

Culturas do Habitar:

celebrando os 100 anos da Cozinha Frankfurt (1926)

Culturas do Habitar:

celebrando os 100 anos da Cozinha Frankfurt (1926)

Coordenação editorial

Paula André (DINÂMIA'CET-Iscte / Iscte-Instituto Universitário de Lisboa)

Apoio técnico e difusão

Mariana Leite Braga (DINÂMIA'CET-Iscte)

Edição

DINÂMIA'CET-Iscte
2026

ISBN

978-989-584-404-3

Índice

p. 1

Culturas do Habitar: celebrando os 100 anos da Cozinha Frankfurt (1926)

Nota de apresentação

Paula André

p. 3

Entre Crises de Habitação: a Cozinha de Frankfurt como provocação para uma reflexão atual

Filipa Serpa

Karen Saavedra Hernández

p. 12

[...] Rico Panno de Fina Verdura [...]

Culturas de Habitar e Migge

Aurora Carapinha

p. 26

Mobiliário feito por mulheres nos anos 1920 - uma trajetória para o reconhecimento

Natália Barbosa Hetem

p. 41

A cerâmica utilitária na República de Weimar

António Miranda e José Ventura

p. 57

Arquitetura de Interiores: habitar, transformar e preservar o espaço construído

Fernando Hipólito

p. 73

Para além da “maldita” cozinha: a fotografia do espaço doméstico como expressão ideológica

Susana Ventura

p. 91

Notas Curriculares

Culturas do Habitar: celebrando os 100 anos da Cozinha Frankfurt (1926) Nota de Apresentação

“Para mim sempre foi fundamentalmente importante, no meu trabalho e também fora dele, com toda a influência que tenho, contribuir para criar um mundo melhor do que aquele em que nasci”

Margarete Schütte-Lihotzky, *Memórias da Resistência*, 1985

A pretexto da celebração dos 100 anos do projecto da cozinha Frankfurt (1926), de Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000), no âmbito do Planeamento Municipal da “Nova Frankfurt” de Ernst May (1886-1970), nesta antologia de textos *Culturas do Habitar: celebrando os 100 anos da Cozinha Frankfurt (1926)*, apresentam-se (re)leituras em torno das culturas do habitar e das formas de as comunicar, realizadas por especialistas na área da arquitectura, habitação, paisagem, design, mobiliário, cerâmica e fotografia.

A arquitecta austríaca Margarete Schütte-Lihotzky projetou a Cozinha de Frankfurt, que, por meio do uso de elementos pré-fabricados, dispostos e adaptados de acordo com sua função no menor espaço possível, marcou o início da padronização da cozinha modular, afirmando-se a cozinha como uma máquina funcional onde cada movimento, cada superfície e cada utensílio seguiam uma lógica precisa, e assume-se como um laboratório da modernidade. O seu projecto enquadra-se nas suas convicções políticas como lutadora contra o nazismo e defensora de um compromisso social da arquitectura, enquanto conhecedora de perto das condições de vida da classe trabalhadora em Viena. Desde 1989-90 que o Museu Austríaco de Artes Aplicadas (MAK) expõe uma réplica da cozinha realizada pelo arquitecto Gerhard Lindner em colaboração com a própria Margarete Schütte-Lihotzky. E entre outras exposições em 2010 o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) exhibe uma réplica exacta de um dos modelos para Frankfurt na exposição *Counter Space: Design and the Modern Kitchen*, que seria posteriormente adquirida para a coleção permanente do museu.

Nesta celebração devemos também relembrar as defensoras da aplicação de métodos científicos às tarefas domésticas, que inspiradas pela organização industrial do trabalho, defendiam que as casas deveriam ser projetadas com base na experiência de quem nelas vivia e trabalhava diariamente: as mulheres. Catharine Beecher (1800-1878), defendeu a importância e a dignidade da culinária, valorizou do trabalho doméstico como atividade profissional, através dos processos de trabalho e da organização do espaço da cozinha, valorizando a funcionalidade, a ordem e a racionalização do espaço. Christine Frederick (1883-1970), defendeu uma abordagem científica, para alcançar uma cozinha bem organizada, através de percursos precisos e claros que evitem tarefas ineficientes, e propôs uma metodologia eficaz baseada nos princípios científicos do Taylorismo. Lillian Gilbreth (1878-1972) desenvolveu um plano operacional organizado cientificamente, e formulou conceitos de ergonomia e bem-estar sobre o trabalho doméstico. Erna Meyer (1890-1975), insistiu na necessidade de arquitetos e donas de casa trabalharem juntos no

projeto de espaços residenciais para racionalizar e simplificar as tarefas domésticas. Benita Koch-Otte (1892-1973) explorou a pré-fabricação e a padronização como ferramentas para reduzir custos e tempo de construção. Lilly Reich (1885-1947), contribuiu para o desenvolvimento da habitação minimalista, promovida na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, e que se materializou no projeto da "cozinha-guarda-roupa". Truus Schröder (1889-1985) concebeu a cozinha como um sistema integrado e um espaço funcional e flexível que procurava economizar energia e trabalho doméstico, antecipando o conceito de cozinha moderna.

Paula André

Iscte-Instituto Universitário de Lisboa / Dinâmia'cet-Iscte

Entre Crises de Habitação: a Cozinha de Frankfurt como provocação para uma reflexão atual

Filipa Serpa¹

Karen Saavedra Hernández¹

Resumo: O presente artigo parte da Cozinha de Frankfurt, projetada por Margarete Schütte-Lihotzky em 1926, para propor uma leitura histórica da cozinha como dispositivo arquitetónico que responde, em cada época, às crises estruturais que moldam a habitação. Tomando a cozinha não como objeto isolado, mas como índice do modo como a sociedade organiza o trabalho doméstico, o espaço de serviço e a vida em comum, o texto percorre cinco grandes momentos: (1) as utopias coletivas do século XIX face à crise da industrialização; (2) a racionalização modernista e o nascimento da cozinha de Frankfurt como infraestrutura de eficiência; (3) a minimização do espaço doméstico no pós-Segunda Grande Guerra; (4) a socialização da cozinha como espaço aberto na vida moderna; e (5) os cenários contemporâneos de externalização digital e comunalização, marcados pela crise da financeirização e pelo pós-COVID. O artigo argumenta que a cozinha de Frankfurt permanece uma provocação produtiva para pensar o habitar do século XXI - entre a habitação sem cozinha e a cozinha sem habitação privada, das quais emergem formas de vida cooperativa em que cozinhar em comum volta a ser um ato político e de cuidado.

Palavras-chave: cozinha de Frankfurt; habitação; crises urbanas; espaço doméstico; cohousing

Introdução

A habitação é, talvez, o campo onde as grandes transformações sociais, económicas e culturais encontram a sua expressão mais quotidiana. É no espaço da casa que a crise se torna íntima, o preço do metro quadrado, a escassez de habitação acessível, as mutações do trabalho e da família, as pressões sobre os recursos do planeta, tudo isso se inscreve, de forma concreta, na dimensão dos quartos, na configuração das salas, e, muito especialmente, na forma e no lugar da cozinha.

Este artigo parte da cozinha de Frankfurt, projetada pela arquiteta austríaca Margarete Schütte-Lihotzky em 1926, no âmbito do ambicioso programa habitacional da Nova Frankfurt dirigido por Ernst May, para propor uma leitura da cozinha como dispositivo arquitetónico sensível às crises que atravessam a história da habitação.² A cozinha de Frankfurt não é aqui tratada como relíquia ou curiosidade histórica, mas como

¹ CIAUD, *Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design, Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa*

² HENDERSON, Susan – A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen. In COLEMAN, Debra; DANZE, Elizabeth; HENDERSON, Carol (ed.) – **Architecture and Feminism**. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 221–253.

provocação: um ponto de partida para uma reflexão sobre o que mudou, o que persistiu e o que nos pode ensinar sobre os modos de habitar do presente.

A estrutura do artigo segue uma linha cronológica organizada em torno de grandes crises, a da industrialização, a do pós-Primeira Grande Guerra, a da reconstrução pós-Segunda Grande Guerra, a da vida moderna suburbana e, finalmente, a da financeirização e do pós-COVID, mostrando como cada uma delas gerou respostas específicas ao nível do espaço doméstico e, em particular, da cozinha. A análise articula referências da história da arquitetura e do urbanismo com exemplos de projetos construídos e com a leitura crítica de artigos de reflexão cultural publicados em Portugal em 2026, nomeadamente na edição especial do jornal *Público* dirigida pelo Arquiteto Eduardo Souto de Moura e intitulada *A Minha Casa*, cujos artigos oferecem um diagnóstico contemporâneo e de plena atualidade.

1. Coletivizar: utopias domésticas face à crise da industrialização (1850–1918)

A crise da habitação não nasceu com o século XXI, nem mesmo com o XX. As suas raízes mais modernas encontram-se na aceleração da Revolução Industrial e no êxodo rural que, ao longo da segunda metade do século XIX, transformou as cidades europeias em espaços de sobrelotação e promiscuidade. A habitação operária, quando existia, caracterizava-se pela precariedade, pela ausência de condições de salubridade e pela inexistência de espaços diferenciados por funções.³ A cozinha, nas classes trabalhadoras, não era ainda um espaço autónomo: era o fogo central em torno do qual se cozinhava, se aquecia a água para o banho, se aquecia o corpo no inverno, se dormia por vezes.

É neste contexto que emergem as primeiras grandes propostas coletivas de repensar o espaço habitacional. As utopias coletivas através da ideia de projeto do falanstério de Charles Fourier, e a sua realização parcial no Familistério de Guise (construído por Jean-Baptiste André Godin a partir de 1859), propunham uma solução radical: a coletivização dos serviços domésticos, incluindo a alimentação, a lavandaria e o cuidado das crianças, como forma de libertar trabalhadores (trabalhadoras, em particular) do peso individual das tarefas domésticas.⁴ A cozinha deixava de estar dentro de cada unidade habitacional para passar a ser um espaço coletivo, partilhado por centenas de famílias.

A ideia de repensar a crise da habitação através da organização comunitária e da partilha dos serviços, seria recorrente ao longo de todo o século XX assumindo diferentes níveis de partilha e ressurgiu com força renovada nos debates contemporâneos sobre *cohousing* e vida cooperativa e colaborativa. A sua persistência revela que a tensão entre privacidade doméstica e recursos partilhados é uma das grandes questões por resolver do projeto moderno da habitação.

2. Racionalizar: a cozinha de Frankfurt e a infraestrutura doméstica (1918–1939)

A Primeira Grande Guerra agravou drasticamente as condições de habitação nas grandes cidades europeias. Em Frankfurt, como em muitas outras cidades alemãs, a necessidade de construir rapidamente dezenas de milhares de habitações para uma população crescente, com recursos limitados e exigências de qualidade mínima, colocou o problema da habitação como problema político de primeira ordem. É neste contexto que o arquiteto

³ BENEVOLO, Leonardo – *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 411–430.

⁴ HAYDEN, Dolores – *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods and Cities*. Cambridge: MIT Press, 1981. p. 3–29.

Ernst May, à frente do Departamento de Urbanismo de Frankfurt, lança o programa *Neues Frankfurt* (Nova Frankfurt), entre 1925 e 1930, que combina planeamento urbano integrado com inovação construtiva, designadamente o recurso pioneiro a elementos pré-fabricados em betão, com um programa de normalização tipológica dos apartamentos e construção em série.

É no âmbito deste programa que Margarete Schütte-Lihotzky, primeira arquiteta diplomada da Áustria, é convidada a desenhar o modelo de cozinha que seria replicado nos cerca de dez mil apartamentos do programa. A sua abordagem foi a de uma *arquiteta social*, para usar as suas próprias palavras, com uma consciência muito clara da responsabilidade do projeto sobre as condições de vida das pessoas. O ponto de partida era o estudo rigoroso dos movimentos e gestos das mulheres enquanto trabalhavam na cozinha, numa lógica próxima da organização científica do trabalho taylorista, mas aplicada ao espaço doméstico.

A cozinha resultante ocupava apenas 6 a 7 metros quadrados, mas era concebida como um *laboratório* no qual cada superfície, cada gaveta, cada recipiente tinha um lugar determinado pela análise dos fluxos de trabalho.⁵ Bancada corrida, armários embutidos, fogão a gás, tábua de passar a ferro rebatível, recipientes metálicos deslizantes para produtos a granel, banco giratório, iluminação zenital otimizada, ventilação assegurada, tudo dimensionado ao centímetro, de forma que uma única pessoa pudesse realizar todas as tarefas domésticas da forma mais eficiente possível. A linguagem é a da fábrica, mas o objeto é o lar.

