que a expressão que ela tem na arquitectura é espelho disso. É uma noção que se consolidou ao longo dos séculos XIX e XX e que ganhou a potência máxima no século XX. A bomba atómica resolveu isso de uma maneira muito limpa, é o resultado mais claro desse processo de transformação cultural. Parece que são convenções que aceitamos e com as quais trabalhamos e que, apesar de tudo, convivem com uma prática e com uma construção do espaço, das cidades e da arquitectura que é extraordinariamente complexa e que é relativamente alheia a muitas dessas convenções. O marido da senhora Ferrari morreu, ela tomou conta do negócio e não foi por isso que passou a fazer edifícios ou estruturas de betão armado diferentes das que fazia o marido.

Susete Machado: Com o fim, entre o século XIX e o século XX temos uma racionalidade, depois, meio do século XX até hoje?

André Tavares: Há, desde o século XIX até ao século XX, uma história que as histórias não contam e que não é a história dessa racionalidade. E há uma cultura arquitectónica marginal, podemos chamar-lhe assim mas é sobretudo marginal à história – muitas vezes é mais central do que a história da arquitectura propriamente dita, mais central nas transformações efectivas das cidades. Olhando para essa outra história não me parece que a cultura entre o século XIX e o século XX seja tão racional quanto isso. Há fenómenos irracionais, emotivos, especulativos, aleatórios ou peripatéticos que tiveram uma importância crucial.

Eu acredito que há muitas histórias. Que a história do século XX e da arquitectura que vem nos livros foi feita no masculino, quanto a isso não há dúvidas. Que a partir dos anos 50-60 se construiu com uma maior subtilidade e atenção, também não é evidente. Que isso esteja relacionado com o aparecimento cada vez mais significativo das mulheres no contexto da produção do projecto e da produção da arquitectura, já me parece ainda menos claro. Eu não sei se essa disponibilidade inclusiva da arquitectura dos anos 50 e 60 é devida exclusivamente ao aparecimento das mulheres – que é um facto – ou se é resultado de uma mudança dos padrões culturais num momento em que a mulher também passou a desempenhar um novo papel social, ou a ter uma relação mais tranquila e menos hierarquizada dentro da sociedade em geral. Nesses anos houveram muitos argumentos e críticas à racionalidade da arquitectura moderna que foram assimilados e transpareceram nas obras e nas cidades.

Creio que se baralham duas questões: uma é a posição social da mulher num contexto social amplo; outra é a transformação das práticas e da cultura arquitectónica. Aquilo em que eu acredito é que as transformações das práticas e da cultura arquitectónica se fizeram a partir de transformações sociais. Essas transformações também trouxeram, a mulher e o homem, para um plano de maior igualdade e para uma relação social mais pacífica ou tranquila. Eu diria que as coisas andam a par, que a transformação na arquitectura decorreu da transformação social que deu um novo papel à mulher. Isso não se ficou a dever apenas ao aparecimento da mulher de uma maneira mais relevante na produção do projecto.

Se a arquitectura tem mudado em função da nova posição social da mulher? Tem, é obvio que tem, mas creio que as coisas não mudam cientificamente. Ou seja, é praticamente impossível tentar isolar um fenómeno e dizer que tudo se resolve em função desse fenómeno. Sinto que a transformação mais significativa que hoje está a acontecer na cultura arquitectónica não tem nada a ver com essa maior racionalidade ou maior sensibilidade na produção de projecto, mas tem a ver com a maior tecnocracia e burocratização das práticas de produção de projecto que, essas sim, mudaram radicalmente nos últimos 20 ou 30 anos. Não me parece que isso tenha nada a ver nada

com a condição masculina ou feminina. Tem a ver com questões sociais de controlo de investimento, de burocratização e tecnocratização da sociedade que vivemos. Isso parece-me trezentas vezes mais significativo do que se o espaço é mais sensível ou mais racional, aspectos que não me parecem ter mudado no nosso contexto arquitectónico. O que mudou foram as condições que temos para não fazer determinado tipo de construções e de edifícios e, isso, não me parece que tenha rigorosamente nada a ver com questões de género.

Porto, 28 de Junho de 2010

Entrevista ao Arquitecto Pedro Partidário

Susete Machado: Na análise de um projecto como conseguiria determinar, a partir da respectiva estrutura espacial, uma eventual matriz de pensamento, explicitando o género?

Pedro Partidário: Não consigo. Eu acho que por um lado nunca me preocupei com isso, mas pode ser uma coisa minha, porque sou não muito sensível à ideia de que há realmente uma diferença. Embora perceba que pode haver sinais que podem indiciar isso, mas a ideia que eu tenho, é que os sinais são todos aqueles que não interessam. São sinais que tem haver com uma situação de circunstância muito particular, do universo que eu conheço, do mundo que eu conheço, que é o mundo ocidental.

É uma circunstância que, do ponto de vista da relatividade histórica, até à muito pouco tempo a mulher tinha um papel muito claro... em Portugal isso é claríssimo até aos anos 70, até à Revolução de 25 de Abril de 1974. O papel claro da mulher era estar em casa, ter filhos e organizar a casa. O que eu sinto é que - eu trabalho com muitas mulheres... a maior parte das pessoas com quem eu trabalho são arquitectas... E o que eu sinto é que por uma questão cultural - que tem haver com esta herança da mulher estar em casa - a mulher é mais hábil, mais sensível há modelação funcional do espaço.

Para mim acaba por ser importante, porque não consigo desligar a forma, da estrutura e da função em arquitectura. Sobretudo ao nível da habitação. Isto significa que havendo uma melhor resposta - programação do espaço aliados à função - a forma que lhes corresponde (se houver a preocupação de haver esse vínculo), a forma será melhor.

Mas aqui não se trata de classificar se melhor ou pior. No dia-a-dia no atelier eu vejo que as mulheres, por uma relação que me parece feliz (o que me não parece uma boa razão)... As mulheres têm efectivamente uma maior fluidez a dar essa resposta à funcionalidade sobretudo doméstica. Essa é a única diferença que eu encontro, mas a minha experiência é muito limitada... para fazer avaliações críticas desse género.

Eu aos poucos fui-me desmotivando. Por um lado eu acho... à partida eu não acho nada, nem nunca vi essa condição a não ser de uma forma exterior: eu não acho nada que exista outra diferença, para além, da diferença da matriz, mais, biológica. Ou seja, eu no meu dia a dia, pessoalmente tirando aquelas coisas mais prosaicas...mas do ponto de vista daquelas decisões de projecto ou do debate de ideias. Eu não vejo. Quando olho e quando escuto, não olho para as mulheres com particular diferença, de nível, nem é um assunto que me passa pela cabeça. Tipo: a mulher está menos capaz para ...? Nada disso me passa pela cabeça. E depois aos poucos, à medida que fui reflectindo, sobretudo sobre a arte, cheguei outra vez às mulheres de uma forma indirecta ...que em

todo o século XX, o problema da mulher tornou-se muito importante na construção tanto das linguagens dos artistas como das retóricas em volta das artes.

As retóricas que se construíram - que eu desconfio imenso delas... acho que muitas dessas retóricas tiveram mais haver com o mercantilismo das artes e menos com a verdade das artes. ...e sobretudo no século XX. Para trás o problema muda um bocadinho por o mercado ser outro. Não consigo ver o fenómeno dos conceitos e das temáticas das artes, durante o século XX, desligados de um interesse do mercado das artes estar associado aos temas políticos e culturais da altura. E a libertação da mulher foi um tema muito importante do século XX. ...e a determinada altura quando ele se institucionaliza e passa a ser adoptado pelos intelectuais a quem, que de repente ficava bem e era politicamente correcto e um sinal de inteligência até por contra corrente afirmar esse tema... Acabam por trazer e tornar isso num tema artificial e menos natural porque havia de facto uma matriz da libertação da mulher, havia uma capacidade efectiva da mulher conquistar o seu espaço natural na gestão da sociedade, estamos a falar no mundo ocidental, claro. Portanto, há um primeiro movimento que é exclusivamente político é genuínissimo, mas depois é agarrado pelas artes e institucionalizado pelo mundo das arte. E nomeadamente a esse nível, é evidente que as artes iriam tocar nele. Mas a determinada altura o emperramento tomou artificial por tornar a ser um tema com valor de mercado, e portanto isso deixou-me de interessar... eu tenho sempre esta espécie de desconfiança relativamente a esse fenómeno que é uma dupla desconfiança. Por um lado, eu próprio não vejo a mulher como sendo diferente, numa primeira abordagem a este assunto; e depois porque desconfio desse grande tema pelo facto dele ter chegado aos livros, à retórica que se escreveu para se valorizar determinadas obras de arte, e para as colocar no mercado (evidentemente). Portanto isso é a primeira plataforma da coisa.

Se a mulher dá ou não dá respostas diferentes dentro da arquitectura da dos homens? Isso é outra questão. Eu acho que tem que ser abordada de outra forma, de uma forma mais a partir provavelmente da biologia e do corpo. E mais uma vez, esta perspectiva também pode ser muito minha, na medida em que, eu acho, que a arquitectura como a maior parte das artes nasce dentro daquele que a desenha, o arquitecto. Depois do arquitecto não ter sido arquitecto numa primeira fase, e ter experienciado com o corpo a espacialidade e todas as outras experiências mais prosaicas - como por exemplo, agarrar num puxador e rodar o braço para abrir a porta e abrir a porta... - toda essa vida directa com os objectos que no caso da arquitectura é muito mais directa do que no caso das restantes artes.

O que eu acho é que, até pegando na metáfora corpórea de Kenneth Frampton, que fala disto que eu estou a falar: de como da experiência prosaica e directa do corpo a manipular o espaço e as coisas, o homem constrói as metáforas que depois dão origem há obra arquitectónica neste caso, mas pode ser a qualquer outra obra plástica. O corpo da mulher é diferente do corpo do homem efectivamente... aquilo que me interessa neste assunto é se efectivamente - e só nesta perspectiva - a experiência do mundo das coisas e do espaço feito pelo o corpo da mulher lhe dá uma consciência subtilmente diferente da do homem. ...que eu acho que é subtil para todos os efeitos.

Há uma questão importante quando falamos de arquitectura. É a experiência, a noção e a simbólica que nós todos construímos, a propósito da concavidade e da convexidade. Em última análise, na sexualidade mais profunda, isso esta em causa, na experiência mais essencial do choque do corpo do homem e do corpo da mulher que é a sexualidade. Aqui está contida essa experiência de concavidade e convexidade, porque se complementam por razões da pura biologia, das puras leis da biologia. Interrogo-me se não estará aí a essência dessa noção que me parece ser importante para a arquitectura... porque há uma tendência primária de considerar que o côncavo é o espaço onde se habita e abriga, e o convexo não. É o contrario. E portanto é nesta espécie de foco... ou melhor a partir deste foco que me parece que possa ser visível uma análise.

Eu desde que tu me falaste neste teu trabalho, dei muita atenção, pessoal, a mim próprio... é parte que eu acho interessante em ti: é que colocas sempre assuntos que são perturbantes, pelo menos para mim. E desde a altura em que me falaste neste trabalho, não deixei de pensar nesta questão. E não chego a conclusão nenhuma, porque, para já, quero surpreender-me com aquilo que vais fazer com o trabalho. E não me autorizo a mim próprio de ir estudar o assunto, a sério, para estar aberto para aquilo que tu vais trazer.

Agora, tenho feito alguns esforços...e de ver nomeadamente nas revistas, nas publicações escritas, tentar identificar se é homem ou mulher, e tentar verificar pontos de comparação do ponto de vista teórico académico. Mas tem que se separar por estilos e pôr de um lado homem e de outro mulheres. ...Mas neste momento, e com método que eu me impus para abordar o assunto, não encontrei diferença nenhuma real, efectiva.

Susete Machado: Na arquitectura, segundo Arq. Jorge Figueira, tivemos o apogeu da racionalidade masculina no Movimento Moderno. Por exemplo, com Le Corbusier que define o Modulor, explorando a arquitectura de um forma muito racionalista, formatada. Depois, no Movimento Pós-Moderno temos a introdução de uma afectividade surgindo uma espacialidade mais feminina. Como observa este encadeamento?

Pedro Partidário: Observo como consequência dos tempos que existiram. Por um lado não concordo que Le Corbusier acentuasse o homem e a racionalidade masculina no processo de trabalho dele, isso não concordo. Concorde eventualmente, que a visão de Le Corbusier naquela altura - que é princípio do século XX onde estava a nascer eventualmente o movimento feminista, já com expressão... porque ele na verdade nasce a partir do século XIX, como todas as coisas modernas nascem no século XIX para não dizer final do século XVIII com o Iluminismo...

Efectivamente quando olho obra de Le Corbusier, vejo que a mulher é a tal personagem que está em casa, na cozinha, lembro-me das descrições de projecto (não as descrições da obra finais), mas as justificações de projecto sobre a cozinha e isso tudo... E eu lembro-me que o Le Corbusier tinha a preocupação - por exemplo no bloco de Marselha - que a cozinha tivesse uma ligação com a paisagem exterior... ou seja, isto quer dizer, que ele está a querer que a mulher ao contrario de ser escrava e menosprezada, não. É entendido, quem está na cozinha a cozinhar para a família, como uma pessoa que tem direito à beleza, à luz natural...essas coisas todas. Portanto, entendida como uma pessoa plena, que tem direito à felicidade através da experiência da vida que a arquitectura promove, alcança. ...Que não é mais que o conforto na utilização na execução das tarefas, quer seja de dormir quer seja descansar, cozinhar. O conforto e o contacto com duas ou três ideias que tenham a haver com o conceito de felicidade da época.

Na altura o conceito de felicidade estava muito associado à vida saudável. Não podemos esquecer que nessa altura finais do século XIX (e isso é muito importante) há um movimento chamado higienista, do qual Le Corbusier é um participante. O movimento moderno e a construção moderna nasce muito desse movimento higienista, que é olhar para a condição de vida, a qualidade do ar, a iluminação natural, a relação com a natureza, que faltavam na cidade com a consequência da revolução industrial. Portanto, esses primeiros anos de Le Corbusier são empenhados por ele e por muitos dos arquitectos dessa altura... há muita dedicação ao reforço muito forte, nessa colocação na arquitectura desses valores da saúde. E daí, a ideia dos terraços, quer da Villa Savoye quer no bloco de Marselha onde as pessoas iam fazer ginástica.

Eu não acho que Le Corbusier fosse um homem mais homem e que desvalorizasse ou que pusesse as mulheres noutra condição. Na realidade, por causa dessa consciência ele conclusivamente habitava naquele mundo e não podia ter outra consciência do papel do homem e da mulher e efectivamente eu vejo que ele identificasse eventualmente os papéis. Como arquitecto ele quer - através da arquitectura - dar todas as possibilidades de felicidade a quem faz seja o que for. Há ali um vício, mas mais uma vez tem a ver

com a época, não se pensava como hoje, há um vício muito cartesiano de a mulher tem este papel e portanto está na cozinha e faz estas coisas ...ou melhor quando ele pensa a cozinha aparece a mulher. Quando ele analisa o que é que é uma casa, chega à cozinha e aparece a mulher. Provavelmente analisa o resto da casa, analisa o quarto, pensa a sala, hall de entrada, estacionamento, e se calhar não pensa no homem, mas pensa na mulher, claramente. Porque aparece desenhado, no pensamento sobre essa cozinha e relação com o exterior.

No tempo seguinte, o dito tempo da sensibilidade? Não sei. Acho que o tempo seguinte da sensibilidade... acho que também é o tempo de consequência da chegada da mulher ao trabalho igual ao dos homens, portanto provavelmente sim: as mulheres ao chegarem ao espaço de trabalho (os ateliers no princípio do século eram homens, a falarem entre homens não há dúvida. Agora, há homens e mulheres que falam entre si e discutem o trabalho)... portanto admito que se for comprovado que a mulher tem uma particular sensibilidade e que contribui com isso para uma mudança, posso, admito aceitar isso. Mas mais uma vez como uma consequência da chegada mulher ao mundo do trabalho. É um epifenómeno, que a meu ver vai ter tendência a diluir-se a partir do momento que as mulheres e os homens continuem a partilhar o seu espaço de trabalho. Ao fim de um certo tempo histórico acabará por forma-se uma outra consciência que será provável mais humana, e não tanto macho fêmea. Não tanto homem mulher.

Se nós olharmos para a história assim, a partir daqui o espaço de trabalho de arquitectura - as equipas de arquitectura têm homens e mulheres - pode haver um momento no século XX em que isto acontece arrastado dessa onda da política comunista(?) e das cotas que levam as mulheres para o trabalho, e isso nessa medida, porque é imposta, exteriormente, quase por lei das cotas que acontece no governo, mas que acontece nas empresas... aliás, eu lembro, agora não me tenho candidatado a fundos comunitários, mas se eu me candidatasse a fundos comunitários para criar emprego, eu tinha uma majoração nos valores que recebia se fossem mulheres a ser contratadas. Ou seja há uma artificialização, uma imposição externa quase. Uma imposição política de introduzir as mulheres no trabalho. Portanto isso vai criar um ponto histórico durante... os pontos históricos provavelmente duram cinquenta ou cem anos. ...agora vai aparecer um ponto em que acontecem coisas de uma forma mais extraordinária e mais forte, como sempre acontece a seguir as revoluções.

Mas a médio e longo prazo - quando eu digo a médio/longo prazo estou a falar à escala da humanidade - a médio e a longo prazo se isto continuar, provavelmente há um pensamento mais colectivo, diluído no que diz respeito há diferenciação entre homens e mulheres, e portanto passa a haver um pensamento mais humano por outra razão. É

que neste momento já não há... o problema político já não é com mulheres, o discurso político já não é sobre as mulheres. É com homens, mulheres e homossexuais... e estamos a caminhar agora para outro género, os transexuais, etc..

Portanto, acho que isto é tudo sobre uma observação que me parece transitória do ponto de vista da escala da humanidade e a mim interessa-me saber o que é que se passa a fundo.

Interessa-me saber realmente, há ou não há isso de...? É o tema que mais me interessa na medida que eu gosto dessa ideia que a nossa sensibilidade nos vem de uma simbolização, e antes de uma simbolização, de um aprofundamento e de uma tomada de consciência, de uma sedimentação da experiência do sensível que está em primeiro lugar, sedeada num lugar corpóreo. Em primeiro lugar tem haver com o nosso corpo: tocar, experimentar as coisas, e formar uma primeira consciência do mundo, só depois posteriormente é que é amadurecida, consciencializada e simbolizada, voltando ao toque. E é só aí nesse momento inicial é que o corpo está presente e há dois corpos diferentes e com funções diferentes ao nível da pura essência, quando eu digo isto é, é a lei da natureza que o determinou que acontecesse assim para que a espécie se propagasse como se propaga todas as espécies e portanto em última análise estamos a falar de uma diferença no essencial no sexual, concretiza num corpo. Portanto, só a partir desse foco é que eu reconheço legitimidade ao problema, mais uma vez, o problema terá que assentar este propósito a jusante que é, teríamos que aceitar que a arquitectura decorre é uma metáfora do corpo, da experiência corpórea. Só aí, só se a arquitectura for vista assim, porque se não vista assim, imagino eu por exemplo, eu não consigo conceber outro ponto.

Estava a pensar se por exemplo, se entrássemos num processo equivalente ao das artes, em que o objecto deixa de ser importante só é portanto conceito que é um fenómeno lançado pelo Marcel Duchamp. Em que só interessa o conceito aí, tenho dúvidas que a médio prazo houvesse diferenças reais entre um objecto artístico produzido por uma mulher e um produzido pelo homem, eu não acho que nunca em caso algum é possível dissociar a nossa produção intelectual/ artística ou artística/ intelectual, dissociar dessa experiência primeira que nos todos temos, que a me ver esta para vir melhor teoria que diga que não tem nada haver com a nossa experiência corpórea, quando éramos crianças.

Eu acho que essa experiência corpórea se estende no tempo até ao fim da vida, não podemos dizer a nossa consciência do mundo e das coisas se resume a um determinado período da nossa infância, porque aí estava a retirar desse período as experiências sexual que a me parecem importante para a clarificação e a simbolização dessa pressão para lá expressão para lá da horizontal e da vertical que é o concavo e o

convexo. E parece que fica a simbolização dessa ideia fica muito marcado por esse acto, que é tão importante, que é o acto sexual. Por isso, quando eu falo da experiência corpórea de aquisição de conceito de espaço e de coisas não fazer sem ir à infância, se vem que hoje já se fala em experiência sexual das crianças. Evidentemente diferente dos adultos, como é óbvio. Mas é digamos que é um conceito e uma simbólica que vai sendo amadurecida e clarificada nalguns caso não clarificada. Mas eu não sou muito adepto desse espécie de classificação do antes e do depois, eu acho que não acontece um momento a partir do qual a gente possa dizer que é o Pós Modernismo a partir do qual as mulheres passaram a introduzir a sua particular sensibilidade do mundo, portanto não vejo como isso é possível.

Susete Machado: No meio do século XIX começa haver mais arquitectas, com a abertura do ensino superior, na arquitectura as mulheres não começam a influência?

Pedro Partidário: Do ponto de vista estatístico? Sim. Mas eu não sei, já leste um livro da Hélia Correia com o título *Adoecer*, sobre uma moça que ficou até mais conhecida recentemente por ser modelo, grupo dos ... ingleses, que é uma mulher, Elisabete Siddal, que era conhecida como a modelo deles, uma mulher de cabelo ruivos, a elite pintaram a ela aquela imagem conhecida da Ofélia que esta morta no plano de água de John Millais também o que se dizia dela que era amante de Dante Gabriel, eram amantes porque não se casaram. Veio se agora, este livro da Hélia, embora seja um romance e não possa ser agarrado com carácter de sustentação científica e académica. Mas esse livro revela a importância imensa que o pensamento dessa mulher e não o corpo, pesava naquele meio intelectual, que eram pintores, escritores, escultores, meio intelectual.

Se nos imaginarmos a força que devem ter tido as mulheres que disputaram o movimento feminista, como o direito de voto, de participação e isso tudo. Não é difícil imaginar que eram personagens muito forte marcantes. Não marcaram a sociedade, porque a sociedade tinha e tem mecanismo de autoridade e de poder, onde elas não estavam incluídas, mas é fácil de verificar na história como as mulheres contornaram isso. Muitas vezes usando com sabedoria, favores sexuais, para disser aqueles que se encontram com mais clareza, mas provavelmente são os menos importantes. Eu imagino perfeitamente que deve ter havido muitas condições e circunstâncias que sem chegar ao favor sexual, as mulheres conseguiram condicionar e determinar opções na história.

Não tenho dúvida sobre isso, é por isso que quando lemos a nossa historia clássica lá fica e esta feita de coisas pitoresca, não nos podemos esquecer que a nossa historia é feita clássica ainda é uma historia muito feita de leitura que no século XIX se fez de

narrativas de carácter histórico anterior. Portanto é muito pictórica não é pitoresca, efectivamente os episódios num mundo governado por homens, os episódios de favorecimento sexual por mulheres pode ter determinadas consequências ou decisões é certamente o lado mais pitoresco da coisa e portanto a história tem esta distorção, ou seja, os textos de história tem muita distorção a esse nível esta feito a nível do que é o papel da mulher. Portanto, eu acho que isto tem que ser um assunto tratado, assim, com muita profundidade e com muita desconfiança sem dúvida relativamente as fontes. Sobretudo quando estamos a falar de um meio das artes.

Repara nos hoje em arquitectura, e recomendo o livro do Mocho de Minerva de Kenneth Frampton, fala sobre o que é falso e é uma critica forte ao estado actual da arquitectura que eu diria, que o estado actual começou no pós-modernismo e que neste momento esta a ser posto em causa, fala exactamente da cedência que dentro da arquitectura foi feita ao mercado, em que todos nos passamos a ter uma imagem e um produto para vender, todos nos arquitectos, e efectivamente isso é notável.

Eu parto com desconfiança para textos que eu li como esse de Jorge Figueira, há partida eu quero perceber se não é uma retórica do mercado e provavelmente é. O que eu quero disser é se isso não é um conjunto de ideias construídas ai fazia bem a leitura de fuco, para perceber a mecânica de discursos, as práticas discursivas, como explicou o tiane, as práticas discursivas a construção de discurso para canalizar o comportamento e as acções da sociedade. O mocho de Minerva será mais importante, porque fala sobre a mercantilização, as escolhas que fazemos e aquilo que dizemos.

Susete Machado: Como estava a conversar, onde as mulheres não estavam incluídas na sociedade e hoje estão. Hoje as mulheres não estaram mais preparadas e estimuladas para deconstruir um pensamento para a arquitectura?

Pedro Partidário: Não, acho que isto acontece por um meio mais natural e temo. É uma das dúvidas que se põem quando se faz uma critica a esta cultura de cota, esta revolução das cotas, que é a imposição politica por um mecanismo politico das mulheres no mundo do trabalho, uma das criticas que se faz, ou uma das dúvidas que se deve colocar na avaliação é nas situações que eu tenha, e isso pode muito bem acontecer, e pode ter muito bem acontecido nos primeiros anos.

Hoje, é apenas uma observação e não tem valor, é apenas uma observação, hoje à minha escala que é uma escala muito pequena, conheço muito pouca gente e trabalho com muito pouco gente, apenas sou interessado, observo com interesse mas a critica que se tem levantado à politica de cotas, é a seguinte: eu tenho dez homens preparados para exercer determinadas funções e tenho dez mulheres que estão preparadas para

exercer as mesmas funções, vou fazer um governo com cinco/cinco se todos os homens estivessem igualmente preparados como as mulheres, a coisa corria bem. Se sete homens tiver muito mais bem preparados que cinco das mulheres, houver cinco mulheres muito bem preparadas e houve duas menos preparadas, se essas duas forem para o governo, o governo fica pior. E este raciocínio estúpido prosaico e básico, superficial sobre a coisa pode, no entanto, levarnos a pensar o seguinte, nos temos até aos anos 70 ou 80 uma parte da arquitectura feita por homens mas isso também quer dizer que: aqueles que tem conhecimento feito na prática sobre o objecto na prática são homens e as mulheres não.

O que significa que quando elas entram massivamente no mercado e não herdam essa tradição, que já lá está, quando digo mercado quero dizer o ofício na prática profissional. Elas vêm com uma cultura da arquitectura provavelmente diferente da dos homens. Mas desligada de uma parte muito importante que é a parte tectónica, a parte da construção, é a parte dura de construir os objectos que é uma parte também indissociável elas vêm sem a experiência da obra podem vir com uma experiência da habitação, de habitar o espaço, mas vêm sem a experiência do construir e eu não sei em que medida isso não pode ser perverso. E se nos não temos mais arquitecmoda e menos arquitectónica, ou se a tectónica não terá sido posta em causa e daí temos hoje uma arquitectura muito plástica, muito visual e muito imagética, imagino eu. A imagem dessa sensualidade e isso tudo mais uma vez é uma imagem que eu não colo as mulheres, é outra vez uma imagem machista a olhar para as mulher. Os homens é que acham que as mulheres são sensuais, são curvilíneas e são essas coisas todas. Acho que as mulheres tem alguma consciência disso porque é delas próprias, da própria natureza corpórea mas os homens tem uma ideia macaca, porque é uma ideia primaria, esta imanente a forma elementar de atracção sexual e portanto mais uma vez admito que sim que isso tudo mas cuidado pode ser mais uma vez e mais ... que quem faz as retóricas cola as mulheres e não a imagem real das mulheres.

Eu estou a colocar-me do lado daqueles que são críticos das políticas das cotas, mas sobretudo a mim o que me interessa são as consequências das políticas das cotas, porque efectivamente isso é uma verdade, eu não sei se houve mas suponho que não houve cotas a nível das escolas. Portanto, nas escolas foi sequência das políticas de cotas, e essa sim houve e continua a haver e continuasse a falar a voz feminista continua a fazer-se ouvir com peso dentro dos circuitos políticos, e isso aconteceu, e isso por acontecer. Mas o povo faz-se ouvir e portanto vivemos numa cultura de cota, hoje politicamente há essa ordem superior que é: sociedade unisolar, e por isso, tem que ser iguais portanto os sítios onde há menos mulheres portanto tem de haver mais mulheres. A mim o que me interessa é a avaliação disso não estou a dizer claramente e

já passaram uns anos, e eu acho que hoje essa questão já não se coloca felizmente no dia a dia actualmente coloca-se ao nível se formos as bibliotecas lermos teses de doutoramento e mestrado há imensa gente a dizer coisas maravilhosas e péssimas sobre as consequências da entrada da mulher no mercado. E aposto que há textos para todos os gostos, há textos dizia que as mulheres destruíram o mercado e textos a disser que as mulheres fizeram coisas muito melhores no mercado, e isso tudo há os para todos os gostos e eu não lhes dou importância nenhuma. A minha experiência no dia a dia é que essas coisas acontecem com naturalidade, eu acho, não me dei conta eu normalmente é que sou o homem que não sou chefe até porque não sou e não é da minha natureza ser chefe e o meu atelier não tem o meu nome, é meu e de uma mulher e sempre foi assim, e nunca olhe para as mulheres com quem trabalho com mulheres, nem nunca pensei nisso, e lembro no episódio em que o meu tipo de desenhar mudou completamente e te digo que se tornou mais racionalista do que a minha tendência inicial, em concreto aproximou-se de estilo moderno racional quando não era antes, efectivamente por causa de eu ver um desenho limpo de uma mulher, que era quilo que ela fazia e hoje faz. Se esta experiência prática fosse valida destruíria certamente esse maniqueísmo que Jorge Figueira está a tentar propor, mas não é possível validar isto do ponto de vista científico. É apenas a minha observação.

Vila Nova de Cerveira, 14 de Julho de 2010

Arquitectura de autoria feminina – síntese de ideias (Pedro Partidário)

Reflexão a propósito da hipótese de poder haver uma diferenciação assinalável e minimamente identificável na obra em concreto - e portanto, fora dos exercícios de retórica sobre a produção material arquitectónica - entre a arquitectura desenhada por mulheres ou homens.

Síntese da minha perspectiva sobre esta questão: A minha posição relativamente a esta questão é, à partida, uma posição de desacordo com a hipótese da existência de uma diferenciação notável e significativa, embora encontre motivos que podem justificar o estudo desta hipótese.