A cozinha de Frankfurt inscreveu-se imediatamente no vocabulário internacional da habitação moderna. Como sublinhou o historiador Adrian Forty, a racionalização do espaço doméstico foi, ela própria, uma forma de produção ideológica, isto é ao otimizar o trabalho doméstico, o modernismo não o questionou, antes naturalizou-o como trabalho feminino, confinado a um espaço separado e hierarquicamente subordinado ao da sala.⁶ A crítica feminista à cozinha de Frankfurt é precisamente esta: a sua extraordinária eficiência técnica funcionou como reforço simbólico da divisão sexual do trabalho, ao normalizar um espaço desenhado para uma só pessoa (a mulher) realizar, de forma racionalizada, tarefas que a sociedade não repartia.

Em Lisboa, cozinhas do Bairro de Alvalade (Casas Económicas, 1945) oferecem um paralelo português desta influência, dimensionadas com cerca de 8 metros quadrados, com entrada autónoma e passagem para a sala de jantar, revela a penetração do modelo frankfurtiano nas tipologias habitacionais portuguesas do Estado Novo, adaptado às condições locais e ao contexto ideológico de um regime que, paradoxalmente, promovia a família como célula base da ordem social e a mulher como guardiã do lar.

O impacto histórico da cozinha de Frankfurt vai, porém, muito além deste período. Como a própria IKEA reconheceu ao atribuir a Schütte-Lihotzky um prémio honorífico na década de 1990, foi o modelo frankfurtiano que criou as condições conceptuais para o

⁵ LIHOTZKY, Grete – Rationalization in the Household (1926–27). In **German History in Documents and Images**. [Consult. 04 jun. 2026]. Disponible en: <https://germanhistorydocs.org/en/weimar-germany-1918-1933/ghdi:document-3885>

⁶ FORTY, Adrian – **Objects of Desire: Design and Society Since 1750. Cap. 7: Design, Housework and the Home**. London: Thames and Hudson, 1986.

desenvolvimento da indústria moderna do mobiliário de cozinha, das peças pré-fabricadas e modulares que, em variações infinitas, continuam a estruturar as nossas cozinhas.

3. Minimizar: a kitchenette e a verticalização do habitar (1945–1970)

A Segunda Grande Guerra gerou uma nova e ainda mais aguda crise de habitação nas cidades europeias. A resposta foi, uma vez mais, a construção massiva, mas agora com maior ênfase na verticalização e na industrialização construtiva. O modelo da *Unité d'Habitation* de Le Corbusier, realizada em Marselha (1945–1952), Berlim (1955–1958) e com forte influência em modelos coletivos de habitação noutras cidades europeias, sintetiza esta ambição, o edifício como cidade vertical, autossuficiente, com serviços coletivos integrados e apartamentos que incorporam a kitchenette como espaço mínimo de preparação de alimentos, parcialmente integrada na sala de estar.

A kitchenette representa, neste sentido, uma dupla herança, por um lado, a continuação da lógica de eficiência espacial inaugurada pela cozinha de Frankfurt; por outro, uma nova contração do espaço doméstico ditada pela lógica construtiva e pela necessidade de maximizar o número de fogos por área construída. A abertura parcial da cozinha para a sala, promovida pelo modernismo corbusiano, contém já o germen de uma transformação mais profunda que só se consumaria nas décadas seguintes.

4. Socializar: a cozinha aberta e a transformação dos papéis domésticos (1970–1990)

A partir dos anos 1960 e 1970, sob o impacto conjugado da suburbanização, dos movimentos feministas, das transformações do modelo familiar e de uma nova cultura de consumo doméstico, a cozinha começa a abrir-se. A separação entre espaço de produção (a cozinha fechada, espaço de serviço) e espaço de representação (a sala, espaço social) começa a diluir-se.⁷ Os homens 'foram para a cozinha', para usar a expressão do artigo *Do quarto da criada às cozinhas abertas*, publicado no jornal *Público* em março de 2026, e a cozinha passou a ser palco de uma sociabilidade doméstica mais igualitária, pelo menos simbolicamente.

Em Portugal, este processo tem cronologia própria. A Torre nos Olivais Norte (1958, arquitetos António Pinto Freitas, Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, Prémio Valmor 1968) antecipa, com notável pioneirismo, a integração entre cozinha e sala através de um balcão de passagem que prefigura a cozinha aberta.⁸ Será, porém, a partir dos anos 1980 e especialmente nos anos 1990, com a generalização da 'ilha' de cozinha e das cozinhas abertas sobre a sala, que este modelo se consolida como norma tipológica nas habitações de classe média urbana.

Sandra Marques Pereira, no seu estudo sobre a habitação e a mudança social em Portugal, documenta como estas transformações tipológicas correspondem a transformações reais nos modos de vida e nas relações de género, ainda que a distribuição das tarefas domésticas raramente tenha acompanhado, de forma equitativa, a democratização visual do espaço.⁹ A cozinha aberta criou as condições para a participação, mas não a garantiu.

⁷ SANCHES, Andreia – Do quarto da criada às cozinhas abertas. *Público*. **A Minha Casa**. (5 Mar. 2026) p. 6–9.

⁸ PORTAS, Nuno – **A Habitação Social: Proposta para a metodologia da sua arquitectura**. Porto: FAUP Publicações, 2004.

⁹ PEREIRA, Sandra Marques – **Casa e Mudança Social: Uma Leitura das Transformações da Sociedade Portuguesa a Partir da Casa**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012.

O surgimento do *showcooking*, a cozinha como espetáculo, como momento de performance social e de exibição de competências culinárias, é outra dimensão desta transformação. A cozinha-ilha, posicionada ao centro da divisão, convoca os comensais para o processo de preparação dos alimentos, transformando o cozinhar num ato coletivo e visível. Este modelo encontra-se hoje amplamente difundido nas habitações de segmento médio-alto em contexto urbano, como ilustram os projetos Terraços do Monte (ARX Arquitectos) e o Edifício da Cantareira (Eduardo Souto de Moura).

5. Externalizar ou Comunalizar? A cozinha face às crises contemporâneas (1990–2026)

As crises que marcam as primeiras décadas do século XXI, a financeirização imobiliária, a explosão dos preços do solo urbano, a pandemia de COVID-19, colocam a habitação novamente no centro do debate político e cultural, e com ela a questão da cozinha. Dois vetores opostos, mas coexistentes, estruturam este debate contemporâneo: a *externalização/digitalização* da função alimentar, por um lado, e a *comunalização* da cozinha como espaço partilhado, por outro.

A externalização tem um motor económico claro, isto é, num contexto em que cada metro quadrado representa um custo crescente nos principais centros urbanos da cidade contemporânea, a possibilidade de reduzir ou eliminar a cozinha individual passa a ser uma opção racional.¹⁰ A generalização das plataformas de entrega de refeições, Uber Eats, Glovo, Rappi, permite conceber habitações sem cozinha funcional, ou com uma infraestrutura mínima de preparação. A arquiteta Anna Puigjaner (Maio Architects, Barcelona) explorou precisamente esta hipótese nos seus projetos e investigação sobre a *Kitchenless House* e a *Kitchenless City*, questionando a possibilidade de a cozinha, em vez de ser replicada em cada fogo, se tornar um equipamento coletivo ou uma função externalizada para a cidade.

A resposta coletivista, que recusa a externalização mercantil e aposta na partilha comunitária, tem encontrado expressão em múltiplos projetos de cohousing e habitação cooperativa que marcam o panorama europeu das últimas décadas.¹¹ O projeto *Mehr als Wohnen* (Mais do que Habitar, Zurique, 2007–2015) é um dos exemplos paradigmáticos. Nele destaca-se um bairro inteiro concebido segundo princípios cooperativos, onde cada edifício integra unidades habitacionais com cozinhas mínimas (estúdios de 23 m², apartamentos T1 de 33 m²) articuladas com cozinhas e espaços comuns de uso partilhado por piso e por edifício, redefinindo os limites da domesticidade¹².

O projeto *La Borda* (Barcelona, 2012, Lacol Arquitectura Cooperativa) tornou-se uma referência internacional do cohousing como modo de habitar alternativo, onde as unidades habitacionais dispõem de cozinhas funcionais, mas o verdadeiro centro da vida coletiva é a grande cozinha comunitária do piso térreo, onde os moradores se reúnem regularmente para cozinhar e comer em coletivo.¹³ A imagem das longas mesas partilhadas no *La Borda* evoca, de forma não premeditada, mas poderosa, as imagens do Familistério de Guise de há século e meio, a mesma intuição de que cozinhar e comer em

¹⁰ PUIGJANER, Anna – **The Kitchenless City**. New York: Actar Publishers, 2019.

¹¹ FIGUEIRA, Jorge – O problema da habitação: entre a "metacasa" e o abrigo. Público. **A Minha Casa**. Lisboa. (5 Mar. 2026) p. 14–17

¹² WENDER, K. R. - Mundos compartidos. Redefinir los límites de la domesticidad. **PLOT 50**, 2019.

¹³ BURD RELVAS, Rafaela – Contra o pessimismo e o engano, as cooperativas renascem e resistem. Público. **A Minha Casa**. Lisboa. (5 Mar. 2026) p. 18–21.

comum pode ser mais do que uma solução de otimização: pode ser uma forma de construir comunidade.

Em Portugal, encontramos exemplos que traduzem esta orientação para o cuidado e a comunidade. A *Cozinha Popular da Mouraria* (Lisboa) usa a preparação e a partilha de alimentos como pretexto para o encontro intercultural e para o cuidado de pessoas em situação de extrema vulnerabilidade social. A *Cozinha Comunitária das Terras da Costa* (Costa da Caparica, projeto de Trabalhar com 99%, Ateliermob e Colectivo Warehouse) foi construída pela e com a comunidade de um bairro de habitação precária e irregular, e funcionou como dispositivo de reivindicação, isto é, a cozinha como pretexto para a chegada de água canalizada ao bairro, de encontro social e de dignificação coletiva.¹⁴

O *Forno Comunitário dos Jardins do Bombarda* (Lisboa) de Marina Vismara e Julien Fargetton, as *Cooking Sessions* de Daniel Fernández Pascual & Alon Schwabe (Londres), que levaram a cozinha para o espaço público como gesto artístico e político sobre as alterações climáticas e os sistemas alimentares, são outras manifestações desta tendência em que cozinhar em comum se torna ato cívico. A estas experiências subjaz o conceito de *commons* (bens comuns), isto é, a cozinha não como propriedade privada de cada família ou da mulher em particular, mas como recurso partilhado, como espaço de cuidado mútuo.¹⁵



Figura 1: A cozinha como *commons and care*. Fonte: a) Co-housing. La Borda, Barcelona, 2012. <https://lacol.coop/en/projectes/la-borda/>; b) Cozinha Popular da Mouraria. <https://cozinhapopular.pt/>; c) *Cooking Sessions*. <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/climavore/>

¹⁴ATELIERMOB – Cozinha Comunitária das Terras da Costa. In **ateliermob** | working with the 99%. [Consult. 04 jun. 2026]. Disponível em: <https://www.ateliermob.com/en/projects/cozinha-comunitaria-das-terras-da-costa/>

¹⁵CZISCHKE, Darinka; PEUTE, Marije; BRYSCH, Sara – **Together: Towards Collaborative Living**. Rotterdam: nai010 publishers, 2022. p. 14–26.

Considerações Finais

A cozinha de Frankfurt cumpriu, em 1926, a função precisa de dar resposta técnica e tipológica a uma crise de habitação sem precedentes, racionalizando o espaço doméstico com rigor quase científico. Cem anos depois, a crise voltou noutra forma, noutra escala, noutra conjuntura, e a cozinha volta a estar no centro das questões sobre como e com quem habitamos.

O percurso traçado neste artigo permite identificar uma recorrência que indica que a cada crise de habitação corresponde uma reconfiguração da cozinha ora contraindo o espaço ao mínimo funcional, ora abrindo à socialização, ora devolvendo ao coletivo. O que muda, em cada momento, é a resposta. O que permanece é a pergunta: *que lugar ocupa a cozinha na vida que queremos viver?*



Figura 2: O percurso das crises e a resposta a partir do espaço da cozinha

Fonte: a) Cozinha durante o período da Revolução Industrial.

<https://www.threads.com/@luscafusca150/post/DEU8q3Agx0x/media>; b) Cozinha de Frankfurt. <https://www.dw.com/en/how-the-frankfurt-kitchen-triggered-a-domestic-revolution/a-71110897>; c) Cozinha Comunitária das Terras da Costa (Almada, 2014-2024). Fotografia gentilmente cedida pelo Ateliermob.

A arquiteta Bernadette Reinhold, numa das entrevistas do documentário *100 Anos de Neues Bauen*, afirma que *"a cozinha foi sempre o centro da casa"*.¹⁶ Esta afirmação merece ser tomada não como verdade universal, mas como hipótese crítica, face a questão: será que continua a ser? A resposta, necessariamente plural, depende dos estilos de vida, das condições económicas, das escolhas culturais e das formas de organização coletiva de cada comunidade.

O que a cozinha de Frankfurt nos ensina, e é o que a torna uma provocação produtiva para o nosso tempo é que o desenho do espaço doméstico nunca é neutro, é sempre uma resposta a uma determinada forma de organizar o trabalho, as relações de género, a vida coletiva. Margarete Schütte-Lihotzky disse-o de forma lapidar: *"conscientemente ou não, as casas afetam constantemente a vida das pessoas"*. É precisamente por isso que a arquitetura da habitação, e o lugar da cozinha dentro dela, merece toda a atenção crítica que lhe possamos dedicar.

Bibliografia

100 YEARS OF NEUES BAUEN – **Die Super-Küche / The Super-Kitchen**.

[Documentário]. Arte.tv, 2022. [Consult. 10 Mar. 2026]. Disponível em

<https://www.arte.tv/en/videos/RC-027227/100-years-of-neues-bauen/>

ATELIERMOB – Cozinha Comunitária das Terras da Costa. In **ateliermob | working with the 99%**. [Consult. 04 jun. 2026]. Disponível em:

<https://www.ateliermob.com/en/projects/cozinha-comunitaria-das-terras-da-costa/>

BENEVOLO, Leonardo – **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BOLLIER, David; HELFRICH, Silke – **Free, Fair and Alive: The Insurgent Power of the Commons**. Gabriola Island: New Society Publishers, 2019.

BURD RELVAS, Rafaela – Contra o pessimismo e o engano, as cooperativas renascem e resistem. **Público. A Minha Casa**. Lisboa. (5 Mar. 2026) p. 18–21.

CZISCHKE, Darinka; PEUTE, Marije; BRYSCH, Sara – **Together: Towards Collaborative Living**. Rotterdam: nai010 publishers, 2022.

FIGUEIRA, Jorge – O problema da habitação: entre a "metacasa" e o abrigo. **Público. A Minha Casa**. Lisboa. (5 Mar. 2026) p. 14–17.

FORTY, Adrian – **Objects of Desire: Design and Society Since 1750**. London: Thames and Hudson, 1986.

HAYDEN, Dolores – **The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods and Cities**. Cambridge: MIT Press, 1981.

¹⁶100 YEARS OF NEUES BAUEN – *Die Super-Küche / The Super-Kitchen*. [Documentário]. Arte.tv, 2022. [Consult. 10 Mar. 2026]. Disponível em <https://www.arte.tv/en/videos/RC-027227/100-years-of-neues-bauen/>

HENDERSON, Susan – A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen. In COLEMAN, Debra; DANZE, Elizabeth; HENDERSON, Carol (ed.) – **Architecture and Feminism**. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 221–253.

LACOL – La Borda: Cooperative Housing in Barcelona. [Em linha]. Barcelona: Lacol Arquitectura Cooperativa, 2019. [Consult. 10 Mar. 2026]. Disponível em <https://lacol.coop/en/projectes/la-borda/>

LIHOTZKY, Grete – Rationalization in the Household (1926–27). In **German History in Documents and Images**. [Consult. 04 jun. 2026]. Disponível en: <https://germanhistorydocs.org/en/weimar-germany-1918-1933/ghdi:document-3885>

PEREIRA, Sandra Marques – **Casa e Mudança Social: Uma Leitura das Transformações da Sociedade Portuguesa a Partir da Casa**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2012.

PORTAS, Nuno – **A Habitação Social: Proposta para a metodologia da sua arquitectura**. Porto: FAUP Publicações, 2004.

PUIGJANER, Anna – **The Kitchenless City**. New York: Actar Publishers, 2019.

SANCHES, Andreia – Do quarto da criada às cozinhas abertas. **Público. A Minha Casa**. Lisboa. (5 Mar. 2026) p. 6–9.

WENDER, K. R. - Mundos compartidos. Redefinir los límites de la domesticidad. **PLOT 50**, 2019.

... Rico Panno de fina verdura... Culturas de Habitar e Migge

Aurora Carapinha

Resumo: Partindo da expressão quinhentista de Rui Fernandes, «rico panno de fina verdura», este ensaio interroga a relação entre casa, jardim, paisagem e formas de habitar, colocando-a em diálogo com o pensamento e a obra de Leberecht Migge. A paisagem cultivada que envolvia Lamego é entendida não como cenário exterior à cidade, mas como parte de um sistema de relações — entre solo, água, produção, trabalho e habitantes — que tornava possível a própria vida urbana. A partir desta leitura, a ideia de casa amplia-se para além do edifício e encontra no jardim um espaço simultaneamente produtivo, deleitoso e social. Nos escritos e projectos de Migge, da escala doméstica de Sonnenhof às experiências urbanas de Südgelände, Lindenhof e Siemensstadt, o jardim participa de processos de produção, transformação da matéria, aprendizagem, sociabilidade e cuidado, revelando o habitante como parte activa da construção continuada do lugar. Esta reflexão conduz a uma interrogação sobre o próprio **projecto de paisagem**, entendido não como determinação de uma forma acabada, mas como capacidade de antecipar relações e transformações, reconhecendo processos existentes e os limites que garantem a continuidade da vida. Habitar implica conhecer, receber, transformar e retribuir; cuidar não significa impedir a mudança, mas acompanhá-la. Regressar ao *panno de fina verdura* permite, finalmente, reconhecer que a casa talvez não termine: continua no jardim, no bairro, na cidade e nas relações que tornam possível habitar.

Palavras-chave: Habitar; Paisagem; Projecto de paisagem; Cuidado; Leberecht Migge

Quando Rui Fernandes, no século XVI, descreve a paisagem em redor de Lamego como um «rico panno de fina verdura», aquilo que se oferece ao seu olhar não é uma superfície homogénea. Ao longo da sua descrição encontramos campos, hortas, vinhas, olivais, árvores de fruto e outras culturas, terras trabalhadas de modos distintos e destinadas a diferentes produções¹. E, no entanto, podemos vê-las como partes de um contínuo.

Talvez seja precisamente esta condição que torne a imagem tão expressiva.

A continuidade não resulta da repetição do mesmo. Constrói-se a partir de coisas distintas que, porque se relacionam entre si e com as características daquele lugar — o relevo, a água, o solo, a exposição —, se oferecem ao olhar como uma unidade.

¹ Rui Fernandes, Descrição do terreno ao redor de Lamego duas léguas [1531–1532], ed., estudo introdutório e apêndice documental de Amândio Jorge Morais Barros, 1.^a ed., 2012. O texto, conservado no manuscrito n.º 547 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, apresenta-se como Tratado de hum rico panno de fina verdura que há em este Reyno de Portugal....

O *panno* é belo, certamente. Há na expressão de Rui Fernandes uma dimensão deleitosa que não devemos perder. Mas aquela *finha verdura* não existe para produzir uma imagem. É cultivada. Produz alimento, vinho, azeite e frescos que chegam à cidade. A encosta participa da vida de Lamego.

Talvez por isso seja difícil dizer onde termina a cidade e começa o campo.



Figura 1 — Planta da Cidade de Lamego e seus Arredores (excerto). Levantada por J. Auffdiener, 1793 (cópia de 1818). Arquivo GEAEM/DIE.

Aquilo que vemos é uma continuidade construída por relações: entre diferentes culturas, entre a água e o solo, entre quem cultiva e aquilo que é cultivado, entre a encosta e a cidade que dela se alimenta.

O *panno de fina verdura* não está fora da cidade. Faz parte das garantias que permitem habitá-la.

E talvez seja por aqui que possamos começar a perguntar:

O que entendemos quando dizemos casa?

Talvez tenhamos aprendido a pensá-la demasiado depressa como um edifício: paredes, portas, janelas, cobertura. Um lugar delimitado, protegido, reconhecível.

Mas será que a casa termina onde termina o edifício?

Esta pergunta interessa-nos porque talvez habitar seja uma experiência mais ampla. A casa continua no jardim, na vegetação, na terra, na água, nos caminhos, nos lugares de estar e também nos lugares de produzir. Não como espaços exteriores à casa, mas como partes de uma mesma experiência de vida.

Talvez Sophia de Mello Breyner Andresen o tenha dito de outra maneira em *O Jardim e a Casa*. Casa e jardim pertencem ali a uma mesma experiência do habitar².

O jardim é casa?

Talvez seja esta uma das perguntas que podemos colocar ao pensamento de Leberecht Migge³.

² Sophia de Mello Breyner Andresen, «O Jardim e a Casa», in **Obra Poética**, Lisboa, Editorial Caminho, 2019, p. 44. Publicado originalmente em Poesia (1944).

³ Leberecht Migge (1881–1935), arquitecto paisagista alemão, foi uma figura central na renovação da cultura do jardim e dos espaços abertos associados às unidades habitacionais nas primeiras décadas do século XX. A partir da Primeira Guerra Mundial, o seu trabalho incidiu particularmente sobre as relações entre jardim, habitação, produção alimentar e novas formas de habitar. Cf. Jürgen von Reuß, «Migge, Leberecht», **Neue**

Não porque o seu pensamento possa ser projectado retrospectivamente sobre uma realidade quinhentista, nem porque entre ambas exista uma continuidade histórica directa. Mas porque, num momento profundamente diferente, algumas destas relações voltam a ser colocadas no centro do projecto.

Em *Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts*, publicado em Jena por Eugen Diederichs em 1913⁴, a própria organização do livro é reveladora: Migge passa da grande cidade e do jardim para a casa e o jardim e, depois, para o homem e o jardim.

Há aqui uma deslocação que importa observar.

Se o jardim alimenta, se nele se trabalha, se nele se descansa e se estabelecem relações com os outros, podemos ainda considerá-lo simplesmente como o espaço exterior da casa? Ou será necessário alargar a própria ideia de casa e, com ela, a ideia de habitar?

Migge chega a escrever que «o jardim é a nossa habitação ampliada»⁵.

A expressão é simples, mas altera a maneira de entender a relação entre casa e jardim.

Talvez possamos ir um pouco mais longe: a casa não se amplia apenas no jardim.

Continua no jardim.



Figura 2 — Habitação e jardins produtivos. Jardins produtivos associados à habitação, em conjunto habitacional projectado segundo os princípios de Leberecht Migge. Fotografia histórica.

A cozinha olha para o lugar onde se cultiva. A sala abre-se para a vegetação. As crianças brincam num espaço que permanece relacionado com o espaço de dentro. As árvores, os caminhos, a sombra e aquilo que se planta fazem parte da experiência quotidiana.

Deutsche Biographie, vol. 17, 1994, pp. 488–489.

⁴ Leberecht Migge, *Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts*, Jena, Eugen Diederichs, 1913. Trad. ingl.: *Garden Culture of the Twentieth Century*, ed. e trad. David H. Haney, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013.

⁵ Leberecht Migge, *Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts*, Jena, Eugen Diederichs, 1913, pp. 58, 62–63. Ver também *Garden Culture of the Twentieth Century*, ed. e trad. David H. Haney, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013.

O jardim introduz no habitar uma dimensão que o edifício, por si só, dificilmente contém: **o tempo**.

Mas de que tempo falamos?

Há um tempo cronológico, artificial, construído para poder ser medido, ordenado e quantificado. E há um **tempo biológico**, evolutivo, que pertence à transformação intrínseca de cada ser vivo.

Uma árvore cresce segundo o seu próprio tempo. Uma planta germina, floresce, frutifica e desaparece. Cada organismo transforma-se segundo ritmos que lhe pertencem, permanentemente relacionados com os ritmos dos outros e com as dinâmicas do lugar.

É desta coexistência de tempos, ritmos, matérias e processos que nasce também a **complexidade** da paisagem.

Complexidade não significa desordem. Significa multiplicidade de relações.

E é precisamente através dessas relações que se constrói a **continuidade**. Não uma continuidade homogênea ou imóvel, mas uma continuidade que incorpora diferença e transformação.

O projecto pode medir o tempo cronológico. Pode estabelecer datas, fases, sequências. Mas não pode controlar inteiramente o tempo biológico.

Pode conhecê-lo, antecipar transformações, criar garantias para que aconteçam e acompanhá-las.

A paisagem acontece.

E talvez seja precisamente porque acontece que o habitante não pode chegar depois do projecto, apenas para ocupar ou utilizar aquilo que lhe foi destinado.

O habitante é parte do processo.

A sua acção, o seu trabalho, o seu conhecimento e também aquilo que aprende ao longo do tempo pertencem à própria construção do lugar.

O projecto deixa assim de poder ser entendido como uma forma acabada. Antecipa relações e transformações, mas aquilo que o lugar será continua a construir-se no tempo e depende também de quem o habita.

É neste sentido que podemos talvez introduzir uma palavra:

cuidar.

Cuidar da terra para que continue fértil. Cuidar da água. Cuidar daquilo que se planta e daquilo que se colhe. Cuidar também das relações que permitem que esse sistema permaneça vivo.