Pertinência do problema

Parece-me pertinente o estudo deste problema, por três ordens de razões:

- a)Biológicas: Homens e mulheres sendo da mesma espécie, diferenciam-se em dois géneros para cumprirem funções biológicas diversas/complementares, em primeira análise com o objectivo da procriação e manutenção da espécie. Em que medida esta diferença sediada no corpo induz ou motiva comportamentos e respostas intelectuais diferentes, pode ser uma das linhas de análise que sustentará o estudo deste problema;
- b)Históricas: Até meados do século XX, no mundo ocidental permaneceu um sistema de organização social onde aos homens cabia o trabalho fora de casa, e a providência financeira da família; e às mulheres a educação dos filhos e a orientação das lides da casa. Esta diferenciação funcional que inclusivamente colocava os filhos e a mulher sob dependência económica do chefe de família trabalhador, determina, de facto, perspectivas e posições diferenciadas. Passado quase um século de lenta mudança, há ainda sinais da herança e das marcas nas mentalidades e nos comportamentos sociais e culturais que erradicam nessa diferença de papéis que eram atribuídos a homens e mulheres na sociedade e família. Em que medida essa herança histórica ainda alimenta perspectivas e motiva respostas diferentes e visíveis entre homens e mulheres, parece-me também uma linha de análise com alguma pertinência;
- c)Culturais: Se no chamado “mundo ocidental” parece hoje haver igualdade de direitos, e se diluíram as diferenças de papéis funcionais em virtude do género sexual, há muitos outros países e culturas que, apesar do fenómeno da globalização, mantêm ainda estruturas de organização social que impõem a diferenciação dos papéis entre homens e mulheres. Nestas condições pode naturalmente verificar-se diferentes respostas em indivíduos formados dentro desses padrões sócio-culturais.

Razões da objecção:

Sociológicas – No mundo ocidental, actualmente há condições de igualdade da mulher ao nível dos direitos e deveres individuais e de cidadania. No plano dos direitos, a mulher no mundo ocidental tem hoje plenos direitos de

a)Cidadania – pode participar, votar, candidatar-se, ser eleita e exercer cargos de governação;

b)Formação – não há qualquer restrições de acesso ao estudo em qualquer nível de formação (primário, secundário, licenciatura ou pós-graduações);

c)Trabalho – pode trabalhar a qualquer nível de funções desde o operariado à gestão e administração de empresas;

d)Tem direito a ser livre e independente economicamente;

e)É livre de se manifestar e viver a sua sexualidade.

Assim, esta igualdade parece-me ser um elemento estrutural e estruturante - individual, sociológico e cultural - que me parece que dilui em muito, a possibilidade de construção de perspectivas sobre as questões da cultura (lato senso) marcadamente diferenciadas pelo género.

Culturais – desconfio das práticas discursivas que se instalaram no meio da arte durante o século XX.

Em arte, desde as vanguardas do início do século, assistiu-se à sobrevalorização do "assunto" relativamente ao objecto. Este fenómeno teve dois momentos impulsionadores: as vanguardas dos primeiros decénios e o período da revolução dos anos 60-70 que se verá muito favorecido pelos fenómenos de condicionamento cultural muito relevantes que são consequência da mediatização.

Mas quero sublinhar a minha convicção de que a valorização do tema e do processo na Arte é um facto interesseira e artificialmente inflacionado - os artistas não se revêem com facilidade nesta perspectiva (Pelzer, 2004) - e serviu sobretudo os interesses do mercado que se tornou muito refém dos opinion-makers, críticos, curadores e restantes "especialistas". A existência de temas a "descodificar" pelos discursos "cultos" e "intelectuais" destes actores, tornaram-nos "úteis" para o consumidor que, à falta de outros argumentos, passou assim a "guiar-se" e a consumir arte e exposições comentadas pelos comentadores com acesso a veicular as suas opiniões nos mass-media.

Lembro a propósito o episódio da valorização discursiva pelos promotores, da sexualidade feminina na obra de Geórgia O'Keefe, que foi sendo recusada pela própria autora.

Com efeito entre os diversos assuntos valorizados de forma não raro, especulativa, pelos opiniões-makers e que constam hoje de boa parte da literatura "histórica" e "crítica" sobre a arte nomeadamente do século XX, conta-se o feminismo, a liberalização sexual e nesta, a homossexualidade, entre os temas por exemplo da ecologia e da política.

É aqui que surge a minha primeira objecção principal (que é mais uma desconfiança do que propriamente uma objecção) a este tema de uma arquitectura que possa parecer diferenciada por virtude do género do seu autor: Esta desconfiança resulta de dois aspectos

O tema da diferenciação das respostas da mulher-arquitecta, quando tomado por algum tipo de discriminação positiva do trabalho feminino, é um tema que me parece ainda mergulhado nos discursos de exaltação do feminismo que teve um lugar e uma razão histórica. Hoje parecem-me anacrónicos. Mesmo despido dessa exaltação a identificação de um assunto pelo lado feminista em área cultural, parece-me também, ainda uma herança dessa temática tomada pelos opinion-makers da arte.

Por outro lado, este assunto, implica a aceitação da hegemonia de um indivíduo-autor feminino. Se esta circunstancia pode ser aceitável em artes como a pintura ou a escultura (por exemplo), já me parece menos relevante em arquitectura onde, historicamente, é uma ideia romântica relativamente recente, como ainda, a autoria em arquitectura - para além do valor social da cultura arquitectónica - é, muitas vezes colectiva, condicionando de forma significativa a importância do indivíduo-autor seja feminino ou masculino.

Entrevista ao Arquitecto Manuel Correia Fernandes

Susete Machado: Na análise de um projecto conseguiria determinar a matriz e estrutura de pensamento quanto ao género?

Manuel Correia Fernandes: Quer dizer... quem é “o autor” do projecto? Julgo que não. Claro que depende muito do tema, mas tenho impressão que não é fácil perceber isso. Se há temas em que isso se pode perceber melhor, sei lá... uma casa, uma escola, depende do programa... talvez seja possível. A verdade é que nunca tinha pensado nisso com esse enquadramento, mas tenho impressão que não, que é difícil dizer isso com essa simplicidade.

Susete Machado: Nas últimas décadas tem-se reflectido o aumento de arquitectas em Portugal, com a primeira Arquitecta Maria José Estanco pela Escola de Belas Artes de Lisboa e Maria Marques da Silva pela Escola de Belas Artes do Porto, assim iniciam-se no mundo da arquitectura. Não haverá uma matriz de pensamento distinto por parte destas mulheres?

Manuel Correia Fernandes: Não sei se haverá uma matriz diferente. Vamos colocar duas questões, uma que é olhando para o projecto, para o desenho e para a obra e, aí, tenho a impressão que não, mas estou a lembrar-me, agora que correndo muito rapidamente pela memória, os projectos que conheço de mulheres, não diria que à partida eram projectos de mulheres.

Não sei. Julgo que, num primeiro momento, as mulheres assumiram muito a linguagem dos homens. Assumiram muito a forma “masculina” (se é que a há!) de se exprimirem como “arquitectas”; depois, há casos e casos... casos que decorrem dos temas; quer dizer, se eu olhar para uma casa (ou para qualquer outro edifício) com esse pressuposto, provavelmente irei descobrir qualquer coisa. Digamos: se há sinais particulares que indiquem que o autor é uma mulher talvez numa casa ou numa escola seja possível, talvez sinta essa sensibilidade que denuncia que o autor é uma mulher, mas que tenho muitas dúvidas sobre isso.

Susete Machado: Por exemplo na leitura de um projecto de casa, o que é que considera mais importante?

Manuel Correia Fernandes: Na leitura de um projecto, em que aspecto?

Susete Machado: No projecto? Na qualidade do ambiente? Poderá haver uma sensibilidade diferente?

Manuel Correia Fernandes: Um projecto é constituído por um conjunto grande, enorme, de situações, umas mais técnicas e outras menos, outras mais conceptuais, outras menos, outras contextualistas e outras, ainda, mais de ordem psicológica ou mesmo filosófica. Um projecto é uma coisa muitíssimo complexa. O que em cada momento me interessa mais, depende um pouco da circunstância, depende do tema, eu sei lá... pode-me interessar mais a questão programática, a questão construtiva, a questão simbólica, não sei, depende até do grau um pouco do tipo de projecto que tenho na frente...; por exemplo, um pavilhão de feira, eminentemente efémero, ainda que obrigatoriamente simbólico de qualquer coisa, tem um carácter muito diferente de uma igreja que é pensada também simbolicamente mas feita para durar séculos que poderá evidenciar mais a parte construtiva, a estrutura resistente... Se for algo em que, por exemplo, as situações de conforto sejam mais importantes, talvez determine que as questões da durabilidade saiam prejudicadas. Depende um pouco da situação de que estamos a falar...

Susete Machado: Enquanto projectista conseguiria determinar a introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura por parte das mulheres? Contra uma racionalidade pré-programada ou pré-formatada indexada por uma masculinidade? Por exemplo, Le Corbusier, que é referenciado pelo Arquitecto Jorge Figueira como o “apogeu da racionalidade” na arquitectura.

Manuel Correia Fernandes: Não consigo... É bem possível que isso exista. Há situações de mulheres para quem o exercício da arquitectura se fez muitas vezes em parceria com homens, enfim, até há casais famosos de arquitectos como sabemos. No entanto, sejam casais ou simples parcerias entre homens e mulheres, há um momento que é, de certo modo, heróico, inicial, em que a situação de ser “arquitecta” era um pouco estranha pela necessidade duma grande envolvência na obra, ou seja, num mundo tradicionalmente masculino. Depois há como que um segundo momento em que isso começa a deixar de ser estranho, mas é verdade que as mulheres têm naturais dificuldades em serem “levadas a sério” nesse envolvimento com a obra. Durante muito tempo, não houve mulheres na construção, no estaleiro, na obra propriamente dita. No entanto, quando tudo se liberta, e isso depende do contexto, penso que continua a haver uma arquitectura caracteristicamente feminina (ou masculina), isto é, não há nada na arquitectura que caracteristicamente indicie que se trate de um projecto feito por uma

mulher que, no fundo, julgo que a mulher tem exactamente o mesmo tipo de abordagem que o homem. Nem sequer penso que as mulheres saibam organizar melhor alguns espaços que, tradicionalmente, elas próprias ocupam mais como é, por exemplo, o caso das cozinhas, das lavandarias ou de quaisquer outras zonas de trabalho da casa. Julgo, por isso, que não há uma matriz característica da arquitectura feminina.

Susete Machado: Há autores que falam que as arquitectas projectam de dentro para fora, e os arquitectos projectam de fora para dentro?

Manuel Correia Fernandes: Não sei, não tenho ideia disso. Digamos que há uma dimensão que é muito contextualista... há geografias, há países, há culturas... Se pensar, por exemplo, em Cuba, que é um caso singular e em que tradicionalmente a mulher assume muito claramente e afirmativamente a sua feminilidade e sobretudo a sua sensualidade, em todas as formas de expressão artística mas, muito particularmente, na música (isso é sabido), diria que nessas circunstâncias há, talvez, uma “presença” mais marcada da mulher. Eu diria que em alguns momentos, a arquitectura feita pelas mulheres seja... diferente. Tem mais a ver, por exemplo, com o uso e o culto do corpo, que é muito visível na dança, na música, nas artes plásticas e no comportamento em geral com também acontece no Brasil e, seguramente, também, em África...

Nesses casos, talvez haja, de facto uma certa singularidade do ser mulher que, em certa medida, pode passar para a arquitectura, mas muito mais no sentido da expressão da sensualidade que provém do uso do corpo... por exemplo, nas célebres escolas de artes de Havana, mandadas construir por Fidel Castro nos primeiros anos da Revolução, no Country Club. São cinco fantásticos conjuntos edificados, cinco arquitecturas maravilhosas feitas por três arquitectos, Ricardo Porro, Roberto Gottardi e Vittorio Garatti. Uma delas, a escola de dança, por exemplo, tem uma “planta” que é a réplica quase literal dos órgãos genitais femininos, os órgãos femininos... tanto em planta como em volumetria. A verdade é que a escola, no seu todo, respira essa mesma feminilidade ou sensibilidade feminina, ou, até, uma sensualidade que é mais do que sensualidade e se aproxima muito de uma sexualidade tratada poeticamente que é muito bonita e que resulta num espaço lindíssimo e tem, de facto, essa matriz que o próprio arquitecto enfatiza na memória descritiva do projecto. Trata-se, contudo... lá está... duma arquitectura feminina mas feita por um homem! E foi um homem que fez isso e não foi uma mulher.

Susete Machado: Quando se fala no Movimento Moderno, na história da arquitectura, que pertence ao século XX, não se poderia comparar arquitectos? Por exemplo, temos

Zaha Hadid que ganha o prémio Pritzker em 2004, sendo a primeira mulher, após 26 homens. Não teremos uma linguagem dicotómica, isto é, a atitude de projectar de uma mulher não será diferente de um homem?

Manuel Correia Fernandes: Não necessariamente. Mas é uma questão que vou pensar, mas não me parece que isso seja assim. Por exemplo: nos concursos de arquitectura que são anónimos, não há, nunca vi nenhum sinal que me indicasse que este ou aquele trabalho é ou não de uma mulher. No último concurso em que participei, eram 45 ou 46 concorrentes, muitos eram mulheres e nunca essa questão foi uma questão...! Claro que há formas típicas duma forma de fazer feminina mas isso só é mais evidente quando se trata do que chamamos “decoração”, ou seja, o que mais vulgarmente associamos ao modo de ser mais feminino, mas isso é um estereótipo... Porque é que as revistas cor-de-rosa têm mais público feminino do que masculino? Será que isso significa que a mulher tem uma abordagem aos problemas do espaço, diferente da do homem?

Será que quando olho para um objecto ou para um projecto posso dizer que este é de uma mulher, este é de um homem? Em primeiro lugar, nunca tenho essa preocupação. Em segundo, mesmo nos momentos em que isso aconteceu, não consigo descobrir nem consigo sistematizar alguma ideia que me diga que há uma matriz feminina na arquitectura. Por outro lado, também não sinto que, para além dos desenhos, os textos revelem uma personalidade feminina, e portanto sejam diferentes daqueles que um homem faz. Muitas vezes, quando estamos a ler textos de que não identificamos, à partida, as autorias, seja o texto sobre o que for, um edifício que não conhecemos, uma cidade ou um projecto, raríssimamente me surgiu a ideia de “isto está a ser escrito por uma mulher”! E não parto do princípio que todos os textos sejam escritos por homens. Portanto não é uma questão que eu tenha sistematizado no sentido de poder afirmar a singularidade da autoria feminina. A mulher consegue ser tão racional quanto o homem, tão sentimental quanto o homem, e vice-versa. Também é verdade que o homem consegue ser tão sensível quanto uma mulher.

Susete Machado: O Arquitecto Jorge Figueira escreve que hoje a “arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para *desconstruir*”. Como entende este ponto de vista?

Manuel Correia Fernandes: Provavelmente ele terá dados que eu não tenho, ele ter-se-à debruçado sobre isso de uma forma que eu não fiz... é uma questão relativamente à qual não consegui, até hoje, sensibilizar-me. E, porque não é pessoa que faça as coisas

de ânimo leve, tem com certeza dados que o apoiam nesse sentido, mas era interessante que isso fosse um pouco mais explicitado... porque uma coisa é um facto simplesmente viável, e não passa disso, e outra é ser um facto...

Susete Machado: E socialmente? Não vê as mulheres começarem a ter um papel mais intenso?

Manuel Correia Fernandes: Isso é diferente, não é só pela quantidade, como também pela qualidade, mas confesso que não consigo distinguir as situações e mesmo os exemplos clássicos são muito contraditórios...

Por exemplo, Margaret Thatcher, era conhecida como a “dama de ferro”: era mulher, claro quer o maior exemplo de rispidez e de dureza? Eu por exemplo estou a ler, digo muitas vezes, que há uma escritora que aprecia particularmente, Marguerite Yourcenar, que escreve sobre arquitectura, não é arquitecta e olha para as coisas como se fosse, mas não tem nunca um modo feminino de ver... Porquê?

No nosso dia-a-dia, as mulheres assumiram normalmente uma grande importância; hoje já não temos casos raros de mulheres a fazer coisas e já nem nos questionamos se é uma mulher ou se é um homem que as faz. Quando encaro uma mulher, não acho que deva ser mais bem tratado ou pior tratado pelo facto de ela ser mulher e eu ser homem. Não sinto que uma mulher seja diferente de um homem, nem nos pequenos detalhes, mas pode ser aquela pequena sensibilidade feminina que caracteriza certas situações mas não mais..., mas atenção não acho que sejam iguais, são até completamente diferentes mas julgo que uma mulher se fixa em coisas em que os homens não se fixam mas entendo que isso não tem nenhuma relevância do ponto de vista da arquitectura, de uma obra, de um programa, de uma relação pessoal, de uma empresa, ... enfim, ... há, claro, formas diferentes de as pessoas se relacionarem umas com as outras, independentemente de se tratar de homens ou de mulheres.

Enquanto conversávamos, lembrei-me do caso de Guimarães porque associo muito à operação de salvaguarda do centro a Arquitecta Alexandra Gesta; não é um caso de sucesso pelo facto de ela ser mulher, mas ali, a mulher que é a Alexandra Gesta foi muito importante, e foi por ser mulher, e por ser aquela mulher... mas podia havia um homem exactamente com as mesmas características, mas não houve.

Susete Machado: A Arquitecta Helena Roseta fala sobre este tema, em Guimarães só aconteceu por ter isso uma mulher.

Manuel Correia Fernandes: Tinha sido uma mulher, tinha sido aquela mulher, porque provavelmente se fosse outra mulher não tinha acontecido nada daquilo que aconteceu como outro homem podia ter feito exactamente o mesmo papel, provavelmente teria os mesmos resultados ou não... não sei!

Porto, 28 de Julho de 2010

Entrevista ao Arquitecto Jorge Figueira

Jorge Figueira: Embora, de facto, este assunto – o das “Mulheres na Arquitectura” – me interesse, não é um assunto propriamente corrente, pelo menos, no que diz respeito à arquitectura.

No centro de estudos sociais em Coimbra (CES) existem não sei quantos grupos dedicados à questão do feminismo e dos direitos da mulher. No campo das ciências sociais existe um trabalho muito aprofundado, nessa área. E não é só no campo da teoria também no próprio campo da política, da acção. Na arquitectura em Portugal é que, de facto, por alguma razão ou por algumas razões que se podem identificar, esse assunto é completamente alien.

Há um ano atrás comecei a pensar nisso e fiz a proposta para organizar aquele debate e exposição. Comecei a trabalhar com os alunos de história de arquitectura e depois propus o colóquio e a revista. Penso que foi uma surpresa generalizada. É um assunto onde, no campo da arquitectura, não existiam iniciativas – e eu conheço bem a norte, de Coimbra para norte, não sei se em Lisboa houve iniciativas do género. E mal entendido. Eu não sou propriamente um especialista nessa matéria. Mas tenho a noção que a historiografia e a teoria na América, assumiu essa matéria de alguns anos para cá. Pelo menos, dos anos 90 para cá.

E eu acho que também do ponto de vista académico – para lá do ponto de vista cultural, político – quem faz história ou teoria da arquitectura, ou ensina história ou teoria da arquitectura, não pode estar alheado dessa bibliografia muito extensa, e muito proactiva, que existe nomeadamente nas universidades americanas. No fundo, houve várias razões que me levaram até este assunto. O que é evidente, e eu não sei ainda medir isso, mas é muito natural que tenha repercussões no meu trabalho futuro. Nas aulas e na investigação. Vou começar a integrar isso no meu próprio trabalho. Enquanto que normalmente não era atento a isso ou passava-me ao lado. E agora não. Acho que de facto eu próprio ganhei alguma consciência sobre os diversos modos em que esse assunto é interessante e pertinente. Portanto as respostas que eu te posso dar são provisórias e tentativas e não são propriamente um pensamento fechado sobre o assunto.

Susete Machado: Mas tendo escrito sobre o tema “As mulheres na arquitectura” em Portugal, já havia escritos para se basear?

Jorge Figueira: Não, seguramente. Eu estou a falar de um momento preciso em que fizemos a exposição “Mulheres na Arquitectura”, o colóquio, a revista, uma exposição de trabalhos de alunos, que montámos numa sala incrível, a Sala de Exame Privado. Estiveste lá?

Susete Machado: Sim, estive.

Jorge Figueira: Não é de facto um tema habitual e houve alguma estranheza do meio. Agora, há obviamente muito trabalho, muita bibliografia, principalmente lá fora, e principalmente noutras áreas à volta dessa questão.

O que foi interessante é que com esta iniciativa estabelecemos contacto com investigadoras que tem trabalho nessa área, como a Silvana Rubino, do Brasil.

Em termos gerais, há dois níveis para se tratar este tema. Um nível mais político da “emancipação da mulher” – onde se constata que nas últimas décadas houve progressos; de facto há uma presença da mulher cada vez maior e mais evidente em várias áreas, nomeadamente na própria universidade, não só em termos quantitativos mas também em termos qualitativos. Há esse lado, de “direitos civis”, humanos, como se quiser chamar. Mas depois há outro lado mais complexo e polémico. Que é o da contribuição e o da diferença, das mudanças que a presença da mulher pode significar, no campo da arquitectura e da teoria.

Uma das conclusões provisórias que eu tirei é que de facto nos últimos vinte anos, trinta anos, não há receitas, manifestos, proclamações guerreiras – como acontecia nos anos vinte; não haver essa espécie de masculinidade do discurso, absolutamente peremptório, pode ser visto como uma manifestação de feminilidade. Pelo contrário, a ideia de que o que se está a fazer é reescrever, reinventar, reinstalar, reconstruir, voltar atrás, reler, é, do meu ponto de vista, uma influência enraizada, digamos assim, da própria condição da mulher.

Ou seja, a ideia que não vale a pena deitar tudo fora e começar tudo de novo. Mas, pelo contrário, a tendência que existe no nosso tempo é a de pegar no construtivismo russo, como a Zaha Hadid faz, e relê-lo, e transforma-lo uma coisa nova, numa coisa outra.

Ou, como a Beatriz Colomina faz em relação a Le Corbusier. Que é uma figura heróica e uma figura lendária; nós mais novos e tu mais nova ainda, não temos essa ideia como coisa vivida. Mas eu costumo dizer que, até aos arquitectos que tem hoje setenta anos, o Le Corbusier é central. Um homem que literalmente descobriu e inventou uma parte importante da arquitectura que nós conhecemos do século XX.

Ora, o que a Beatriz Colomina faz – repara como isto é diferente, e é estranho – é pegar nos pequenos erros e acontecimentos. Não na ideia de numa figura absolutamente

maior que a vida e absolutamente lendária – ela não contradiz isso, porque obviamente é um dado facto – mas começa a mostrar as coisas esquisitas, as micro-histórias, os micro-acontecimentos. E isso de alguma forma introduz um novo Le Corbusier, uma nova figura, introduz uma espécie de figura que já não tem esse lado heróico absolutamente impenetrável.

Por exemplo, aquele episódio da casa da Eillen Gray, esse momento é uma das grandes descobertas “desconstrutivas” de Le Corbusier. Esse episódio, onde ele pinta murais nas paredes da casa dela, é entendido como uma espécie de prepotência, de alguém que não tem em conta a qualidade daquela arquitectura, ou, tendo em conta, pensa que lhe é devido o direito. Como se a Eillen Gray chegasse a Villa Savoye e começasse a pintar aquilo tudo. Isto são pequenos episódios, mas no fundo reinventam a própria história da arquitectura e introduzem um Le Corbusier particular.

No outro dia entrevistei a Denise Scott Brown para o Público, e ela falava sobre esta questão da abordagem feminina. Há de facto aqui uma atenção ao quotidiano, uma relação mais intensa com as coisas do dia a dia e com as coisas mais precárias e mais pequenas; e uma modéstia, em relação ao arquitecto-homem dos anos vinte que proclama o que é que vai ser.

O elogio da “ambiguidade” que Venturi faz, a defesa da “contradição e da complexidade” é já, digamos, uma contaminação ou influência deste pressuposto.

Embora isso esteja documentado, não se pode falar facilmente de uma racionalidade masculina versus irracionalidade feminina. Embora como o livro que eu cito da Maria Luísa Ferreira, mostra de facto como ao longo da história da filosofia, a racionalidade é uma coisa ligada ao homem – e uma certa irracionalidade, ou o que se quiser chamar, à mulher. Eu acho que isso obviamente é simplista, ou até abusivo, mas, no mínimo, há de facto uma diferença de racionalidade.

Susete Machado: Ou uma formulação de pensamento?

Jorge Figueira: O ponto é este: o homem tem a ansiedade da originalidade. Tem que fazer coisas novas, tem que chegar a um território e colocar uma estaca que diz: isto foi fundado por nós, isto é uma construção nossa. Está sempre à procura do novo tema, e da nova situação, e do novo edifício e do novo. E eu acho que a mulher não tem essa ansiedade da originalidade, não tem essa necessidade; por isso é que a Colomina pega no Le Corbusier, e a Zaha Hadid, voltando aos mesmos temas, no construvismo russo. Portanto, há uma relação mais harmoniosa e menos ansiosa com o tempo e com as coisas que se passaram, porque enfim, e em última análise, a mulher tem a capacidade de gerar o completamente novo que é a criança. A mulher tem em si mesma a

possibilidade de criar o novo, portanto não tem essa ansiedade; o homem como não tem essa capacidade tem de a substituir por outras coisas.

Por isso é que a Camille Paglia diz que a construção é uma “sublime poesia masculina”, ou seja, vê a construção como uma substituição da possibilidade de dar à luz. O homem, já não é mau, o que consegue fazer é gerar construções que tentam desesperadamente ter a magnitude de uma vida nova. Portanto, nesse caso, via Camille Paglia, a história do homem é muito essa da tentativa de superar a possibilidade que a mulher tem; de se superar a si mesmo e superar os outros, e fazer cada vez mais alto e maior, mais espalhafatoso, ou seja, o que for.

No nosso tempo e há já muitas décadas, a mulher não se deixa conformar ou transformar apenas numa máquina de fazer novas vidas. Quer ascender a outros tipos de criatividade e possibilidades. E ao mesmo tempo há também uma espécie de cansaço do homem; há uma certa consciência que essa ideia de o homem superar a mulher ou de superar a si próprio, criou coisas como as guerras mundiais, o nazismo, massacres inacreditáveis. Portanto, se quiseses, não só a mulher quer avançar para outras esferas, como existe a um certo cansaço do homem.

Apesar de tudo sempre houve mulheres artistas, escritoras, arquitectas; no fundo aquelas que conseguiram romper com essa espécie de cerco. Mas não só a mulher quer criar e ter mais layers, como o homem tem a noção que a sua luta heróica ou desenfreada é muito vezes destrutiva.

Por aqui entram também as questões de ecologia, da própria terra, a ideia que o homem é o predador, digamos assim, e agora há uma fase de pânico, de alguma retracção em relação a isso.

Há aquela cena incrível no Mad Men, em que eles vão fazer um piquenique e o Don Draper, pega numa lata de Coca Cola ou numa garrafa qualquer e atira-a para o rio, ou para o lago. E a mulher pega no paninho e sacode para a relva... É uma coisa que hoje em dia é impensável. Isso, posso assumir que era uma atitude um pouco masculina... hoje, pelo contrário, separa-se o lixo, etc.

Repara como há hoje uma retracção, vou utilizar a palavra, uma sensibilidade e uma delicadeza em relação as coisas. Nesta discussão há muitos níveis diferentes. Essa com que eu começo e que de alguma forma me puxou um pouco para o trabalho foi a notícia de Clara Viana no Público que dizia: é um “calafrio”, os rapazes chumbam e abandonam o liceu, são os piores alunos; as estatísticas mostram que eles estão mais desconcentrados.

Eu ainda sou do tempo em que no meu curso havia dez por cento de raparigas. Isso mudou totalmente, de facto, quer quantitativamente, porque as raparigas são mais como muitas vezes são as melhores alunas, quer da parte teóricas quer das partes de

projecto; se não são as melhores alunas são as mais focadas e concentradas, para voltar ao artigo. Quando dava aulas em Guimarães, lembro-me uma vez de reparar num exame qualquer, de olhar para o auditório e ver as raparigas com aquele gesto muito concentrado de quem está a fazer o exame - e meia dúzia ou dez rapazes, distraídos, a pensar na vida, sem saber o que fazer.

E portanto, o que eu fiz foi cruzar estes vários níveis da presença da mulher e seguir este debate. A Silvana Rubino, como a Beatriz Colomina, faz uma espécie de desconstrução da história a partir da figura da mulher, no artigo da nossa revista: a Charlotte Perriand deitada na cadeira do Le Corbusier; o que significa estar a olhar para trás ou a esconder a cara. Esse lado mais teórico e, por outro lado, a questão social e estatística da presença das raparigas e das mulheres nas universidades e nos cursos de arquitectura. E ainda, eu sentir que há vinte ou trinta anos para cá, ou até se calhar há mais, há uma diferença de temperatura na cultura arquitectónica. Se calhar mesmo aquilo que acontecia nos anos oitenta de voltar à história, voltar a usar símbolos – o pós-modernismo – era uma espécie de o último sopro de masculinidade, uma masculinidade muito infantilizada, muito Walt Disney.

A ideia de que era importante comunicar, utilizar muitas cores, como o Taveira faz em Lisboa, esse tipo de comunicação muito plástica, decorativa. Provavelmente isso era uma espécie de tentativa de voltar a ter um gesto heróico e proclamativo. Eu não tenho medo de lugares comuns nesta questão do homem e da mulher, isto é, de falar no homem em termos de verticalidade e a mulher em termos de horizontalidade. Os lugares comuns terão razão de ser quando se fala da racionalidade como masculina e da sensibilidade como feminina. Os lugares comuns são generalizações que tem ao longo da história algum tempo de comprovação. Ao longo do tempo foi-se criando esse mito, e mesmo que esse mito não seja na origem verdadeiro, ganhou espessura: o homem seria mais racional e a mulher mais sensível, mais instintiva. Isso pode até não ser verdade, mas o facto de ter sido dito durante séculos e ter sido escrito, desenhado, leva a que pelo menos possamos estar atentos ao que isso pode significar.