O cuidado deixa, assim, de ser apenas manutenção.

É parte da própria construção do lugar.

Cuidar é continuar a construir.

Sonnenhof permite-nos perceber como esta maneira de pensar se transforma em experiência. A partir de 1920, Migge instala-se com a família em *Sonnenhof*, em *Worpswede*. Casa, jardim e lugar de experimentação, *Sonnenhof* foi também um lugar de ensino⁷. Mais do que procurar nele a demonstração de um modelo, interessa perceber como algumas das relações que Migge vinha formulando encontram aqui a possibilidade de ser vividas no quotidiano.

⁷ Sobre *Sonnenhof* e a *Siedlerschule* de *Worpswede*, ver Barbara Uppenkamp, «Der Sonnenhof und die Siedlerschule in Worpswede», *Die Gartenkunst*, 31, n.º 2, 2019, pp. 251–266. Migge estabeleceu-se em *Sonnenhof* em 1920, fazendo do lugar um campo de experimentação; a *Siedlerschule* associava ensino, investigação e prática.

A casa continua no jardim.

O jardim produz, recebe e transforma matéria, necessita de solo fértil, de trabalho e de tempo. Aquilo que pertence à vida quotidiana entra nesse processo e aquilo que o jardim produz regressa à casa.

Não se trata de dois espaços que cumprem funções diferentes, mas de partes de um mesmo sistema de relações.

Sonnenhof não pode, por isso, ser compreendido apenas através do desenho que lhe deu origem. O cultivo, a transformação do solo, a compostagem e as sucessivas experiências realizadas no jardim pertencem à construção do lugar tanto quanto aquilo que foi inicialmente projectado.

Experimentar significa observar, fazer, corrigir, voltar a fazer.

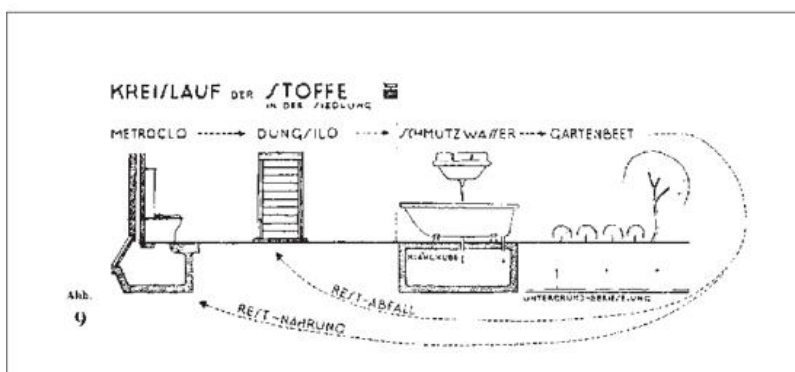


Figura 6 — Leberecht Migge, jardim produtivo e Kreislauf der Stoffe in der Siedlung (Ciclo da matéria na unidade de habitação). Fotografia e esquema da circulação da água, resíduos e nutrientes entre habitação e jardim. O esquema foi publicado por Migge em *Siedlungswirtschaft*, 1928, p. 6.

Significa aceitar que o projecto se transforma através da experiência e que o conhecimento se constrói também na relação continuada com o lugar.

Mas o que acontece quando estas relações deixam a escala do indivíduo?

Quando mudamos de escala, muda também a natureza das relações que o projecto tem de construir.

O solo, a água, a produção e o trabalho continuam presentes, mas deixam de dizer respeito apenas à economia individual. Entram na construção do bairro e da cidade e, com eles, entra também outra dimensão do habitar: **a sociabilidade.**

Os jardins, as hortas e os espaços comuns não são apenas superfícies às quais se atribuem diferentes usos. São lugares onde se trabalha, se aprende, se partilham conhecimentos e onde se constroem relações entre habitantes.

O espaço participa, assim, na possibilidade de uma vida em comum.

Talvez seja por isso que nos interessa menos procurar em Migge uma organização da cidade por zonas do que perceber como procura estabelecer continuidades: entre a casa e o jardim, entre o espaço individual e o espaço comum, entre produção e recreio, entre aquilo que pertence à vida de cada habitante e aquilo que só pode existir colectivamente.

Südgelände permite-nos perceber com maior clareza esta mudança de escala.

No projecto desenvolvido por Migge em 1920, casa, jardim, cultivo, água, matéria, trabalho e comunidade participam de um processo que se constrói no tempo⁸.

Ao lado dos jardins familiares surge uma rede de equipamentos comunitários.

Aquilo que era individual continua no comum.

E talvez esta continuidade seja mais importante para nós do que a distribuição das diferentes funções no espaço.

Porque não estamos apenas perante uma organização física. Estamos perante a tentativa de construir relações entre diferentes escalas do habitar: a parcela, a casa, o jardim, os espaços comuns e, finalmente, a cidade.

Talvez possamos ler aqui uma outra maneira de construir a cidade: não começar pela forma para depois distribuir nela a vida, mas começar pelas garantias que permitem viver.

E essas garantias não são apenas materiais.

Exigem organização, aprendizagem, trabalho partilhado, conhecimento e sociabilidade.

Se o habitante é parte do processo, a comunidade também o é.

É neste ponto que a ideia de autossuficiência merece ser interrogada.

Talvez a própria palavra seja enganadora.

Nenhuma destas unidades é verdadeiramente autónoma. Cada uma depende do solo, da água, do clima, do trabalho e do conhecimento dos habitantes, mas depende também dos outros.

Mais do que autossuficiência, talvez devamos falar de **colaboração e retribuição**.

Receber e devolver.

Retirar do solo aquilo que ele pode dar sem destruir a possibilidade de continuar a dar. Devolver-lhe matéria e fertilidade. Utilizar a água reconhecendo os seus limites. Partilhar trabalho, conhecimento e experiência.

Habitar é, neste sentido, reconhecer que dependemos.

E reconhecer essa dependência significa conhecer as relações que tornam possível a vida e participar nelas.

O habitante não está perante a natureza nem perante a comunidade como alguém que apenas recebe.

Recebe, transforma e retribui.

⁸ Sobre o projecto de Leberecht Migge para a Kleingartenstadt Südgelände, em Schöneberg, Berlim, 1920, ver David H. Haney, **When Modern Was Green: Life and Work of Landscape Architect Leberecht Migge**, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2010. O projecto articulava jardins familiares e cooperativos com uma rede de equipamentos comunitários destinados à produção, ao aproveitamento de recursos, ao recreio e à vida colectiva.

Lindenhof permite-nos introduzir uma outra questão: o que acontece quando o tempo passa e os habitantes começam a transformar aquilo que lhes foi proposto?

A relação entre habitação e jardim continua presente, enquanto os espaços comuns permitem outras formas de uso e de sociabilidade. Mas os jardins não permanecem necessariamente como tinham sido pensados. Ao longo do tempo, diminuem algumas das práticas produtivas, outras culturas ganham presença e os usos transformam-se⁹.



Figura 7 — Siedlung Lindenhof, Berlin-Schöneberg, 1918–1921. Martin Wagner, plano geral; Leberecht Migge, projecto dos espaços livres e jardins. Vista aérea histórica do conjunto e dos jardins associados às habitações. Fonte: GeWoSüd, Luftbild, 1924.

O jardim continua a construir-se através daqueles que o habitam.

Se aceitarmos que o habitante é parte do processo, esta transformação não pode ser vista apenas como afastamento de uma forma original.

Porque um lugar habitado transforma-se.

E essa transformação pode ser precisamente uma das garantias da sua continuidade.

Em *Siemensstadt* encontramos já uma situação diferente. A relação directa entre cada habitação e o jardim produtivo perde importância e os espaços comuns adquirem outra presença¹⁰.

⁹ Sobre a Siedlung Lindenhof, em Berlim-Schöneberg, e os espaços abertos projectados por Leberecht Migge entre 1918 e 1921, ver David H. Haney, **When Modern Was Green: Life and Work of Landscape Architect Leberecht Migge**, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2010. Os jardins, inicialmente concebidos com uma importante função produtiva, foram sendo transformados pelos habitantes; em 1933, o cultivo de legumes e a criação de pequenos animais tinham já perdido presença em favor das árvores de fruto.

¹⁰ Sobre os espaços abertos da Großsiedlung Siemensstadt, Berlim, projectados por Leberecht Migge a partir de 1929, ver David H. Haney, **When Modern Was Green: Life and Work of Landscape Architect Leberecht Migge**, Londres/Nova Iorque, Routledge, 2010. Em Siemensstadt, a presença dos jardins produtivos directamente associados a cada habitação diminui, enquanto os espaços abertos comuns assumem maior importância na construção das relações de vizinhança.



Figura 8 — Großsiedlung Siemensstadt, Berlim, 1929–1931. Vista aérea do conjunto habitacional e dos grandes espaços verdes colectivos; Leberecht Migge, projecto dos espaços livres. Fonte da reprodução: WikiArquitectura, «Siemensstadt».

Não estamos perante a repetição de uma fórmula.

Mudam as formas de habitar e muda também o projecto.

O que parece permanecer é a procura de relações.

Entre o individual e o comum.

Entre a casa e aquilo que a rodeia.

Entre os habitantes.

Entre o espaço edificado e os processos naturais que continuam a atravessá-lo.

Mas reconhecer o habitante como parte do processo obriga-nos também a colocar outra pergunta:

que lugar lhe é realmente deixado nesse processo?

Muitos dos sistemas propostos por Migge são rigorosamente organizados. A dimensão dos jardins, a distribuição das culturas, a utilização da água, o aproveitamento da matéria e o trabalho necessário à produção podem ser pensados como partes de um sistema que procura funcionar com grande eficácia.

Há aqui uma tensão que não devemos ignorar.

Por um lado, o jardim depende da acção do habitante. Sem o seu trabalho, o seu conhecimento e a continuidade do seu cuidado, o sistema não funciona.

Por outro, aquilo que se espera desse habitante encontra-se muitas vezes já previsto pelo próprio projecto.

Até onde pode então transformar aquilo que recebeu?

Talvez os próprios habitantes nos dêem a resposta.

A vida não se limita a cumprir o projecto.

E talvez seja precisamente aí que um projecto começa verdadeiramente a ser habitado.

Um sistema pode procurar fechar ciclos, reduzir desperdícios e organizar recursos.
Mas a vida dificilmente se deixa fechar num sistema.
Há sempre transformação, apropriação, imprevisibilidade.
Se o habitante é parte do processo, temos de aceitar também aquilo que ele introduz de não previsto.
E talvez seja aqui que possamos regressar à própria ideia de projecto.
Projectar uma paisagem, projectar um jardim, não significa determinar uma forma acabada nem estabelecer limites fixos para aquilo que poderá vir a acontecer.
Significa **antecipar relações e transformações**, reconhecer processos que já existem e criar garantias para que outros possam acontecer.
Mas esta abertura à transformação não significa ausência de limites.
Há limites que o projecto deve reconhecer e dentro dos quais a transformação pode acontecer sem comprometer o equilíbrio do sistema.
Um equilíbrio simultaneamente ecológico, cultural e social.
Talvez devamos mesmo ter cuidado ao utilizar estas três palavras separadamente. Fazemo-lo para poder pensar e comunicar, mas aquilo que designam não existe de forma separada.
Não há sistema ecológico exterior às práticas culturais e sociais daqueles que o habitam; como não há cultura ou sociedade que possa existir independentemente das dinâmicas naturais que tornam possível a vida.
É neste sentido que a ideia de ecologia integral, formulada na *Laudato si'*, adquire particular significado: tudo está relacionado. E encontra continuidade na *Fratelli tutti*, que, ao colocar no centro a fraternidade e a amizade social, prossegue, por outro caminho, esta reflexão sobre aquilo que nos liga¹¹.
Não se trata de acrescentar novas dimensões ao sistema.
Trata-se de reconhecer que elas nunca estiveram separadas.
Projectar será então antecipar relações sem determinar inteiramente aquilo que elas poderão vir a ser.
Trabalhar com a transformação, sabendo que ela continuará depois do projecto e que o habitante será parte desse processo.
É também reconhecer os limites.
Não como linhas fixas que imobilizam, mas como **garantias da própria continuidade**.
E talvez seja aqui que **cuidar é continuar a construir** adquira outro sentido.
Cuidar não é impedir a transformação.
É permitir que ela aconteça sem destruir as relações que tornam possível a continuidade da vida.
Talvez não se trate, então, de procurar novas palavras para designar aquilo que perdemos.
Sustentabilidade, circularidade, resiliência, autossuficiência — tantas palavras que hoje usamos para tentar responder a uma crise simultaneamente ecológica, cultural e social.
São necessárias, porque precisamos de nomear os problemas do nosso tempo.
Mas aquilo que procuram reconstruir não é necessariamente novo.
Muito antes de estas palavras existirem, habitar implicava conhecer.
Conhecer o lugar, a água, o solo, o clima, as plantas, o tempo das coisas.
Saber onde construir e onde não construir.

¹¹ Francisco, **Carta Encíclica** *Laudato si'* — Sobre o cuidado da casa comum, 24 de Maio de 2015, particularmente o cap. IV, «Uma ecologia integral»; **Carta Encíclica** *Fratelli tutti* — Sobre a fraternidade e a amizade social, 3 de Outubro de 2020.

Saber o que retirar e o que devolver.

Reconhecer limites não como impedimentos, mas como garantias da própria continuidade.

Era um conhecimento construído pela experiência, transmitido e transformado ao longo de gerações. Um conhecimento íntimo, ético e sabedor das dinâmicas naturais, porque a vida dependia dessa relação.

Não se tratava de sustentabilidade.

Tratava-se de saber habitar.

Migge encontra-se num momento de profunda transformação e procura tornar novamente projecto algumas relações que pertenciam a outras culturas e a outros tempos de habitar.

Não para regressar ao passado, mas para responder às condições do seu próprio tempo.

Hoje, perante uma crise de outra dimensão, voltamos a encontrar a necessidade de pensar essas relações.

E é aqui que uma expressão tão simples, recordada por Lourdes Castro, pode adquirir um sentido inesperado:

«com-o-que-há»¹².

Fazer com o que há não significa conformar-se.

Significa começar por olhar.

Reconhecer aquilo que existe antes de acrescentar. Trabalhar com as características de um lugar, com as suas potencialidades e os seus limites.

Receber, transformar e retribuir.

Há nesta atitude uma economia de meios, certamente, mas há sobretudo uma ética.

Não partir do princípio de que tudo está disponível para ser transformado, substituído ou consumido.

Começar pelo que existe.

E talvez possamos agora regressar àquele *panno de fina verdura* que encontrámos no início.

A verdura que cobria a paisagem em redor de Lamego não estava ali para construir uma imagem de paisagem.

Era cultivada.

Alimentava a cidade.

Dependia da água, do solo, do conhecimento e do trabalho daqueles que, ao longo do tempo, a construíam e cuidavam.

Era deleitosa e era produtiva.

Uma condição não anulava a outra.

Cidade e campo também não precisavam de ser pensados como realidades opostas. A paisagem cultivada participava da vida urbana porque contribuía para tornar possível essa vida.

Talvez possamos então olhar de novo para aquele *panno* e reconhecer nele mais do que aquilo que víamos no início.

Era também casa.

Não porque pertencesse ao espaço de dentro, mas porque fazia parte do sistema de relações que permitia habitar aquele lugar.

¹² Lourdes Castro, entrevista por João Pacheco, Revista E, **Expresso**, 31 de Agosto de 2019. Ao recordar a vida em Paris, Lourdes Castro refere a expressão de Manuel Zimbro, que designava como estilo «com-o-que-há» a prática de fazer com os meios disponíveis; acrescenta que também a casa de ambos, na Madeira, tinha muito desse princípio.

E talvez seja esta a questão que permanece: se a casa continua no jardim, se o jardim continua no bairro e na cidade, se aquilo que é individual continua no comum, **onde termina, afinal, a casa?**

Talvez não termine.

Talvez continue enquanto continuarem as relações que tornam possível habitar.

E talvez seja também a partir daqui que possamos voltar a interrogar o projecto de paisagem. Se a paisagem não é exterior àquele que a habita, projectá-la não pode significar determinar uma forma acabada nem fixar aquilo que deverá permanecer.

A paisagem transforma-se porque está viva e porque é habitada.

Projectar significa, então, antecipar relações e transformações, reconhecendo os limites que garantem a continuidade do sistema.

Talvez a responsabilidade do arquitecto paisagista esteja precisamente aqui:

conhecer antes de transformar.

Conhecer as dinâmicas naturais, mas também as culturas de habitar que construíram aquele lugar.

Reconhecer o que existe, aquilo que permanece e aquilo que já se encontra em transformação. Perceber as potencialidades, mas também os limites.

E aceitar que o projecto não começa connosco nem termina quando deixamos o lugar.

Outros continuarão.

O habitante é parte desse processo e aquilo que fará não pode ser inteiramente antecipado.

Projectar não será, por isso, determinar a vida que deverá acontecer, mas construir as garantias para que diferentes formas de vida possam continuar a estabelecer relações sem destruir aquelas de que dependem.

Talvez seja esta uma outra maneira de entender o «*com-o-que-há*».

Não apenas como economia de recursos, mas como disponibilidade para escutar aquilo que um lugar já contém antes de decidir aquilo que lhe queremos acrescentar.

E talvez seja também uma maneira de voltar a compreender o cuidar.

Cuidar é continuar a construir.

Não conservar tudo como está.

Não impedir a transformação.

Mas acompanhar a transformação dentro dos limites que garantem a possibilidade de continuar.

Voltamos, assim, à casa.

Uma casa que não termina no edifício, porque continua no jardim; um jardim que continua no bairro e na cidade; um habitante que não está perante a paisagem, mas dentro dela e é parte dos processos que continuamente a transformam.

Talvez projectar paisagem seja também isto:

cuidar das relações que nos permitem continuar a habitar.

Bibliografia

Fontes primárias

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner — «O Jardim e a Casa». In **Obra Poética**. Lisboa: Editorial Caminho, 2019, p. 44.

CASTRO, Lourdes — Entrevista por João Pacheco. Revista E, **Expresso**, 31 de Agosto de 2019.

FERNANDES, Rui — **Descrição do terreno ao redor de Lamego duas léguas [1531–1532]**. Ed., estudo introdutório e apêndice documental de Amândio Jorge Morais Barros. 1.^a ed., 2012.

FRANCISCO — Laudato si' — Sobre o cuidado da casa comum. **Carta Encíclica**, 24 de Maio de 2015.

FRANCISCO — Fratelli tutti — Sobre a fraternidade e a amizade social. **Carta Encíclica**, 3 de Outubro de 2020.

MIGGE, Leberecht — **Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts**. Jena: Eugen Diederichs, 1913.

MIGGE, Leberecht — **Jedermann Selbstversorger! Eine Lösung der Siedlungsfrage durch neuen Gartenbau**. Jena: Eugen Diederichs, 1918. [Título em inglês: Everyone Self-Sufficient! — A Solution to the Settlement Question through New Horticulture.]

MIGGE, Leberecht — **Garden Culture of the Twentieth Century**. Ed. e trad. David H. Haney. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2013. [Tradução inglesa de Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts, 1913.]

Bibliografia crítica

HANEY, David H. — **When Modern Was Green: Life and Work of Landscape Architect Leberecht Migge**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2010.

REUSS, Jürgen von — «Migge, Leberecht». **Neue Deutsche Biographie**, vol. 17, 1994, pp. 488–489.

UPPENKAMP, Barbara — «Der Sonnenhof und die Siedlerschule in Worpswede». **Die Gartenkunst**, 31, n.º 2, 2019, pp. 251–266.

Mobiliário feito por mulheres nos anos 1920 – uma trajetória para o reconhecimento

Natália Barbosa Hetem (UNAERP)

Resumo: O trabalho propõe a realização de um panorama dos mobiliários pensados por mulheres a partir de 1920 até 2020. Tem como objetivo evidenciar essa trajetória, a fim de reconhecer esse grupo na História da Arquitetura e do Design de mobiliário, destacando alguns exemplares. O recorte territorial abrange majoritariamente a Europa e as Américas, mencionando as mulheres representantes do modernismo e também contemporâneas. As designers brasileiras são destacadas, com maior representatividade, na abordagem das mulheres contemporâneas. A trajetória para o reconhecimento foi abordada principalmente por meio de livros escritos por mulheres e que trazem o tema, tanto como um debate quanto como uma forma de reconhecer a produção das mulheres. Por fim, foi feita uma comparação entre alguns mobiliários modernistas e contemporâneos desenvolvidos pelas mulheres, evidenciando as similaridades e/ou discrepâncias entre eles. Espera-se que esse trabalho contribua para a discussão sobre a representatividade das mulheres na área e, principalmente, para o questionamento e evidenciamento de sua produção.

Palavras-chave: mobiliário, modernismo, contemporaneidade, design, arquitetura

Introdução

A chamada arquitetura moderna teve seu desenvolvimento a partir de 1920, quando o contexto histórico europeu pós primeira guerra mundial passou a exigir mais inovação e um rápido desenvolvimento das construções. Durante esse período, diversas edificações modernas surgiram e foram se consolidando - ou se tornando cânones - na história da arquitetura, sendo elas: Casa Modelo Bauhaus (1923), Ed. Bauhaus Dessau (1926), Casa La Roche e Jeanneret (1923), Villa E-1027 (1926), Casa Rietveld (1925). Os arquitetos tinham então como objetivo, repensar os modos de morar e conciliar novas tecnologias e materiais com essa nova sociedade moderna que vinha surgindo.

A partir do momento em que as construções foram se modificando e se tornando mais racionais, seu interior também precisou ser ajustado. O modernismo estava presente nas fachadas, porém não exatamente nos interiores. Os móveis e interiores modernos passaram então a ser repensados, como, por exemplo, a Cozinha Frankfurt (1926) de Margarete Schutte-Lihotszky e a Cadeira Vermelha e Azul (1918) de Gerrit Rietveld.

Nesse período, a composição feita internamente trazia mobiliários clássicos e ecléticos, como apontado por Peixoto (2006). Segundo a autora, a decoração começa a ficar sob responsabilidade das mulheres, “no final do século XIX, quem faz a decoração são mulheres de boa família e bem educadas, geralmente; o conhecimento do assunto vem do

berço”¹. E assim, surgem as primeiras mulheres decoradoras e do ramo da arquitetura. A autora cita obras de arquitetos como Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Eileen Gray, Jean Badovici, Pierre Chareau, Van Doesburg, Rietveld, Mies Van Der Rohe, Lilly Reich, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi, Warchavchik, Philip Johnson, entre muitos outros.

É possível perceber que a autora se concentra nas obras modernistas de arquitetos, mas não exclui e nem deixa de mencionar as arquitetas que contribuíram para essas obras, dando o merecido destaque a elas e mostrando o quanto foram relevantes para a questão dos interiores. Peixoto destaca o trabalho de Eileen Gray, com um mobiliário confortável e mutável na casa E-1027, conta sobre Charlotte Perriand na contribuição e formulação da linha de mobiliários modernos com Le Corbusier (pela qual foi a maior responsável), e aborda Lilly Reich e sua contribuição no trabalho de interiores e desenho de mobiliário para Mies.

Nota-se, portanto, que os mobiliários modernos pensados por mulheres estiveram presentes desde o início do movimento. Ao longo dos estudos de historiografia, e mesmo antes do movimento moderno, as mulheres foram figuras importantes para o desenvolvimento da história, porém pouco reconhecidas. O foco deste trabalho é abordar os móveis pensados por mulheres a partir de 1920, até aproximadamente 2020, evidenciando a longa trajetória que se fez necessária para reconhecer não somente a presença dessas mulheres na história, mas também a sua importância e relevância para a construção da mesma, e para o desenvolvimento do mercado de mobiliário. Algumas representantes europeias e também latinoamericanas foram estudadas para realizar a comparação entre períodos históricos. Ao abordar as designers contemporâneas, priorizou-se destacar majoritariamente mulheres atuantes no Brasil e América Latina, seguindo a pesquisa de doutorado realizada pela autora.

Nos dias de hoje, a representatividade das mulheres na área é reconhecida, com diversos estudos sobre elas, porém a trajetória desse reconhecimento foi razoavelmente longa. A Bauhaus, por exemplo, importante escola alemã que ajudou a moldar o movimento moderno, possuía importantes mulheres criadoras, cujos créditos de autoria foram tardios. Os arquitetos Le Corbusier e Mies Van der Rohe trabalhavam, principalmente na área de mobiliário, com mulheres que projetavam com eles, respectivamente Charlotte Perriand e Lilly Reich. Além dessas duas figuras, outras presentes no período moderno serão mencionadas e apresentadas, assim como figuras contemporâneas, que, de certa maneira, se apoiam nas precursoras.