Pegando nesse lugar comum: um discurso de precipício, de vida ou morte, heróico, é hoje ultrapassado, posto de parte em relação a um discurso mais horizontal em que há muitas frentes, em que há muitos layers diferentes. O que significa que predomina uma espécie de horizontalidade, por isso é que se diz que não há respostas claras para a política, cultura, para nada.

Hoje quando acontece alguma coisa, um acidente, um discurso, tem que se ouvir todas as partes. E diz-se, que nenhuma das partes tem a verdade absoluta; mas pelo contrário a verdade seria um soma horizontal dos vários ângulos em que esse acidente foi visto. E

que inclusive nem os próprios protagonistas do acidente, nem os que lá estavam têm a verdade.

Por isso é que há um regresso da religião, das várias religiões que no século XX foram muito sacrificadas e muito criticadas como coisas antigas e irracionais. Nos últimos vinte, quarenta anos, a religião voltou a aparecer porque as pessoas precisam de respostas e de encontrar um guião qualquer, e claramente a racionalidade e a ciência não lhes deu esse guião, porque a racionalidade e a ciência criou coisas absolutamente abomináveis ao longo do século XX.

Não sei se esta horizontalidade significa uma predominância dessa feminilidade, mas sei que essa horizontalidade significa um afrouxamento da masculinidade, uma perda da masculinidade. Hoje um arquitecto não se atreve a fazer os cinco pontos que Le Corbusier fazia nos anos vinte e trinta. Não é assim nem pode ser assim, ninguém tem essa habilidade.

Susete Machado: Então, temos uma arquitectura feminina?

Jorge Figueira: Eu acho que a arquitectura hoje remete muitas vezes para elementos de feminilidade. Na Casa das Mudanças do Paulo David ou outras arquitecturas topográficas – mesmo esta agora do Museu do Vale do Côa. A ideia que não se segura um sítio com uma torre, um volume, e dizer: aqui estamos nós, estamos aqui a marcar o território. Pelo contrário, pode ser uma arquitectura integrada, que se pode confundir e que se quer confundir com a paisagem, que não quer ser brutal em relação a essa paisagem, eu acho que isso remete também para essa condição.

Aquele museu novo em Estocolmo, em que se pode ir para a cobertura, é um edifício que não tem a ansiedade de marcar, e pelo contrário se vai estendendo, e se alongando. Todas as soluções que não são violentas, que estabelecem uma relação com a topografia, que são líquidas...

A questão da Sejima é interessante e aí podemos falar de uma forma muito cliché, porque é uma arquitectura muito sensível, delicada, com muita opacidade vs transparências, que aliás vem muito da tradição japonesa.

Na arquitectura moderna como a de Mies Van der Rohe, os perfis de ferro e a forma como os edifícios se fundam no terreno é um gesto muito marcado e fundacional. Na obra de Sejima ou mesmo os minimalistas dos anos oitenta e noventa como John Pawson, avançam no sentido de uma arquitectura quase imaterial, de uma delicadeza e de uma quase não existência. Acho que é difícil não ligar isso a uma lógica de feminilidade, ou da não ansiedade de marcar para todo o sempre o território e a

intervenção. Se quiseses há uma certa refração, uma certa delicadeza; e uma desconstracção em relação à originalidade daquilo que se esta a propor.

No trabalho da Inês Lobo cá em Portugal. Está-se mesmo nas tintas para aquilo se esta a fazer seja novo em relação à arquitectura portuguesa ou seja novo em termos absolutos, como eu acho que arquitectos da geração dela estão interessados, até em termos competitivos. Tem uma posição muito distendida e muito relaxada em relação a isso, e eu acho isso também uma forma inteligente de lidar com as coisas hoje. Hoje as coisas são tão competitivas e tão ansiosas – as revistas, os sites, os clientes, os concursos – que é de facto preciso ter um certo estômago e uma certa capacidade de relaxamento. E pensar em coisas mais importantes... porque se não fica tudo como uma luta de galos, absolutamente insuportável.

Portanto, se quiseses, se calhar as mulheres neste sentido estão melhor preparadas, porque também sabem organizar melhor as coisas, sabem dizer: isto é uma coisa e isto é outra; a obra é importante, mas a vida é outra coisa. Tem provavelmente uma capacidade de compartimentalizar as coisas que não existe tão facilmente no homem.

Susete Machado: Não será criado pelas condições biológicas desde que nasce?

Jorge Figueira: Pois. Isso é outra questão, que se fala imenso. Há duas questões, há a questão biológica, neurológica, que conta ou não para certo tipo de vocação do homem e da mulher; e depois também, igualmente importante, a educação e da formação, aquilo que é espectável de uma menina de cinco anos, dez anos e com vinte anos, e daquilo que é espectável de um rapaz com cinco anos, dez anos e com vinte anos.

Isto é uma discussão clássica, e esta discussão vem pelo menos do século XVIII mesmo em relação ao próprio homem, a teoria do “bom selvagem”, saber se todos os meninos nascem bons e se depois é a sociedade que os deforma; ou se pelo contrário é uma questão biológica, neurológica que já está à partida determinada. E aí a formação tem menos importância, não é determinante. Essa é uma discussão longuíssima mesmo em relação à sexualidade. Se é a educação e a formação ou se é os seus mitos que conduzem as mulheres para um sítio e os homens para outro. A questão neurológica é uma ciência que tem avançado imensíssimos nos últimos anos, nas últimas décadas, e acho que apesar de tudo tem provado algumas coisas, e algumas diferenças funcionamento do cérebro, etc.

A mim o que me interessa mais é perceber a questão em termos cultural.

No caso da Denise Scott Brwon foi ela que pegou nas mangas do casaco de Venturi e o levou para Las Vegas, para estudar Las Vegas. Ela tinha uma formação ligada à sociologia, tinha nascido na África do Sul, e tinha tido uma professora que lhe disse que

a forma de aprender em África era olhar à volta; e isso que transporta para Venturi: olhar não só para os grandes edifícios, mas também para os pequenos edifícios, não só para as grandes obras mas também para as coisas prosaicas.

Esse tipo de relação com o quotidiano e do dia a dia é algo que marcou muito a cultura arquitectónica a partir dos anos cinquenta e sessenta. Claro o tema fetiche do Team X dos Smithson era a ideia do recreio das crianças, uma espécie de símbolo para uma arquitectura ou uma espacialidade que não fosse marcada pré-determinada, mas pelo contrário a ideia de um espaço orgânico, convivial, feito de possibilidades aleatórias.

Eu acho que é mais fácil imaginar que uma mulher pega na ideia do recreio como referência do que um homem. De qualquer modo, nos anos cinquenta já estava tudo cheio de doutrinas e congressos, panfletos e formas de fazer arquitectura, que a certa altura a ideia de um espaço convivial, orgânico, aleatório era assumido como fundamental. Se isso é um sinal da presença da mulher é discutível, no mínimo, mas no meu ponto de vista, é isso que acontece.

Susete Machado: Então hoje as mulheres já estão mais preparadas e estimuladas para desconstruir um discurso de arquitectura?

Jorge Figueira: Nesse artigo da Clara Viana era dito que se provava que os homens tinham maior capacidade de abstracção, que aliás é um dos velhos mitos para que as mulheres não fizessem arquitectura: as mulheres não conseguiam ver as coisas em três dimensões. O artigo referia um estudo que provava que as mulheres tinham uma maior capacidade de verbalização, ou seja tinham de transformar as coisas em discurso, de as explicar e de as compreender.

Ora, como eu digo no artigo, o que a Colomina faz é dizer assim: vamos entender a arquitectura moderna como um discurso, exactamente como um discurso ligado ao mundo da arte; um produto que se pode transformar em discurso. Podemos concluir e somar um mais um: se de facto a mulher tem essa capacidade de verbalizar e se se propõe transformar a arquitectura moderna em discurso, a mulher estará melhor preparada para discutir arquitectura moderna – e, em última análise, fazê-la.

É por isso que eu acabo o texto dizendo: os rapazes ficam a olhar para as estrelas, ou seja, com essa presumível maior capacidade de abstracção, mas a mulher a assumir de facto essa capacidade de transformar o objecto em discurso.

Repara, por isso é que talvez possa dizer que em termos artísticos o campo onde as mulheres foram aparecendo ao longo da história foi na literatura. Mesmo no século XX e no século XIX, é mais fácil tu encontrares uma Virgínia Woolf, Sylvia Plath, mulheres que são vultos extraordinários na literatura que provavelmente na arquitectura ou na pintura.

Ora essa capacidade de verbalizar é hoje uma capacidade muito determinante desde de logo para se ter sucesso na universidade. Outro caso clássico é o dos computadores e da programação; aí tu vês que de facto os rapazes com uma capacidade de sucesso maior, provavelmente por esta questão da capacidade de abstracção.

Susete Machado: Na análise de um projecto conseguiria determinar a partir da estrutura espacial quanto ao género?

Jorge Figueira: É difícil dizer isso. Até porque quando o ensino é muito normativo, quando no ensino de projecto há um certo tipo de pedagogia e de tradição, em que certo tipo de coisas são valorizadas em detrimento de outras, é natural que os alunos, rapazes e raparigas tentam aproximar dessa espécie de objectivo, e portanto é natural que as diferenças que pudessem existir sejam afuniladas. A partir do momento em que há um certo tipo de tradição de ensino de professores homens, defendendo coisas que já se defendem há vinte ou trinta anos, é natural que as respostas de rapazes e de raparigas se aproximem dessa normativa.

Eu acho que o desafio apesar de tudo é que aquilo que se ensina possa permitir que essas diferenças de racionalidade ou essas diferenças metodológicas ou as diferenças de olhar possam aparecer.

Não é propriamente uma questão clubista de eu ser a favor de uma coisa ou de outra. A minha questão é uma questão de raciocínio, de desenvolvimento da própria civilização; a racionalidade masculina construiu as pirâmides no Egipto, a torre Eiffel; foi colocada aos limites em vários níveis, para o bem e para o mal.

É interessante observarmos – e eu acho que vamos observar mais nas próximas décadas – as possibilidades que a afectividade feminina (que estava de alguma forma marcada pela formação, educação) possa criar, significar, salientar.

Ao longo da história, nomeadamente do século XX, o homem provou muito. Quando o Malevich pinta no início do século um quadrado preto sobre o fundo branco há uma espécie de limite onde se toca, não é possível mais nada.

Agora há uma certa expectativa e é por isso que toda a gente fala em haver uma presidente mulher na América, há a expectativa de uma mulher ou de um negro como presidentes. No sítio mais avançado da nossa história que é a América, a questão que esteve em discussão nas eleições foi saber se era um negro ou se era uma mulher. Ou seja, como se disse que a racionalidade – ainda por cima depois do Bush – masculina tradicional branca já tinha dado aquilo que tinha a dar e era preciso novos modelos, de alguém nega ou de uma mulher para se experimentarem novo tipo de soluções.

Portanto, eu acho que de facto existe uma certa expectativa de que as soluções artísticas, culturais e políticas que a mulher tenha trazido em si ao longo da história, podem ser importantes. Que a as mulheres têm fisicamente e geneticamente uma grande resistência. E provavelmente para lidar hoje com o modo como as coisas são é preciso esse tipo de articulação, concentração, focagem.

Repara o Obama é um bom exemplo; para mim é uma coisa evidente, o Obama é homem mas não é um homem como o Ronald Reagan era, um cowboy, actor de Hollywood, musculado. O Obama é homem, obviamente, mas é um tipo que se engana e que pede desculpa, que tem uma relação com a sua envolvente que é uma relação de empatia, é uma relação anti-herói, e tem uma articulação, uma grande capacidade de verbalização. É alguém que mesmo sendo homem o seu discurso não é o discurso guerreiro. Pegou na história dos fundadores americanos e voltou à história... A tal ideia de reescrita, a reinvenção de coisas que estão lá, de que há pouco falava.

Susete Machado: Na leitura de um projecto o que considera mais importante quando desenhado por um arquitecto ou por uma arquitecta, por exemplo, num projecto de uma casa?

Jorge Figueira: Acho que é difícil ver as coisas assim tão a preto e branco. Repara, num projecto de arquitectura o desenho propriamente dito é apenas uma parte, embora uma parte muito importante. Mas um projecto de arquitectura tem antes a relação com o cliente, a procura do trabalho, as relações públicas, o modo como te colocas no contexto arquitectónico. Há aqui uma quantidade de momentos que levam depois à construção de uma casa.

É um bocado triste que as raparigas e os rapazes que são agora alunos de arquitectura pensarem que sempre foi assim, que sempre houve raparigas e que sempre foram para a obra e sempre fizeram coisas. Não é verdade. E até há pouco tempo.

Este é outro nível que me levou a avançar com esta ideia. Para os alunos e as alunas terem consciência que a situação delas não está resolvida mas que é substancialmente diferente do que era há trinta ou quarenta anos. De facto, há trinta ou quarenta anos, as mulheres significavam, como dizia o Viana de Lima, "sarilhos"... Os problemas eram perturbações de ordem afectiva ou sexual, digamos assim, eram esses os problemas, a ideia de que os homens não conseguem funcionar numa situação profissional com mulheres, que há uma transformação digamos sociológica e ambiental que torna isso impossível. Bom, essas coisas foram, eu não digo todas, diluídas, mas de qualquer modo não têm o grau de primarismo que tinham há quarenta ou a cinquenta anos.

Fazendo aqui um parênteses, eu como professor de história tenho essa obrigação de mostrar as pessoas – independentemente de eu ser ou não um fervoroso feminista – muito factualmente que há quarenta anos atrás as coisas não eram o que são hoje, e convém que os rapazes e raparigas que estudam arquitectura e que vão ser arquitectos tenham consciência disso.

Portanto, voltando à questão, eu acho que em todo este processo que vai desde a angariação de clientes até à construção, a mulher será capaz de fazer um balanço mais equilibrado de todas as partes que tem a ver com o projecto de arquitectura e com a construção. A capacidade de persuadir, o tal poder verbalização que do meu ponto de vista não faz com que daqui a cinco ou a dez ou anos, possam ser um conjunto de profissionais altamente competitivos e altamente presentes no nosso contexto. Sendo a arquitectura uma coisa que se liga a imensos níveis desde a publicidade, ao convencimento, ao orçamento, à escolha de materiais. Eu acho que a perseverança, e a paciência, e a capacidade de gerir essas várias coisas, acabara por transformar as arquitectas em figuras muito competitivas em relação àquilo que é o arquitecto da tradição, provavelmente mais caprichoso, menos equilibrado, provavelmente muito bom para as relações publicas mas péssimo a desenhar, ou bom a desenhar e péssimo para as relações públicas...

Susete Machado: Ou para a tectónica?

Jorge Figueira: Ou para a tectónica ou para todos os níveis envolvidos na arquitectura. Mas isto é como na política; na política não sabemos exactamente quais são as medidas ou inputs que uma mulher presidente colocara face a um homem presidente.

É a mesma coisa na arquitectura: não sabemos os inputs que uma mulher a desenhar uma casa colocará em relação a um homem. Mas há muitas suspeitas e muitas impressões que pode ser diferente ou que pode haver leituras diferentes. Mas se tivermos em conta a história, esta é uma história muito recente.