Por muito tempo, foram privados às mulheres os estudos e acesso à educação de alto nível, como mencionado por Lerner (2022): "A privação educacional sistemática de longo alcance das mulheres garantiu, durante séculos, que apenas as da nobreza recebessem educação e participassem de qualquer tipo de tradição e aprendizado."² No período analisado pelo trabalho, a entrada da mulher no mercado de trabalho já era mais facilmente compreendida, pois "foi apenas a partir da década de 1920 que o acesso educacional igualitário para mulheres foi atingido em todos os níveis até a graduação, mas vestígios da privação educacional anterior continuaram a aparecer no desempenho

¹ PEIXOTO, Marta Silveira. **A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética**. Tese de doutorado FAU-UFRGS. 2006. p. 76

² LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo. Cultrix, 2022. p.38

mais baixo de mulheres em exames universitários e no recebimento de bolsas" ³. Apesar de poderem estudar, as mulheres ainda enfrentavam muito preconceito na área de arquitetura e design de mobiliário, tendo sido então muitas vezes destinadas ao setor têxtil ou de cerâmica, áreas correlatas às domésticas, que segundo os preconceitos da época, exigiam uma aptidão mais sensível. Mesmo com todos os empecilhos impostos pela sociedade, elas foram se destacando. Veremos, ao longo do texto, exemplos de importantes mulheres designers de mobiliário que moldaram o mercado e continuam a mudar a perspectiva da história e de atuação na área.

As Mulheres Modernistas

Para o desenvolvimento do trabalho, foram selecionadas algumas mulheres que são importantes representantes na história do design de mobiliário moderno, mesmo que tardiamente reconhecidas. Esses nomes foram reunidos por aparecerem em variados textos acadêmicos e livros base do assunto, resultando em 13 mulheres no total - selecionadas por serem as mais mencionadas nos textos (tabela 1).

Consideramos essas mulheres como as modernistas, mas também como precursoras no meio do design de mobiliário. São as pioneiras que estudaram, trabalharam e participaram ativamente na área, inspirando gerações futuras. São exemplos que, mesmo com as adversidades, conseguiram ter sucesso, não porque são “gênicas”, mas porque trouxeram inovações em seus trabalhos, além de algumas terem colaborado com importantes arquitetos, como mencionado anteriormente.

Tabela 1 - mulheres modernistas com países, anos de nascimento e falecimento. Elaborada pela autora (2026).

MULHERES	PAÍS	NASC.	FALEC.
Eileen Gray	Irlanda	1878	1976
Lilly Reich	Alemanha	1885	1947
Marianne Brandt	França	1893	1983
Clara Porset	Cuba	1895	1981
Gunta Stolzl	Alemanha	1897	1983
Margarete Schutte-Lihotszky	Áustria	1897	2000
Anni Albers	Alemanha	1899	1944
Charlotte Perriand	França	1903	1999
Ray Eames	Estados Unidos	1912	1988
Lina Bo Bardi	Itália/Brasil	1914	1992
Grete Jalk	Dinamarca	1920	2006

³ LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo. Cultrix, 2022. p.69/69

Gae Aulenti	Itália	1927	2012
Aída Boal	Brasil	1929	2016

Na primeira tabela optou-se por abranger cinquenta anos da história do design, mostrando o seu possível avanço na representatividade a partir dos anos de nascimento. É possível notar que temos representantes de diferentes países, mas em sua maioria os exemplos são Europeus, pois os livros em que aparecem abordam o “início” do movimento moderno na Europa, e descrevem que depois o movimento foi difundido para as Américas. Porém, temos nas precursoras, um pouco tardiamente, algumas representantes brasileiras, Lina Bo Bardi (naturalizada brasileira) e Aída Boal.

Cada uma dessas mulheres desenvolveu, ao longo da sua trajetória profissional, peças de mobiliário que foram inovadoras para o mercado. Muitas delas usaram materialidades que estavam sendo desenvolvidas e aprimoradas na época, por exemplo o uso de aços tubulares para cadeiras, chapas de madeira curvadas, uso de metal para pequenos objetos, e composições de tecidos para tapeçarias e estofados (figura 1).

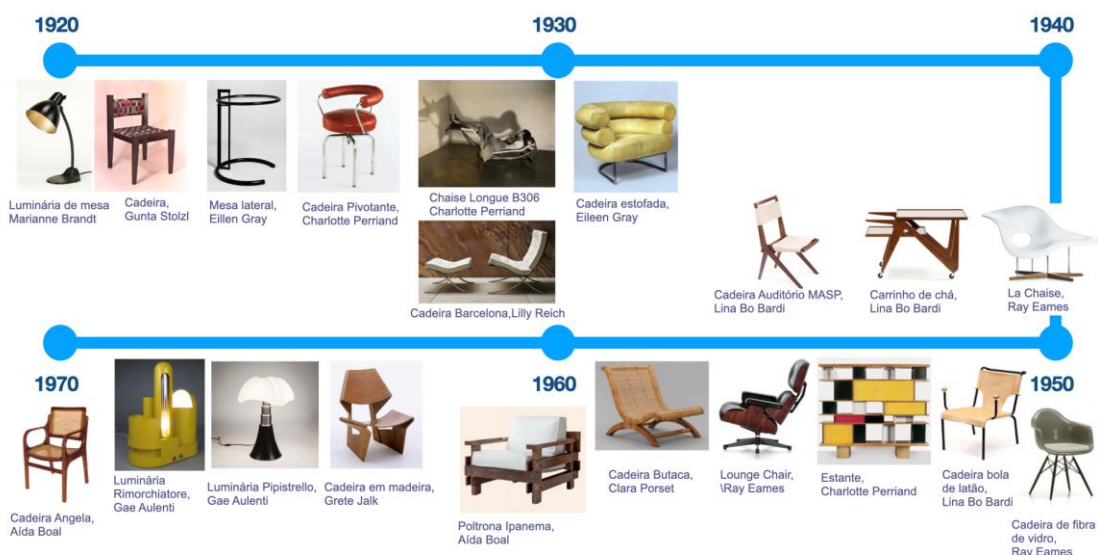


Figura 1 - exemplos de mobiliários das mulheres modernistas. Elaborada pela autora (2026)

Marianne Brandt e Gunta Stölz foram representantes mulheres que participaram e se destacaram na Bauhaus. Eileen Gray e Charlotte Perriand trabalharam com técnicas de aço curvado e laca japonesa, dedicando-se à materialidade e inovando os interiores das residências modernas. Ray Eames, junto de Charles Eames, criou cadeiras com uma técnica inovadora e com um design que é reproduzido até os dias de hoje. Lina Bo Bardi se aperfeiçoa nas técnicas de montagem e uso da madeira maciça para os mobiliários que seriam inseridos nos seus projetos de arquitetura. Clara Porset consegue retratar a sua personalidade e identidade nacional com a cadeira que possui charme e presença. Aída Boal também traz a identidade do seu país com um design simples, atemporal e com técnicas de construção em madeira maciça. Grete Jalk, assim como Ray Eames, traz em

seu design uma nova técnica de montagem e solução formal. Por último, Gae Aulenti cria peças diversas e com uso do metal.

Trajatória para o reconhecimento

Apesar de atualmente termos o conhecimento dessas mulheres na área e na história, a trajetória para o reconhecimento dessas figuras se deu posteriormente - quando comparado com o reconhecimento dos designers homens, que sempre estiveram presentes nas narrativas. Os estudos que apresentam as mulheres na arquitetura, interiores e mobiliário se iniciam aproximadamente em 1970, com Hahner (1976). A autora foi precursora ao abordar este assunto e, após ela, essa “temática” da história evoluiu e começou a ser desbravada (Figura 2). Entende-se que o estudo tardio da presença das mulheres na história se deu pelo fato das escritoras terem percebido uma lacuna na história da arquitetura e design. Essa lacuna se torna ainda maior quando se busca pelas mulheres na América Latina, como nos estudos apontados na imagem. Além de Hahner, temos Berkeley (1989) e Colomina (1990), que tratam o assunto principalmente na América do Norte. Weltge (1993) foi a pioneira em abordar as mulheres na Bauhaus, que atuaram na área do design têxtil, principalmente devido ao preconceito atrelado ao campo na época. Curiosamente, o setor têxtil da Bauhaus foi um dos mais bem sucedidos da escola, tendo os seus produtos comercializados, algo que não ocorreu com os demais setores.

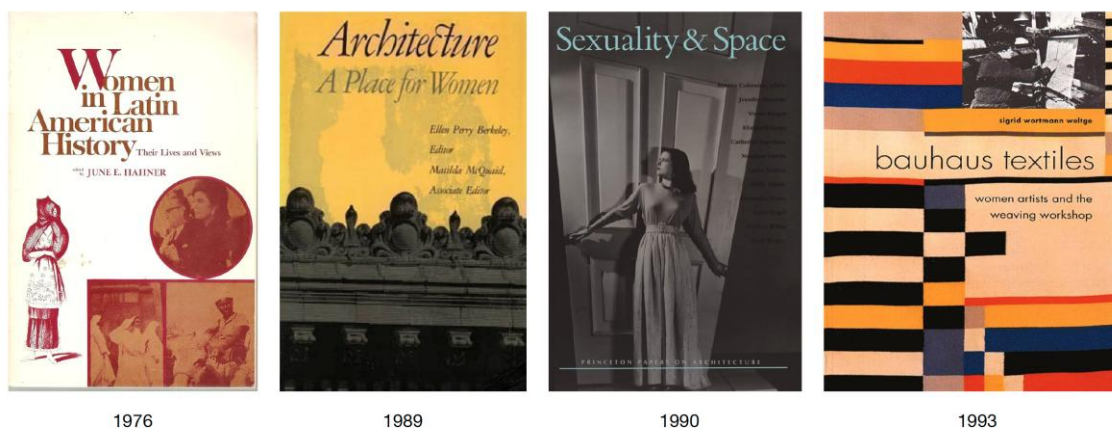


Figura 2 - capas originais dos primeiros livros sobre mulheres na arquitetura. Elaborada pela autora (2026).

Em realidade, quando esse campo "temático" é estudado, percebe-se que as mulheres constantemente escreviam sobre sua história, porém de acordo com Lerner: "O conhecimento sobre a própria história era negado às mulheres, e, por isso, cada mulher teve que argumentar como se nenhuma outra antes dela já tivesse pensado ou escrito. As mulheres tiveram que devotar sua energia para reinventar a roda, várias e várias vezes, uma geração após a outra".⁴ Logo, com o passar dos anos, os escritos que as abordaram foram cada vez mais divulgados e também cada vez mais aprofundados, fazendo com que a necessidade de repetir o discurso fosse diminuindo, porém ainda percebe-se uma lacuna nesse aprofundamento.

⁴ LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo. Cultrix, 2022. p.209

A partir de 1990, as monografias destacando uma figura e toda a sua produção passaram a ser mais recorrentes. Atualmente vemos muitos artigos, dissertações e teses acadêmicas que tratam do assunto, como uma possibilidade de reparação histórica. A figura 3 traz alguns exemplos desse tipo de estudo e documentação, com livros sobre Lina Bo Bardi, Eileen Gray, Lilly Reich, Charlotte Perriand e Claudia Moreira Salles. Porém, muitas das mulheres precursoras e mesmo contemporâneas mencionadas, não possuem um livro ou estudo inteiramente dedicado à sua produção, como acontece com os designers e arquitetos homens. Lina, Charlotte e Lilly são os exemplos que mais foram estudados e que mais possuem repercussão, mas e as demais? E a importância e valor que as outras carregam para a história?

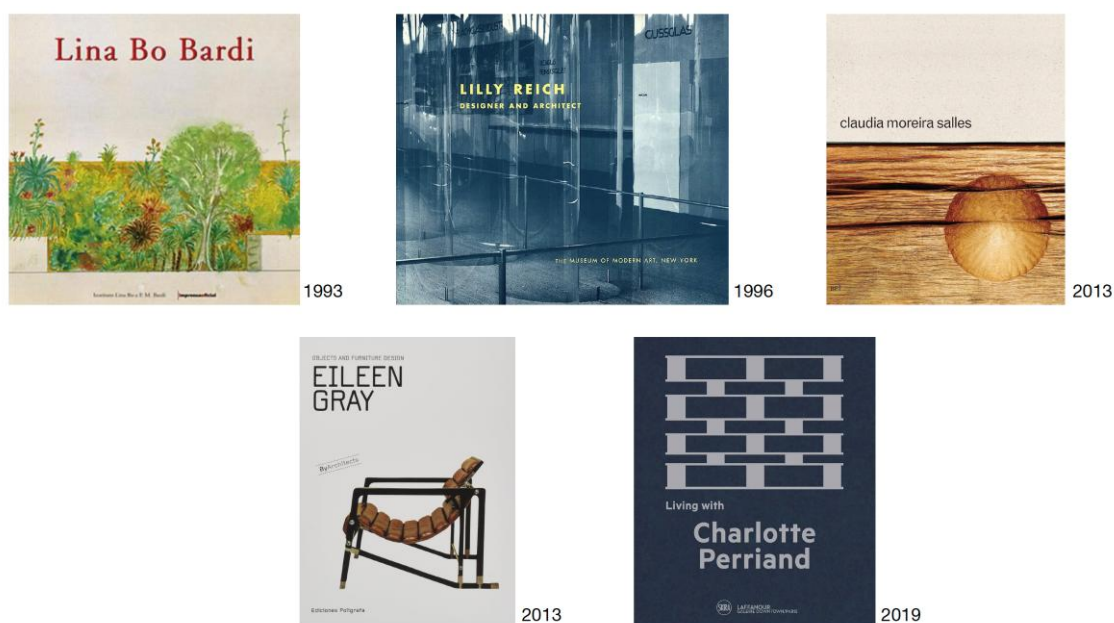


Figura 3 - capas originais dos livros dedicados à produção de uma designer. Elaborada pela autora (2026)

Entende-se que listar várias mulheres e/ou aprofundar em uma única pessoa não é o suficiente, pois, como abordado por Lerner “O costume de listar mulheres de sucesso evoluiu, assim, para um gênero literário distinto. Representou uma tentativa rudimentar de criar a História das Mulheres e foi, como vimos, um subproduto dos debates sobre o lugar das mulheres na sociedade e a educação delas”.⁵ Esse costume, surgido como uma maneira de inserir as mulheres na história, na verdade separou-as da história geral, e foi se tornando uma narrativa de mulheres ditas como “gênicas”, que se destacaram em um ambiente predominantemente tomado por homens. Além disso, acrescenta-se que é preciso abordar com mais profundidade e incluir também outras raças e classes sociais nesses estudos, pois também temos exemplos importantes para a história de muitas minorias.