Repara, a própria presença da mulher no espaço público que é hoje normal não o era há quarenta ou cinquenta anos. A mulher estar na rua tinha um valor muito diferente de agora. Portanto a história modificou-se muito nos últimos cinquenta anos. E isto era para dizer que de alguma forma estamos numa fase inicial desse processo e as dúvidas são mais de que as certezas.

Susete Machado: Propõem que hoje abandonemos um pensamento tradicional de uma arquitectura como objecto?

Jorge Figueira: Não, eu como sou homem não proponho nada disso. Eu por exemplo na arquitectura que faço, assumo completamente a ideia do objecto, não faço coisas escavadas ou determinadas pela paisagem e cheias de curvas, ou de organicidade. Não estou nada interessado nisso, mas o que eu sei é que os mesmos objectos são contaminados por essa discussão. Ou seja, não são objectos tão fácticos, monumentais e sem graça.

Eu reivindico muito masculinamente a possibilidade de continuar a pensar em termos objectuais, só que eu gosto de levar esses objectos ou de os contaminar ou aliciar para esta discussão. Mas não pretendo que a partir de agora se passassem de uma dominância do masculino para a dominância do feminino; uma inversão da mesma lógica.

O que me interessa é perceber que esta história e genealogia compreender sinais de uma sensibilidade ou de uma afectividade ou de uma espacialidade feminina, e gerir dialecticamente os campos. Interessa-me continuar a assumir essa ideia de marcar o sítio e distinguir claramente a arquitectura da paisagem e dizer que isto é uma coisa totalmente artificial. Mas com uma abordagem que mostra ou que dá a entender que os objectos já não são aquilo que eram. Estes objectos já não têm, nem podem ter, a ferocidade, o carácter guerreiro afirmativo e peremptório que tinham, e que alguma arquitectura contemporânea ainda tenta nostalgicamente ter.

Porto, 6 de Agosto de 2010

Entrevista à Arquitecta Maria Manuel Oliveira

Susete Machado: O que determinaria numa estrutura espacial, sendo que essa estrutura espacial é uma matriz de pensamento que depois poderá ser diferente de um arquitecto para uma arquitecta?

Maria Manuel Oliveira: Embora sabendo que a questão do género na produção arquitectónica está a ser bastante pesquisada, este não é um assunto que eu tenha aprofundado. Falar-lhe-ei, portanto, a partir da minha reflexão e experiência pessoais, sendo natural que muitos temas e subtilidades me escapem.

As questões do género, no projecto e na obra de arquitectura não me são óbvias e não me parecem evidentes. Tentando responder à sua pergunta, não consigo ler uma matriz espacial a partir da sua suposta mais acentuada feminilidade ou masculinidade (aliás, julgo muito difícil se não impossível - enfim, a probabilidade será sempre de 50% - determinar a partir da análise de um projecto ou objecto arquitectónico se ele foi realizado por uma mulher ou por um homem).

É claro que reconheço, e verifico, que o pensamento feminino se move, muitas vezes, por caminhos distintos do masculino. Se quiser definir essas diversidades de trajecto conceptual, diria talvez que as mulheres são mais disponíveis ao imprevisto, que aceitam com maior facilidade a integração do inesperado e que com mais facilidade, também, são capazes de, no sentido dessa integração, rever a estrutura sobre a qual estavam a trabalhar.

Mas, em meu entender, o que é efectivamente determinante na concepção arquitectónica é o suporte cultural de quem a produz – é mais uma questão de circunstância temporal, local e social, filtrada pela personalidade e talento do(a) arquitecto(a) do que de género. Este poderá ter maior ou menor importância para o projecto, mas não me parece ser a condição mais relevante para a sua elaboração.

Susete Machado: Nos últimos 60 anos tem aumentado o número de arquitectas, isto devido há abertura no ensino superior a mulheres. Assim, antes seria uma racionalidade masculina e com a introdução da mulher adquire-se uma flexibilidade?

Maria Manuel Oliveira: Não consigo colocar a questão nesses termos, nem sei bem onde ela pretende chegar. De qualquer maneira, não me parece que se possa dizer que antes era dominante uma projectação racional que tendeu para a flexibilidade a propósito do maior número de mulheres a projectar.

Racionalidade e flexibilidade não se opõem, complementam-se. A flexibilidade gera novas possibilidades e abre caminhos alternativos ao pensamento racional – não o compromete, enriquece-o.

A condição cultural contemporânea, ao ser menos dogmática, ao aceitar a incerteza como um suporte de trabalho, caminha nesse sentido – e, portanto, o que antes era exigido, culturalmente, aos homens (nunca duvidar, ser sempre muito assertivo) e não às mulheres (considerando-as sexo fraco, frágil e de pensamento segmentado), tem deixado progressivamente de o ser: a masculinidade já não precisa de ser comprovada e muito menos através de comportamentos que não admitem “desvios”.

Mas, quando refere o ensino superior, se é verdade que metade dos estudantes de arquitectura hoje já são mulheres, também é verdade que o corpo docente é quase totalmente constituído por homens – e então, se verificarmos o número de arquitectas a leccionarem Projecto e Construção, por exemplo, constatamos que é muitíssimo reduzido (e não é preciso pensar muito para perceber a razão de ser desta situação / que também está mudando, embora a um ritmo lento).

Susete Marisa: No Movimento Moderno tivemos Le Corbusier com uma racionalidade, segundo Beatriz Colomina, devido as fotografias, ao projecto, não mostra o papel da mulher nas obras. E depois temos um período de transição, com a alteração ao Movimento Moderno, surge uma nova linguagem?

Maria Manuel Oliveira: A contestação do M. Moderno e de alguns dos seus fundamentos é uma circunstância natural e inevitável ao ciclo de qualquer movimento, em qualquer época – não tem que ver, suponho, com o surgimento de mulheres no panorama arquitectónico. Mas neste caso é coincidente com esse emergir, facto que se compreende se o contextualizar temporal e culturalmente, num período de pós-guerra em que as mulheres não querem mais abdicar do seu papel como força produtiva e pensante. É um momento, de facto, em que a mulher começa a sobressair enquanto personagem de primeiro plano em várias frentes e na arquitectura também (embora verifiquemos que nesta fase, as arquitectas que hoje reconhecemos como personagens mais emblemáticas, surgem em associação com um homem, suponho que não por acaso o marido).

E ainda, a propósito da pergunta, parece-me um redutor sugerir Le Corbusier (que, de facto, não mostra o papel da(s) colaboradora(s) nas obras, à semelhança, aliás, dos seus contemporâneos) como o paradigma do género masculino na arquitectura do M. Moderno – pessoalmente (e sei que em contracorrente) penso que muitos dos seus projectos são de uma enorme ductilidade e incorporam uma significativa capacidade de

adaptação à circunstância / demonstrando flexibilidade conceptual e formal ultrapassando, portanto, uma racionalidade rígida e impermeável, dita masculina.

Susete Machado: Enquanto projectista, considera que poderá existir, segundo o arquitecto Jorge Figueira, uma introdução de afectividade ou flexibilidade que na prática da arquitectura, se tem uma oposição de uma eventual espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada indexada a uma certa ideia de «masculinidade»?

Maria Manuel Oliveira: Parece-me evidente que as mulheres, por condição cultural, têm menos pudor em deixar transparecer afectos e fragilidades (dúvidas, incertezas, necessidade de tempo para estruturar o raciocínio) que os homens. Também lhes é permitido falar de intuição, ou seja, são autorizadas a decidir sem suporte totalmente justificado por uma lógica determinista e sequencial – o que não significa, de forma alguma, não possuir racionalidade e rigor conceptual.

A expressão de todo este sector do pensamento estava interdita aos homens – interdição que agora começa a esbater-se em muitos campos, no da arquitectura inclusive. Suponho que a chegada feminina à produção arquitectónica de alguma forma instalou e facilita essa diluição, ampliando as fronteiras da racionalidade e enriquecendo-a.

Susete Machado: O que considera mais importante na leitura ou estruturação de um projecto? Se é mais importante o interior ou exterior? Sendo que há referências de que a mulher parte do interior para o exterior e o homem parte do exterior para o interior.

Maria Manuel Oliveira: Desconheço as referências a que alude, mas, em meu entender, a questão não faz sentido: não existe essa forma de projectar num só sentido. Não penso que se possa falar acerca da concepção do projecto de arquitectura como se fosse estruturada de dentro para fora ou de fora para dentro – e, muito menos, como se estivesse intrinsecamente associada a um género.

Parece-me uma afirmação fruto de um entendimento preconceituoso do ser feminino e do ser masculino, esse entendimento sim, rígido e falacioso. Na discussão sobre as eventuais diferenças na produção arquitectónica feminina e masculina, não me parece interessante, de todo, utilizar este tipo de pressupostos, que julgo superficiais e simplistas.

Para concluir, pergunto-me se a par com o desenvolvimento do *estar feminino* não se verifica um movimento tão forte quanto esse no campo de *estar masculino*, que está a

encontrar alternativas para uma situação que obrigava os homens a uma postura altamente constrangida.

Estou convencida que este desconstrangimento encontra a sua referência no *estar feminino* o qual tem vindo paulatinamente, muito paulatinamente, a ganhar expressão e a valorizar o universo arquitectónico contemporâneo.

Guimarães, 28 de Agosto de 2010

Entrevista à Arquitecta Paula Santos

Susete Machado: Entende que “a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para *“desconstruir”* (FIGUEIRA, 2010:17)?

Paula Santos: Não há nenhuma razão para as mulheres estarem mais preparadas para *“desconstruir”*, já que as escolas de formação, os professores, as experiências, etc., são idênticas. A não ser que haja outro motivo qualquer exterior á formação, mas não me parece que seja isso que esteja a perguntar?

Susete Machado: Sim, os homens e as mulheres têm um percurso biológico distinto. Não tem influência no percurso profissional?

Paula Santos: Não, isso é uma ideia muito retrógrada... isso é uma discussão que poderia ter sentido no feminismo! A insistência de que as mulheres podem ter mais ou menos qualidades para fazerem isto ou aquilo porque são mulheres, mais sensíveis, ... não se aplica à arquitectura.

Eu dou aulas, tenho alunos e alunas e acho que há algumas qualidades femininas, mas não tem a ver com a arquitectura, tem a ver com persistência, alguma capacidade de trabalho e vontade de fazer bem. Mas isto não é só em arquitectura, isto acontece em todos os cursos de uma forma geral, é um dado estatístico. As mulheres hoje em dia nas universidades representam mais de 60% dos alunos e para além disso, os resultados das mulheres são superiores aos dos homens. Isto porque elas querem ter um papel mais activo na sociedade, querem ter o papel a que tem direito, do meu ponto de vista. Em todas as áreas, até na área política, as mulheres começam a ter um papel mais activo.

Acho que é um erro pensar-se que a arquitectura feita por mulheres é diferente por as mulheres serem mais sensíveis. Não há nenhuma prova de que as mulheres são mais ou menos dotadas, capacitadas e sensíveis do que os homens.

Susete Machado: Na arquitectura não poderá existir uma alteração de pensamento devido ao aumento do número de mulheres arquitectas?

Paula Santos: Você insiste nessa questão! Não, não acho. Há alterações sociais devido á participação feminina na sociedade, isso com certeza.

Susete Machado: Então a introdução da mulher não provoca uma nova linguagem?

Paula Santos: Não sei, não tenho dado conta disso. Porque acha que uma mulher pode ter linguagem distinta?

Susete Machado: Por exemplo, um menino recebe carros e uma menina recebe bonecas...

Paula Santos: Isso é o Freud no século XIX, início do século XX. Mas hoje? O que a leva a pensar que as mulheres possam ter influências que as levem a interpretar a arquitectura de forma distinta?

Susete Machado: Perante a sociedade o papel da mulher por muito que digamos que é igual neste momento, é distinto! Chega-se a uma obra e o papel de um homem ou de uma mulher é encarado e tratado de forma igual? Uma obra é um ponto de homens, de masculinidade...

Paula Santos: Não há nenhuma distinção, em obra, de um homem e de uma mulher... nunca senti tal coisa e trabalho há mais de 20 anos.

Nunca senti nenhuma diferença por ser mulher, não é assim que se estabelecem as relações de trabalho. Já não é assim.

Continua haver uma discriminação das mulheres na sociedade. Mas isso tem a ver com o facto de os homens ocuparem os centros de decisão. Quando os homens ocupam todos os centros de decisão durante séculos é natural que a sociedade se reja por critérios ou por pontos de vista masculinos. Essa discriminação ainda está longe de desaparecer em Portugal e noutros países.

Susete Machado: Quando as arquitectas projectam e apresentam um projecto, não teriam uma matriz de pensamento distinta?

Paula Santos: Não. Você encontra? Na sua investigação, encontra? Exemplo.

Susete Machado: Há uma autora que escreve: “As casas que hoje conhecemos tem aspectos pensados de dentro para fora, característica marcante do trabalho feminino...” (Silvana Rubino). Assim os arquitectos projectam de fora para dentro e as arquitectas de dentro para fora?

Paula Santos: Não percebo o que isso quer dizer.

O que é que a sua investigação diz? Nota diferenças entre um projecto de um homem e de uma mulher?

Susete Machado: Por exemplo, Margarete Schutte-Lihotzky projecta a “Cozinha de Frankfurt” com o objectivo de redução do tempo passado na mesma...

Paula Santos: Mas estamos a falar de século XX? Mas interessa-lhe estudar a condição feminina no século XX?

Susete Machado: Para nós falarmos de hoje não temos que ver o passado?

Paula Santos: Mas a sua investigação é sobre a condição de trabalho hoje.

Susete Machado: Mas nós para sabermos o hoje, temos que saber o que aconteceu antes.

Paula Santos: Se for pegar no passado tem uma série de obras sobre o feminismo e sobre a luta feminina até aos anos 50/60. Mas não tem a ver com arquitectura. A sua tese é sobre a condição feminina desde a revolução industrial até aos nossos dias ou não será sobre as diferentes perspectivas na produção arquitectónica actual?

Susete Machado: E não se pode juntar as duas coisas?

Paula Santos: Bom, falando só sobre arquitectura não vai contar uma história muito diferente das outras. É a história da condição feminina, as mulheres até há trinta anos, casavam e não podiam trabalhar, não iam para a universidade.

Há uma condição social que é básica / basilar para interpretarmos essas coisas da condição feminina, no nosso país e no mundo. Temos que pensar que as mulheres só agora, digamos há 20 anos e no máximo 30, é que começaram a ter acesso igual à educação.

Há uma questão que eu acho que é implícito às mulheres e que as separa definitivamente da questão dos homens, que é a maternidade. Não há dúvida. Mas isso é uma condição, é um grande privilégio e ao mesmo tempo tem uma carga social, essa responsabilidade social que obriga a mulher a ter que gerir essa questão da maternidade e da vida profissional. Mas isso não dá menores capacidades, dá trabalho!

Susete Machado: Então as mulheres não têm uma atitude diferente? Pelas condições que está a mencionar?

Paula Santos: No desenho de arquitectura? Uma atitude mais feminina?

Susete Machado: Mais sensível?

Paula Santos: Mas os homens não são sensíveis? Quer dizer, eu percebo a questão da mulher na perspectiva da condição feminina! Não coloco de parte que haja diferenças. As mulheres tiveram e têm muito mais dificuldade, por exemplo, na questão da intervenção ou da capacidade de intervenção política. Ou seja, a quantidade de mulheres que vão para a política ainda está abaixo do que podia ser, quer em qualidade quer em quantidade.

Susete Machado: No caso de Guimarães, com a arquitecta Alexandra Gesta, se fosse um homem seria igual?

Paula Santos: Alexandra Giesta tem um talento imenso e uma capacidade de gestão invulgar... acho que foi das pessoas que melhor geriu o património histórico na cidade e fez um trabalho excepcional, fez e faz... mas tem haver com o temperamento, qualidade, talento, disciplina e modo de trabalhar, não é por ser mulher... é uma mulher particular que viu ou anteviu os problemas, a maneira de os gerir... mas fez um trabalho essencialmente técnico não foi só um trabalho de criação e concepção artística, foi um trabalho de desenho, de gestão, tomada de opções, aconselhamento dos políticos, obtenção de dinheiros, etc..

E não acho que a Alexandra Giesta tenha tido grandes dificuldades pelo facto de ser mulher ...

Susete Machado: Nem facilidade?

Paula Santos: Nem facilidade nem dificuldade, nem vantagens nem desvantagens... ela consegue fazer um bom trabalho, porque é uma boa profissional. É uma mulher competente... resultou que levou as coisas avante, um homem não teria feito melhor nem pior... foi uma coincidência e uma oportunidade.

A propósito do universo das mulheres na arquitectura vou-lhe mostrar uma revista italiana que me pediu para participar num número dedicado às mulheres na arquitectura.

Eu participei, porque foi uma amiga minha que convidou. Mas a ideia de fazer uma revista só com projectos de mulheres parece-me um contra-senso.

Susete Machado: Na sua opinião, não existiria uma arquitectura feminina?

Paula Santos: Se eu lhe perguntasse se há uma medicina feminina? Ou uma pintura feminina? Por exemplo, acha que a Paula Rego tem uma pintura feminina?

Susete Machado: A minha pergunta é: Se podia existir arquitectura feminina?

Paula Santos: Arquitectura feminina? O que é que distingue a arquitectura das outras actividades profissionais conceptuais e técnicas? Porque não se vê os médicos a colocarem essa questão? Quem diz médicos, diz cientistas ou músicos? Nos músicos, há música feminina?

Quer dizer, eu acho que nós mulheres, se cairmos neste tipo de raciocínio de tentar descobrir a onde está o feminino na arquitectura, estamos, por um lado a admitir que existe essa diferença, e por outro estamos a ser um bocadinho paternalistas... mais ou menos como são os homens, em relação a este assunto. Há um certo paternalismo ao tentar agora ver se as mulheres tiveram ou tem alguma possibilidade de se afirmar.

Não interessa nada andar a defender a bandeira de que há uma arquitectura feminina, quer disser, essa agora! Há uma arquitectura feminina, onde? Eu não sou capaz de fazer um aeroporto, uma zona industrial ou outro projecto de carácter muito técnico? Por ser mulher? Mas já sou capaz de fazer uma creche, uma escolinha? A mim preocupa-me.

É-se mais sensível para fazer uma creche, porque se tem filhos? Não vamos cair nesta espécie de discriminação encapuçada. É perfeitamente injusto e eu acho que nós devemos fazer um esforço grande para lutar contra esta ideia porque é uma ideia outra vez discriminatória.

Eu estou a ironizar, mas é uma bocadinho essa a perspectiva e nós arquitectas ou nós profissionais, temos que ter muito cuidado sobre a forma como isto é tratado. Se houver alguma pertinência na sua tese, esta deveria indicar que as mulheres têm tanto talento e tanta capacidade como um homem para fazer qualquer tipo de trabalho, seja ele conceptual ou técnico, relativo há arquitectura, porque é verdade.

Porto, 8 de Setembro de 2010

Entrevista à Arquitecta Bárbara Rangel

Susete Machado: Na análise de um projecto, conseguiria determinar, a partir da respectiva estrutura espacial apresentada, a eventual matriz de pensamento nele implícito quanto ao género?

Bárbara Rangel: Género: mulher ou homem? Sim, há muita diferença.

Susete Machado: Como viria essa diferença?

Bárbara Rangel: Na própria definição e articulação do espaço, pelos movimentos, funcionalidade e organização...

Como sabe o meu marido também é arquitecto (Nuno Brandão Costa). Temos um cliente que por duas vezes nos deu dois projectos de cada vez, um para cada um.

Tanto numa experiência como na outra os problemas são semelhantes e as respostas muito diferentes. Se calhar por causa disso... as sensibilidades são naturalmente diferentes. O meu marido é mais racional na forma de trabalhar e eu sou mais ... não pouco racional mas... menos preto e branco, mais cinzento.

Susete Machado: Têm os dois a mesma formação?

Bárbara Rangel: Temos os dois a mesma formação. Não no mesmo ano, mas na mesma escola, com dois anos de diferença. Deve ter a ver com as personalidades e com a questão de ser mulher. Uma mulher nunca tem a certeza, põem sempre muitas dúvidas e pensa em muitas coisas.

Os homens, não, são mais objectivos...

Susete Machado: Nas últimas décadas o número de mulheres arquitectas têm aumentado reflecte-se no tipo de arquitectura?

Bárbara Rangel: A forma de trabalhar de uns e de outros é inevitavelmente muito diferente. Tanto pode ser na arquitectura, como em pintura, como noutra área qualquer, porque as sensibilidades são diferentes... por alguma razão se diz "as mulheres conseguem fazer muitas coisas ao mesmo tempo e os homens não". Por isso, em arquitectura vai ser reflectido no momento do trabalho e também na própria resposta. Sim, penso que mudou e que mudou ao longo dos tempos. E agora também...

Susete Machado: O que considera mais importante na leitura de um projecto de arquitectura? Se as arquitectas projectam de dentro para fora e os arquitectos de fora para dentro.

Bárbara Rangel: O que senti no meu trabalho é a articulação do espaço e aponto como defeito, ser demasiado obsessiva com o pormenor... Isso, por vezes, dificulta o próprio processo de trabalho. Embora as mulheres consigam organizar muitas coisas (são formatadas assim, para realizar muitas coisas ao mesmo tempo) procuram satisfazer tudo, o que às vezes não ajuda a simplificar o processo de trabalho.

Digo isto, pensando na diferença do método de trabalho meu e do meu marido, ele muito mais pragmático e eu mais obcecada pelo detalhe... Por isso temos empresas diferentes.

Susete Machado: Quanto ao projectista, considera que poderá ser distinguido (em termos de género) quanto à introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura praticada (por princípio mais «feminina»), em oposição a uma eventual espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada (indexada a uma certa ideia de «masculinidade»)?

Bárbara Rangel: Sim, não sei se o termo sensível será o mais adequado, mas na questão da flexibilidade, acho que sim... Acho que os arquitectos continuam a ser racionalistas, não com o sentido da arquitectura Modernista, porque este tinha o sentido da máquina e da standardização, mas no campo processual.

Neste momento vive-se precisamente o oposto do racionalismo, consequente da excessiva globalização. No trabalho do Herzog & DeMeuron, por exemplo, arquitectos com uma dimensão mundial, em cada projecto é evidente a preocupação com o reconhecimento e identificação do lugar, seja pelos sistemas construtivos, seja pela história do lugar, etc.

No campo processual e da concepção espacial, a diferença de género será mais reflectida, nas metodologias de trabalho e no desenho do espaço. Na metodologia, talvez nas opções tomadas e na forma como se chega a determinada decisão, pelas dúvidas, incertezas. No desenho, pela fluidez e movimentos espaciais, pelo desenho de pormenor também ele procurando a mesma fluidez entre os diferentes materiais.

Penso que a grande diferença reside na aproximação ao projecto. Ao responder ao projecto de uma casa, por exemplo, o arquitecto procura a resolução pragmática e eficaz das premissas de projecto, a arquitecta dá a resposta procurando satisfazer as várias sensibilidades de cada membro da família, também obviamente duma forma eficaz. O

resultado até poderá ser semelhante, mas os processos mentais e métodos de aproximação, são inevitavelmente diferentes.

Susete Machado: “O Movimento Moderno é, na história da arquitectura do século XX, o apogeu da «racionalidade masculina».” Hoje, temos “a introdução de uma afectividade ou espacialidade feminina” (FIGUEIRA, 2010:14).

Bárbara Rangel: Tudo o que aconteça hoje... só é possível por ter existido a arquitectura Moderna. Por consequência daquela quebra e ruptura com a tradição. Depois de atingir o apogeu do racionalismo em meados do século XX, pode-se novamente voltar ao lugar, pela mão dos pais dos nossos mestres Alvar Alto, Frank Lloyd Wright, etc.

Agora, depois da ressaca duma arquitectura “virtual” e resultado da imagem digital, reflexo duma impossível arquitectura global, os nossos pais, Siza, Zumthor etc, mostram-nos a delicadeza e riqueza da arquitectura tradicional.

Essa afectividade pelo lugar, não tem necessariamente de ser feminina.

Susete Machado: Entende que “a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para *desconstruir*” (FIGUEIRA, 2010:17)?

Bárbara Rangel: Acho, por essa necessidade de analisar tudo, que referi. Essa desconstrução é acima de tudo, mental no processo de projecto.

Susete Machado: Acreditaria que hoje existiria uma categoria de arquitectura feminina?

Bárbara Rangel: Acho que ainda não há casos suficientes para fazer uma arquitectura feminina. Pelo menos dos que eu conheço cá em Portugal e mesmo no estrangeiro...

É muito difícil sobreviver como mulher em arquitectura, é preciso abdicar de muita coisa que chegando a um momento da nossa vida não queremos abdicar., os filhos.

Eu tive que naturalmente abdicar de muita coisa na arquitectura por causa dos meus filhos, mas nunca pensaria na vida abdicar deles por causa da arquitectura. Nem se quer foi uma opção, foi um acontecimento natural. Eles são a minha prioridade na vida.

Quando eu estava no curso e mesmo quando acabei, “dava os pulsos” pela da arquitectura. Agora dou os pulsos e tudo o resto, pelos meus filhos.

As mulheres são movidas por paixões, e quando aparecem os filhos a paixão é tão intuitiva e íntima, que tudo o resto deixa de ter importância. Deixamos de ser uma única

pessoa, deixamos de pensar no singular...Por isso a paixão obsessiva pela arquitectura passa inevitavelmente para um amor mais racional e ponderado.

É muito difícil uma mulher conseguir ser arquitecta... Ser arquitecto implica um pouco de egocentrismo, de pensar só no Eu. Para uma mulher é difícil pensar só no Eu, principalmente quando é mãe e quando tem uma família.

Até ter a minha primeira filha só trabalhava, era completamente obsessiva pelo trabalho, era a paixão que me movia. Depois da minha primeira filha nascer, tudo mudou, a postura perante o trabalho mudou. Não tenho uma disponibilidade total para a arquitectura como tinha antes, o tempo que me sobra é para eles. É uma opção inevitável.

A paixão passou a um amor racional, isso reflecte-se na forma de trabalhar, mas será que se reflecte também no desenho do projecto? Daqui a uns anos tentarei analisar.

Porto, 13 de Setembro de 2010.

Entrevista em grupo aos Arquitectos Inês da Silva e Miguel Vieira

Susete Machado: Na análise de um projecto, conseguiria determinar, a partir da respectiva estrutura espacial apresentada, a eventual matriz de pensamento nele implícito quanto ao género?

Inês da Silva: Num projecto? Se há uma matriz de projecto que se possa identificar por ser...

Susete Machado: Masculino ou feminino?

Inês da Silva: Acho que não. Haver uma matriz à partida que consigamos logo definir que é masculina ou feminina na arquitectura? Creio que não. Nunca trabalhei só com mulheres ou só com homens, as nossas equipas são e sempre foram mistas pelo que é muito difícil dizer se há um resultado mais feminino ou mais masculino. Creio que essa dificuldade mantém-se até em escritórios liderados só por mulheres como são o caso das arquitectas Inês lobo e Paula Santos. As equipas são mistas, sempre, pelo que as influências são grandes... Respondendo objectivamente à pergunta: não há matriz de projecto única e exclusivamente feminina...

Susete Machado: Uma matriz de pensamento feminino quando se projecta?

Inês da Silva: Também creio que não.

Susete Machado: Mesmo que o homem seja mais racional e a mulher mais sensível?

Inês da Silva: Estereotipando, é normalmente atribuído ao homem um carácter mais racional e à mulher um carácter mais intuitivo. Mas para mim as diferenças prendem-se com diferenças nas questões de abordagem e de metodologia de projecto que também encontramos em duplas masculinas ou dupla femininas. As diferenças prendem-se com a metodologia de cada um, com o seu processo mental e com a bagagem cultural, experiências de vida, há tantos factores externos que influenciam a arquitectura... que influenciam o método e a maneira de projectarmos, que estarmos só a centrarmo-nos na questão do género, é redutor.

Susete Machado: O factor do género será diferente pelas questões e implicações sociais inerentes ao projectista?

Inês da Silva: Isso é diferente! Diria que é mais interessante pensar porque é que há tão poucas mulheres à frente de escritórios, à frente de empresas, em cargos políticos, em locais com poder de decisão. O mesmo se passa com a arquitectura. Porque é que até ao 25 de Abril tão poucas eram as mulheres arquitectas? Porque é que era um mundo exclusivo de homens? Mas esta não era, nem é, uma questão que se coloca apenas em Arquitectura mas em todas as profissões. Era, e é, portanto uma questão de fundo da sociedade.

Susete Machado: A primeira arquitecta é Maria Marques da Silva, em 1943, pela Escola de Belas Artes do Porto...

Inês da Silva: Exactamente, e mesmo assim muito isolada.

Susete Machado: Como julga que o aumento de arquitectas a exercer nas últimas décadas se reflecte no tipo de arquitectura? Como, por exemplo, Denise Scott Brown, Zaha Hadid...

Inês da Silva: Não sei...

Susete Machado: O que considera mais importante na leitura de um projecto de arquitectura? Por exemplo, há uma autora que escreve: “As casas que hoje conhecemos tem aspectos pensados de dentro para fora, característica marcante do trabalho feminino...” (Silvana Rubino). Assim os homens projectam de fora para dentro e as mulheres de dentro para fora?

Inês da Silva: Interessam-me novas formas de abordar um projecto de arquitectura. As perguntas formuladas no início de cada projecto, as preocupações para a resolução desse projecto. Depois das perguntas, perceber se as respostas que foram dadas chegam ao nível daquilo que foram boas questões de projecto. Mas no limite as perguntas podem ser sempre mais importantes, porque tentam encontrar novos caminhos, novas propostas, depois as respostas podem ou não acompanhar a pertinência das questões colocadas ...E depois interessa-me o equilíbrio, isto é, a pertinência de uma resposta adequada a um determinado programa, a um determinado sítio e no limite a beleza dessa resposta, ou seja, para mim não é dissociável o seu resultado estético, acho-o muitíssimo importante. Se quiser, poderíamos atribuir esse

interesse a um lado mais feminino, a parte estética, mas lá está, estaríamos sempre a generalizar!