⁵ LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo. Cultrix, 2022. p.324

Claro que é um desafio conseguir, primeiramente, vencer os preconceitos do mundo patriarcal, assim como abranger todas as mulheres atuantes no campo da arquitetura e design de mobiliário. Com o tempo, elas foram conquistando cada vez mais espaço, como podemos observar nos livros de Sellers, Hall e Hartman (figura 4). Os três livros elaboram uma curadoria de mulheres na área de design - reproduzindo, também, uma listagem. Eles evidenciam as europeias e norte-americanas, mas também mencionam alguns exemplos de outros continentes.

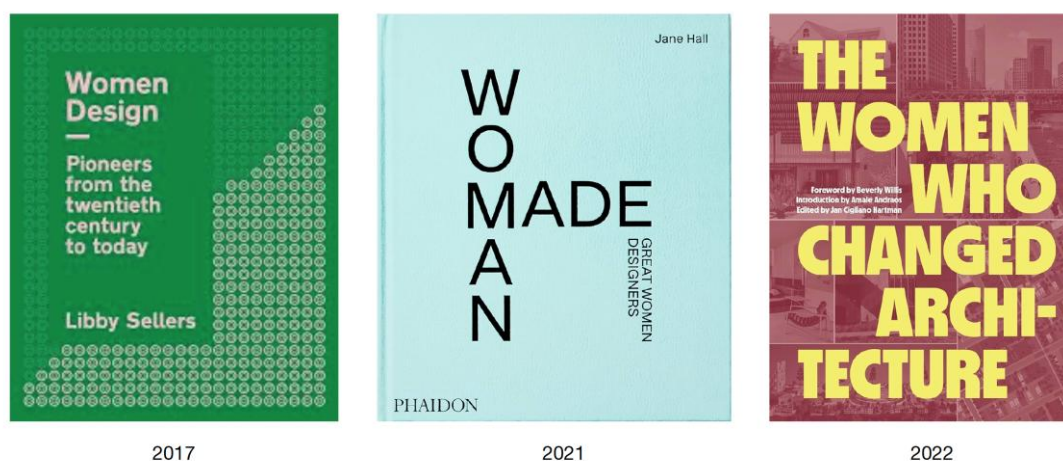


Figura 4 - capas originais dos livros dedicados somente às mulheres arquitetas e designers. Elaborada pela autora (2026)

Abordando primeiramente o livro de Sellers (2017), a autora traz o perfil de 21 mulheres percorrendo aproximadamente 150 anos da História. Dentre todas, somente Lina Bo Bardi aparece como representante do Brasil. O livro trata as atuantes no Norte do Globo, com menos representantes do que os outros livros que serão mencionados, porém traz perfis mais longos de cada mulher, sendo uma maneira um pouco mais aprofundada de tratar as suas histórias e produção. De acordo com Sellers, “essa narrativa predominantemente masculina, branca, ocidental e eurocêntrica está extremamente cheia de lacunas. Mulheres e as minorias no design tem sido por muito tempo rebaixadas a subcategorias das suas disciplinas.”⁶ A autora se preocupa em contribuir para a história e em retratar o viés patriarcal da narrativa da história do design. Sellers, de fato, consegue evidenciar grandes mulheres, porém o ponto de vista eurocêntrico ainda permanece.

Já no livro de Hall (2021), a preocupação principal é em abordar a mulher como assunto central, para assim poder destacar as suas experiências no contexto social e político por meio de seus projetos. Traz, portanto, as mulheres como pioneiras, mesmo com os diversos obstáculos que enfrentaram, colocando-as como oradoras principais e como centro na narrativa. Dito isso, Hall (2021) aborda o trabalho de 218 designers - sendo uma pesquisa bastante extensa das mulheres no design de mobiliário. Dessas 218, somente 15 são da América Latina (8 do Brasil, 2 do Uruguai, 1 da Colômbia, 1 do Chile, 1 da

⁶ SELLERS, Libby. **Women Design – pioneers from the twentieth century to today**. Londres. Ed. Frances Lincoln. 2017. p. 7 - tradução livre da autora: “... this predominantly male, White, western – and – eurocentric narrative is hugely lacking. Women and minorities in design have for too long been relegated to the subcategories of their disciplines.”

Nicarágua, 1 de Guatemala e 1 da Argentina). 39 são da América do Norte (35 do Estados Unidos, 3 do México e 1 do Canadá). A maioria, 119, são da Europa (8 da Finlândia, 7 da Áustria, 12 da Inglaterra, 13 da Alemanha, 10 da Dinamarca, 10 da Suécia, 14 da França, 20 da Itália, 1 da Croácia, 3 da Suíça, 4 da Polónia, 6 da Holanda, 1 da Irlanda, 3 da Hungria, 2 da República Tcheca, 1 da Sérvia, 1 da Romênia, 1 da Eslovênia, 1 da Espanha e 1 da Escócia). Apresenta 11 designers do Oriente Médio (2 do Iraque, 1 do Kuwait, 3 da Turquia, 1 do Líbano, 2 do Emirados Árabes Unidos, 1 do Irã e 1 de Israel). 22 na Ásia (6 do Japão, 2 das Filipinas, 2 da Índia, 3 da Coreia do Sul, 2 da China, 3 de Taiwan, 2 de Georgia, 1 da Rússia, 1 da Malásia). 8 da África (1 de Trinidad e Tobago, 1 de Chade, 1 da Nigéria, 1 do Egito, 1 da Zâmbia, 2 da África do Sul, 1 do Congo). As menos presentes são da Oceania, 3 da Austrália, e somente uma representante do Caribe e uma de Cuba. Nota-se que a predominância no livro de Hall (2021) é de designers da Europa e América do Norte. Porém, há uma preocupação em incluir os demais continentes, sendo a América Latina representada com uma quantidade média de designers, porém ainda baixa.

Por último, será abordada a curadoria de Hartman (2022). A autora traz, ao total, 122 biografias de mulheres, sendo menos da metade nascidas e atuantes nos Estados Unidos (56), mas muitas outras de demais nacionalidades trabalham e lecionam no país. A outra metade das mulheres é de diversos países, sendo 6 da Inglaterra, 5 da Irlanda, 4 da Itália (uma atuante no Brasil), 4 do Canadá, 4 da Polónia, 4 da França, 3 da Alemanha, 3 da Espanha, 3 do México, 2 da Finlândia, 2 do Japão, 2 de Israel, 2 da Holanda, 2 da Dinamarca, e temos uma representante de cada país mencionado a seguir: Áustria, Suécia, Sri Lanka, China, Letônia, Zâmbia, Iraque, Índia, Líbano, Coreia do Sul, Peru, Venezuela, Jamaica, País de Gales, República Tcheca, Paquistão, Argentina, África do Sul, Escócia e Austrália.

Portanto, após a contagem, e relacionando-as aos continentes, foi possível notar que 64 mulheres eram da América do Norte (Estados Unidos, Canadá, México, Jamaica), 41 da Europa (incluindo o Reino Unido), 6 da Ásia, 5 do Oriente Médio, 3 da América Latina (sem contar Lina Bo Bardi), 2 da África e 1 da Oceania. Também é importante dizer que, das 122 arquitetas presentes, somente 5 são afro-americanas, sendo elas dos Estados Unidos.

Por ser um livro organizado por norte-americanas, é normal que apresente mais arquitetas dos Estados Unidos ou mesmo atuantes no país. Porém, ele tenta ser bastante inclusivo. Claro que sentimos falta das representantes brasileiras, ainda mais sabendo sobre seus trabalhos e sabendo que, pelo menos na última geração, das arquitetas contemporâneas, muitas brasileiras com trabalhos relevantes poderiam estar presentes. O recorte do livro indica que as mulheres brasileiras ou não eram conhecidas pelas autoras, ou não foram consideradas como importantes.

Após essa breve explanação sobre a trajetória das mulheres na história da arquitetura e do design de mobiliário, fica evidente o longo caminho que precisou ser percorrido. Ao abordar as mulheres que também atuaram na arquitetura, a história é um pouco mais completa, configurando uma preocupação maior em incluí-las. O mundo do design de mobiliário ainda carece de estudos que se dediquem às personalidades, de maneira a estudar a sua produção. Destacaremos, a seguir, algumas mulheres que poderiam ter suas carreiras e produção como objetos de estudo.

As Mulheres Contemporâneas

Após compreender as precursoras do design de mobiliário e compreender a trajetória para o reconhecimento dessas mulheres na área, o estudo abordou e correlacionou algumas mulheres contemporâneas. As mulheres escolhidas estão em atuação no mercado e auxiliaram também na construção e valorização da área, tanto no Brasil quanto na Europa (tabela 2). Para o desenvolvimento do trabalho, foi necessário aplicar um recorte territorial, privilegiando mulheres da América Latina, sendo a sua maioria do Brasil e algumas representantes da Europa.

Tabela 2 - mulheres contemporâneas com países, anos de nascimento e falecimento. Elaborada pela autora (2026).

MULHERES	PAÍS	NASC.	FALEC.
Etel Carmona	Brasil	1947	-
Claudia Moreira Salles	Brasil	1955	-
Lia Siqueira	Brasil	1958	-
Jacqueline Terpins	Brasil	?	-
Patricia Urquiola	Espanha	1961	-
Inga Sempé	França	1968	-
Ana Mestre	Portugal	1978	-
Claudia Suarez Ahedo	México	?	-

A tabela acima segue a tabela das mulheres modernistas, apresentada previamente, continuando nos anos de nascimento. Como primeira representante temos Etel Carmona, designer atuante no Brasil, que iniciou o seu trabalho em um período em que o mobiliário brasileiro ainda estava se apoiando no movimento moderno. O mesmo ocorre com Claudia Moreira Salles, Lia Siqueira e Jacqueline Terpins. As outras designers selecionadas compõem uma geração mais recente. Todas as designers estão vivas e produzindo novos mobiliários para o mercado, consolidando-se e destacando-se. São perceptíveis, nos mobiliários desenvolvidos por elas, as inspirações e influências das modernistas e precursoras (figura 5).