Susete Machado: Quanto ao projectista, considera que poderá ser distinguido (em termos de género) quanto à introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura praticada (por princípio mais «feminina»), em oposição a uma eventual espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada (indexada a uma certa ideia de «masculinidade»)?

Inês da Silva: Esses prés parecem-me sempre uma coisa negativa...A inflexibilidade depende da convicção, da paixão e do brio com que defendemos uma determinada proposta; se estamos convictos de que uma solução será a mais indicada poderemos ser inflexíveis até prova em contrário. Dizer que o homem terá uma espacialidade de cariz mais racional poderá remeter a mulher para uma espacialidade de cariz irracional? A mulher é intuitiva mas o homem também tem o seu grau de intuição, é uma intuição diferente. O arquitecto Siza Vieira tem uma sensibilidade única como arquitecto e não se pode dizer que seja feminino.

Susete Machado: “O Movimento Moderno é, na história da arquitectura do século XX, o apogeu da «racionalidade masculina».” Hoje, temos “a introdução de uma afectividade ou espacialidade feminina” (FIGUEIRA, 2010:14). Como reflecte sobre esta afirmação?

Inês da Silva: O facto de haver muitas mulheres arquitectas poderá influenciar a arquitectura que se faz hoje em dia mas também a sociedade mudou, como sempre aconteceu ao longo dos séculos, e com ela o género masculino também evoluiu e se transformou pelo que a arquitectura que se faz hoje não pode ser apenas vista à luz de uma maior presença de profissionais femininas.

Susete Machado: Tinham mulheres “atrás”? (Lilly Reich companheira e colaboradora de Mies Van der Rohe, Charlotte Perriand colaboradora de Le Corbusier).

Inês da Silva: Se as mulheres sempre estiveram presentes, mesmo que num papel secundário, significa que essa suposta intuição ou afectividade sempre esteve lá! Se elas influenciavam? Seria interessante perceber se há de facto uma alteração significativa entre o momento em que as mulheres deixam de estar nos bastidores e passam a estar num papel de destaque. Se podemos olhar para as propostas actuais como resultado de uma maior presença feminina? Acho que hoje todos nos perguntamos

para onde vai a arquitectura, se há um movimento no qual nos insiramos. Não há um movimento definido, portanto há um leque enorme de opções e eu não diria que é por haver mais mulheres arquitectas. Hoje não há uma linha, um saber fazer instituído que seja seguido. Referiu a Zaha Hadid, que eu acho ser um exemplo onde não encontro nenhuma particular feminilidade nos seus edifícios... já a Sejima é fácil de ser encaixada no estereotipo dos espaços flexíveis e eventualmente femininos mas se olharmos para a arquitectura japonesa vemos que a sua maioria tem estas mesmas características, toda ela é muito etérea, quase com ausência de massa, tudo aquilo é muito leve... mas isso são características de uma arquitectura japonesa também feita por homens, é uma questão cultural! Enquanto que a arquitectura da Zaha Hadid não é de fácil associação ao género masculino ou feminino. É uma proposta, é uma linha de pensamento e isso é possível porque hoje há um grande léxico de propostas. No Movimento Moderno não existia esta variedade e como era um movimento liderado por homens é fácil atribuírem essa racionalidade a um género masculino, porque só existia esse género, de uma maneira geral...

Susete Machado: Neste grande léxico de propostas de arquitectura, existia espaço para uma categoria de arquitectura feminina?

Inês da Silva: Não, acho que não, de todo. A redução a um género é sempre algo muito desinteressante e pobre.

Susete Machado: Entende que “a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para desconstruir” (FIGUEIRA, 2010:17)?

Inês Vieira da Silva: Para desconstruir? Como disse há bocado, as mulheres sempre estiveram presentes nos cenários ao longo dos séculos, mas estavam num papel secundário... as mulheres sempre estiveram preparadas para tudo, mas agora é uma questão de se discutir se de facto se está atingir alguma emancipação ou lugar mais equitativo na sociedade para as mulheres.

Susete Machado: E aconteceu...

Inês da Silva: Sim, aconteceu... ao longo dos séculos as mulheres sempre estiveram preparadas para tudo, são seres racionais como os homens... portanto estão preparadas, sim!

Miguel, tens alguma coisa a dizer sobre a arquitectura feminina?

Miguel Vieira: Nós já falámos sobre isso relativamente à Sejima porque achamos que ela revela uma sensibilidade incomum mas também é fácil perceber que a arquitectura japonesa tem uma sensibilidade diferente e então depois é preciso tentar destriçar o que é Sejima e o que é japonês.

Inês da Silva: Ou o que é do sócio dela? Se o sócio não tem influência no projecto deles...

Miguel Vieira: Eu acho é que nós notamos essa sensibilidade e que de repente a questão da proximidade ao Japão, àquele tipo de arquitectura, faz-se mais por via deles do que por anteriores arquitectos, como Tadao Ando. Mas na realidade é uma coisa mais transversal, há muitos arquitectos japoneses a fazerem coisas muito sensíveis e são só equipas de homens...

Inês da Silva: E o que é uma coisa sensível? Portanto, tendemos a associar a coisas muito leves...

Miguel Vieira: Coisas que o Siza Vieira faz! Na arquitectura há duplas de homens que também têm características diferentes como os Aires Mateus que sabemos terem aproximações diferentes ao projecto, ou Herzog & de Meuron que justamente por serem diferentes, por terem papeis distintos, fazem o trabalho funcionar e a regra das duplas é justamente as coisas serem equilibradas...

Inês da Silva: Quando eu falava da questão da metodologia e da aproximação ao projecto?

Miguel Vieira: Mas eu acho que o desafio da sua tese é mesmo esse. Eu não acho que vai ter respostas óbvias! Que vá falar com a Inês Lobo e que esta lhe diga: “Eu sinto-me como uma mulher a projectar...”

Inês da Silva: É muito difícil falarmos com estes adjectivos, o homem racional. Eu, enquanto mulher, não sou irracional! Logo, não posso disser: “Ok! O homem é mais racional e a mulher mais emotiva”.

Susete Machado: Por exemplo, Óscar Niemeyer é feminista?

Inês da Silva: Chamar-lhe feminista pelas formas mais sensuais ou sensíveis que desenha? Porque não comparar Óscar Niemeyer a Paulo Mendes da Rocha? Diria claramente que os dois são modernistas embora Paulo Mendes da Rocha numa racionalidade de formas, enquanto que Óscar Niemeyer numa racionalidade de curvas, de maior sensualidade na forma. De repente encontramos em dois homens associados ao Movimento Moderno uma sensibilidade diferente...

Susete Machado: A arquitecta Inês na revista Arquitectura e Construção, em Outubro/Novembro de 2009, diz: “Sendo a mulher, há uma parte feminina que muitas vezes também complementa a parte tão masculina da construção, que é tão séria. Acho que, em conjunto, conseguimos tornar as coisas um pouco mais leves dentro daquilo que eventualmente poderia ser uma visão mais maciça, mais construída da arquitectura.”

Inês da Silva: Depois dessa entrevista temos vindo a pensar mais nestas questões. Há uma intuição feminina mas também a há masculina mas todas estas palavras de rigor, racionalidade, leveza, intuição são muito traiçoeiras... o homem também é intuitivo...hoje em dia não acho que esta questão deva ser respondida ou abordada dessa forma... acho mais interessante perceber a metodologia de um escritório, a evolução em termos de trabalho e a resposta a cada projecto. Se calhar há projectos onde podemos ter propostas de desenho mais livre e projectos onde temos de nos cingir ao programa, onde estamos espartilhados por regulamentação e onde a proposta acaba por ter um desenho mais contido. Nestes casos temos que desenhar sem grande liberdade formal mas procurando a qualidade no ambiente do edifício, na escolha de materiais, em soluções que nos possam dar essa delicadeza que gostamos de ver na arquitectura... não perdemos muito tempo a pensar se somos homens ou se somos mulheres!

Setúbal, 14 de Setembro de 2010

Entrevista em grupo aos Arquitectos Amélia Costa e Rodrigo Lima

Susete Machado: Na análise de um projecto, conseguiria determinar, a partir da respectiva estrutura espacial apresentada, a eventual matriz de pensamento nele implícito quanto ao género?

Amélia Costa: Não. Penso que há sempre uma linha condutora de cada projectista e isso percebe-se quando se executam vários projectos. Agora se é feito por um homem ou por uma mulher? Acho que não!

Susete Machado: Considera que poderá ser distinguido (em termos de género) quanto à introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura praticada (por princípio mais «feminina»), em oposição a uma eventual espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada (indexada a uma certa ideia de «masculinidade»)?

Amélia Costa: Não! No caso do nosso trabalho, o projecto vai ganhando forma pela combinação das minhas ideias inerentes de ser quem eu sou e do Rodrigo ser quem é.

Susete Machado: Tem a ver com as influências que a pessoa absorve?

Amélia Costa: Sim, tem a ver com a educação e a formação de uma pessoa. Tem de haver um equilíbrio. A flexibilidade tem que ver com o desenrolar do processo de trabalho de um determinado projecto.

Susete Machado: O aumento de arquitectas a exercer nas últimas décadas reflecte-se no tipo de arquitectura? A primeira arquitecta pela Escola de Belas Artes do Porto foi Maria Marques da Silva em 1943.

Amélia Costa: Não se reflecte no tipo de arquitectura, mas tem a ver com o facto de que na nossa história recente, as mulheres não faziam um percurso académico como o fazem hoje. E por isso, tem um reflexo maior, embora o mundo da arquitectura, em termos de construção, continua a ser um pouco masculino. Não é difícil para as mulheres! Hoje em dia também se vê mais advogadas, economistas... É uma questão de cultura e de tempos.

Susete Machado: O que considera mais importante na leitura de um projecto de arquitectura? Por exemplo, numa casa...

Amélia Costa: Penso que a divisão e a compatibilização do programa são essenciais. Uma casa é um projecto de grande complexidade porque se adapta a uma determinada família e nesse caso, o programa é essencial.

Susete Machado: “O Movimento Moderno é, na história da arquitectura do século XX, o apogeu da «racionalidade masculina».” Hoje, temos “a introdução de uma afectividade ou espacialidade feminina” (FIGUEIRA, 2010:14)?

Amélia Costa: Se temos a introdução de uma afectividade feminina na arquitectura? Eu penso que há muitas obras feitas por homens que são muito “femininas”. A genética não determina o modo de ser ou pensar, em termos de arquitectura. Só, porque agora há mais arquitectas, há mais sensibilidade na arquitectura? Não me parece.

Susete Machado: Como o Movimento Moderno foi um movimento ligado à maquinaria, racionalidade, indústria...

Amélia Costa: Faz-me lembrar aqueles anúncios antigos em que as mulheres eram as donas de casa perfeitas...

Susete Machado: Sim, “A mulher faz parte da casa, o homem vira-se para o mundo” (Mário Carvalhal), mesmo que hoje não deva existir, temos que aceitar que existia?

Amélia Costa: Existia, é claro! Agora são quase o oposto, mas acho que isto em termos de afectividade na arquitectura depende muito da forma como uma pessoa habita a casa, da apropriação de cada pessoa. Antigamente havia uma pessoa que tinha essa função de “fazer a casa” e agora são vários os elementos que “fazem” a casa. Acho que dantes não se pensava tanto no sentido de casa como a própria maneira de viver. Acho que é essa a afectividade. Mas penso que a mulher tem sempre um papel importante ...

Susete Machado: Hoje, poderia existir uma categoria de arquitectura feminina?

Amélia Costa: Acho que não. Há vários movimentos de arquitectura. Não vejo nenhuma categoria específica de arquitectura feminina. Eu entendo que sou mais um resultado de várias referências arquitectónicas, da experiência de ter estudado e trabalhado com vários arquitectos e do privilegiado acesso a toda a informação. Penso que somos mais

um resultado de uma mistura de influências e experiências, do que propriamente enquadrada num círculo fechado de um movimento.

Susete Machado: Entende que “a arquitectura é um discurso que as mulheres estão mais preparadas e estimuladas para *desconstruir*” (FIGUEIRA, 2010:17)?

Amélia Costa: Desconstruir? Será que Jorge Figueira entende que as mulheres estão mais libertas de condicionalismos impostos por uma história recente em que apenas o homem era interveniente no mundo da arquitectura? Não me parece....

Susete Machado: Arquitecto Jorge Figueira refere Viana de Lima numa reunião de professores, nos anos de 1960, em que este diz “ se querem sarilhos, metam mulheres”...

Amélia Costa: Isso tem a ver com a experiência pessoal de cada um...

Susete Machado: Mas as mulheres entram em obra com cargos elevados em lugar de ser serventes? Isto não provocara a falta de diálogo e daqui a separação entre género?

Amélia Costa: Há trabalhos que os homens não fazem assim como as mulheres também não fazem. As mulheres vão para cargos de chefia porque estudaram e conseguiram essa posição!

(Rodrigo da Costa Lima entra na sala)

Rodrigo, quando olhas para uma obra, consegues identificar se foi um homem ou uma mulher a projectar?

Rodrigo Lima: Não.

Susete Machado: Nem pela estrutura espacial, pelo pensamento implícito...

Rodrigo Lima: Não. A única grande diferença é no trato, o modo como se relacionam. Diferenças normais entre o homem e a mulher. Tem também que ver com questões de educação e formação. Não tem nada a ver com o modo de fazer arquitectura!

Susete Machado: Hoje, poderia existir uma categoria de arquitectura feminina?

Rodrigo Lima: Não, isso não faz sentido nenhum. A tentativa de identificar diferenças fragiliza o conjunto e limita os campos de acção. É como “carimbar” uma arquitectura como sendo arquitectura modernista, por exemplo, torna-a mais pequena...reduz sempre.

Susete Machado: Não enaltece?

Rodrigo Lima: Não. A meu ver só tende a prejudicar.

Susete Machado: Não haverá a dicotomia de género com uma introdução de uma afectividade ou flexibilidade na arquitectura praticada por mulheres, em oposição a uma eventual espacialidade de cariz mais racional ou pré-programada, pré-formatada masculina?

Rodrigo Lima: Isso não existe! Isso é um preconceito sem sentido.

A única diferença é no contacto pessoal. Não se lida com uma mulher da mesma forma que se lida com um homem. É apenas essa a razão. É uma questão cultural que não tem influência no modo de fazer arquitectura.

É evidente que tem implicações no dia-a-dia por ser um meio essencialmente masculino. Não há trolhas mulheres! Não há empreiteiros mulheres! E a maior parte dos técnicos ligados à construção são homens...

Susete Machado: O aumento de arquitectas a exercer nas últimas décadas, não reflecte outro tipo de arquitectura?

Rodrigo Lima: Não, nada! Tem apenas que ver com experiência, conhecimento e a evolução normal do ser humano.

Susete Machado: “O Movimento Moderno é, na história da arquitectura do século XX, o apogeu da «racionalidade masculina».” Hoje, temos “a introdução de uma afectividade ou espacialidade feminina” (FIGUEIRA, 2010:14)?

Rodrigo Lima: Não acredito que tenha algo a ver com a mulher em especial. Tem que ver com a evolução natural da humanidade...A arquitectura não é feminina nem masculina, é apenas Arquitectura.

Porto, 17 de Setembro de 2010