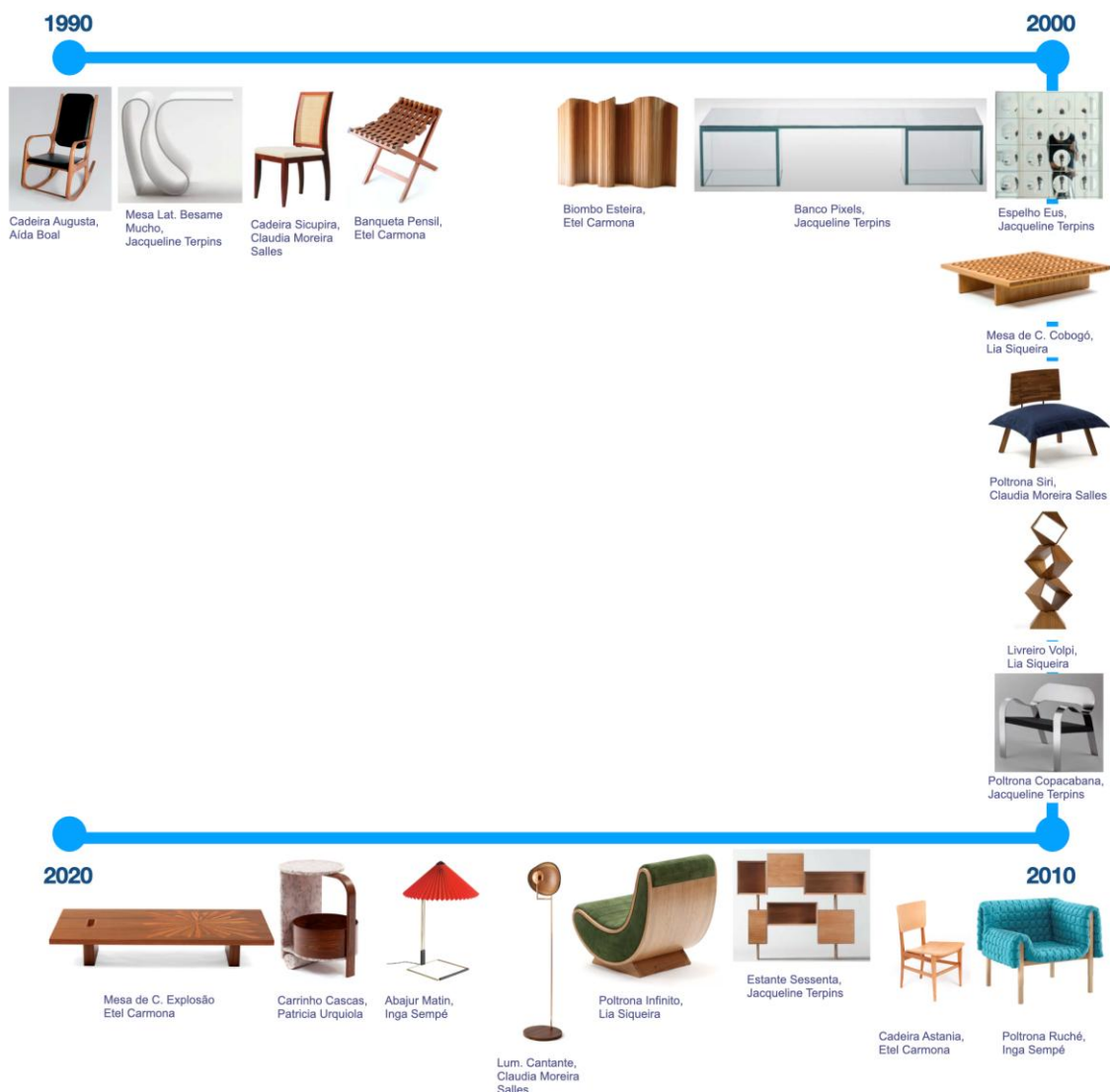


Figura 5 - exemplos de mobiliários das mulheres contemporâneas. Elaborada pela autora (2026)

A influência das modernistas e precursoras se dá principalmente nas formas e materialidades escolhidas pelas contemporâneas. A designer brasileira Aída Boal faz uma conexão entre as gerações, temos exemplos dela nas duas figuras e fica evidente que Etel Carmona, Claudia Moreira Salles e Lia Siqueira seguem a linguagem de Aída. As designers brasileiras têm um ponto comum: a utilização de madeira; realizam peças versáteis e que apresentam um trabalho artesanal - principalmente as desenvolvidas pela ETEL DESIGN⁷. Jacqueline Terpins desenvolve peças com materialidades que são facilmente moldadas quando em alta temperatura, por exemplo o Corian, o vidro e o ferro. A preocupação de Jacqueline é desenvolver um trabalho autoral; a designer possui em seu repertório os designers modernistas. Inga Sempé possui uma carreira consolidada na França e desenvolve mobiliários para diferentes marcas, buscando a versatilidade no uso. Patricia Urquiola é um exemplo de designer que se destacou, sendo uma designer de

⁷ ETEL DESIGN é a loja e marcenaria da designer Etel Carmona, atualmente tem como CEO a filha de Etel, Lissa Carmona. É responsável por desenvolver reedições de mobiliários modernistas brasileiros, além de promover e apoiar novos designers e designers internacionais no seu catálogo. Além de Etel Carmona, Claudia Moreira Salles e Lia Siqueira produzem alguns de seus móveis para a loja.

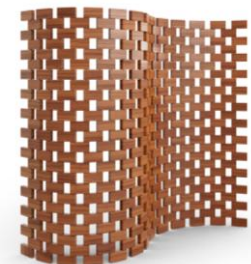
grande referência no mercado contemporâneo, e desenvolve para diferentes marcas internacionais, inclusive lançou também uma coleção com a ETEL DESIGN. As designers de uma geração mais recente, Ana Mestre e Claudia Suarez Ahedo, não possuem mobiliários na imagem, pois em seus catálogos não constavam as datas das peças, dificultando o tratamento dos dados. Apesar disso, as duas são exemplos de mulheres mais novas com uma produção ainda incipiente, mas que demonstram um diferencial no mercado, pela sua criação lúdica e propostas de uso com novas materialidades.

Essa trajetória de aproximadamente 100 anos das mulheres no mobiliário foi desenvolvida a fim de analisar e comparar alguns exemplos de mobiliários. A comparação será apresentada a seguir.

Comparação e influência das modernistas nas contemporâneas

Foi feita uma comparação (tabela 3) de alguns exemplos de mobiliários de três mulheres modernistas (Gae Aulenti, Lina Bo Bardi e Charlotte Perriand), com quatro mulheres contemporâneas brasileiras (Claudia Moreira Salles, Etel Carmona, Jacqueline Terpins e Lia Siqueira).

Tabela 3 - comparação entre mobiliários de mulheres modernistas e contemporâneas. Elaborada pela autora (2026).

MÓVEIS MODERNOS	MÓVEIS CONTEMP.	ANÁLISE
Tavoletta con Ruote (Gae Aulenti, 1980) 	Mesa de Centro Nômade (Claudia Moreira Salles, 1993) 	Os dois mobiliários apresentam soluções formais e funcionais similares, a diferença está na materialidade. Gae utiliza o vidro e Claudia a madeira
Cadeira SESC Pompéia (Lina Bo Bardi, 1982) 	Banquinho (Claudia Moreira Salles, 2010) 	Os dois mobiliários apresentam soluções formais e funcionais similares, também utilizam a mesma materialidade.
Paravent (Charlotte Perriand, 1969) 	Biombo Esteira (Etel Carmona, 1998) 	Os dois mobiliários apresentam soluções formais e funcionais similares, também utilizam a mesma materialidade.

MÓVEIS MODERNOS	MÓVEIS CONTEMP.	ANÁLISE
Estante (Charlotte Perriand, 1952) 	Estante Sessenta (Jacqueline Terpins, 2011) 	Os dois mobiliários apresentam soluções formais e funcionais similares, também utilizam a mesma materialidade.
Tabouret MÉRIBEL (Charlotte Perriand, 1953) 	Banco Renda (Lia Siqueira, 2017) 	Os dois mobiliários apresentam soluções formais e funcionais similares, também utilizam a mesma materialidade.

Após a comparação entre a produção das designers contemporâneas e das designers modernistas, foi possível notar que o mobiliário contemporâneo não apresenta, *a priori*, diferenças significativas em questão de desenho - inclusive, é possível notar semelhanças formais e funcionais em diversas peças. Acredita-se que a geração contemporânea se inspire no movimento moderno para poder criar, seja de maneira intuitiva, inconsciente, ou mesmo por ter o movimento e seus representantes como referência.

A razão principal que os diferencia é a tecnologia atual (que está mais avançada), e o fato de se priorizar a sustentabilidade ao utilizar determinado material, por exemplo o uso consciente da madeira. As designers contemporâneas unem a funcionalidade (tão querida pelos modernistas) com questões atuais, como novas materialidades, reutilização de materiais e suas sobras, trazendo novos questionamentos ao mercado e ao modo de vida de seus usuários.

A questão da materialidade e sustentabilidade se faz crucial nos tempos atuais, pensar nesses pontos é essencial, e na época do modernismo essas questões não eram tão importantes. O objetivo do movimento era pensar em como habitar de maneira diferente e romper com os movimentos anteriores. Por isso se usava a madeira, por exemplo, sem considerar as consequências e os impactos que se poderia ter no futuro. Houve um grande avanço nesse ponto, com o manejo sustentável e certificação da matéria prima, fazendo com que o seu uso nas peças seja mais consciente, crítico e apropriado. É possível notar, com os mobiliários escolhidos, que a maioria das mulheres contemporâneas utiliza a madeira, tendo esses pontos em mente. Esse material não precisa deixar de ser usado. A técnica artesanal ligada à indústria também é mantida, possibilitando desenhos e soluções agradáveis, e mesmo inovadoras. Quanto à tecnologia, essa permite que as peças contemporâneas consigam ser, por exemplo, mais resistentes e compostas de aglomerados de cortiça, como é o caso do trabalho de Ana Mestre. É possível também otimizar a produção com máquinas mais avançadas para corte das peças e acabamento.

Considerações Finais

O trabalho propôs fazer uma trajetória do mobiliário desenvolvido por mulheres desde 1920 até 2020, evidenciando que as mulheres sempre estiveram presentes nessa área. Para tal, essa trajetória abordou como o caminho para o reconhecimento dessas foi tardio, ao comparar com a presença dos homens na história da arquitetura e design de mobiliário.

Apesar das dificuldades impostas pelo mundo patriarcal, principalmente no início, as mulheres se mostraram capazes de produzir mobiliários e projetos que se tornaram - e ainda podem se tornar - grandes representantes e ícones da História. Evidentemente, é difícil abordar todas as mulheres que desenvolveram mobiliários nesse período, pois são muitos países e pessoas que precisariam ser trazidos para a discussão - os livros mencionados anteriormente são um exemplo de tentativa, sendo que a maioria desses trouxe uma listagem de mulheres, sem aprofundar na sua produção.

Acredita-se que os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos na atualidade abordam mais esse assunto e exploram mais o campo de trabalho das mulheres, desde os processos criativos até os resultados envolvidos. É preciso tratar essa temática com posicionamento crítico e também compreender que muitos outros representantes estão de fora da História do design e da arquitetura, principalmente quando abordamos outras raças e classes sociais.

Segundo Perez (2019) a causa das mulheres não terem reconhecimento amplo se deu "porque a mulher mal precisa morrer antes de ser esquecida ou antes de nós entregarmos seu trabalho para a lacuna de dados sobre gênero, o atribuindo para um homem."⁸ Algo que aconteceu com algumas das mulheres que foram mencionadas nesse trabalho. A difusão do conhecimento faz com que erros como esse não sejam mais repetidos e com que a história seja contada de uma maneira mais diversificada.

Por muito tempo as "mulheres são configuradas para serem esquecidas. Ignoradas, dispensáveis da cultura, da história, dos dados. E assim, mulheres se tornam invisíveis."⁹ Esse fato ainda ocorre nos dias atuais, porém com menos constância e com mais posicionamento crítico, evita-se que as mulheres se tornem invisíveis e, assim, tenham o merecido destaque.

Bibliografia

BARDI, Lina Bo. **Lina Bo Bardi**. São Paulo. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 1993

BERKELEY, Ellen Perry; MCQUAID, Matilda. **Architecture: a place for women**. Washington. Smithsonian. 1989

COLOMINA, Beatriz. **Sexuality and space**. New York. Princeton Architectural Press. 1990

⁸ PEREZ, Carolina Criado. **Invisible women: data bias in a world designed for men**. New York. Abrams Press. 2019. p.16 - tradução livre da autora: "it's just that they didn't have 'broad name recognition', because a woman barely has to die before she is forgotten or before we consign her work to the gender data gap by attributing it to a man."

⁹ PEREZ, Carolina Criado. **Invisible women: data bias in a world designed for men**. New York. Abrams Press. 2019. p.24 - tradução livre da autora: "... women are set up to be forgotten. Ignorable. Dispensable from culture, from history, from data. And so, women become invisible."

FLÓREZ F., A. M. Mujeres en la Bauhaus. Un espinoso recorrido para acceder a la formación en arquitectura. **Dearq**, [S. l.], v. 1, n. 20, 40–47, 2017. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/dearq/article/view/3321> Acesso em: 5 mar. 2024

GRAY, Eileen; ESPEL, Carmen. **Eileen Gray: Objects and furniture design by architect's series**. Barcelona. Ediciones Polígrafa. 2013

HAHNER, June. **Women in Latin American history: their lives and their views**. Los Angeles. University of California. 1976

HALL, Jane. **Woman Made – great women designers**. Londres. Phaidon Press Limited, 2021

HARTMAN, Jan Cigliano (ed). ANDRAOS, Amale. WILLIS, Beverly. **The Women Who Changed Architecture**. New York. Princeton Architectural Press. 2022

LEON, Ethel. **Design Brasileiro, quem fez, quem faz**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2005

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo. Cultrix, 2019

LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal**. Tradução Luiza Sellera. São Paulo. Cultrix, 2022

MCQUAID, Matilda. **Lilly Reich: Designer and architect**. New York. Museum of Modern Art. 1996

MOMA. Frankfurt Kitchen. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/counter_space/the_frankfurt_kitchen/ acesso 23 de março de 2026

PEIXOTO, Marta Silveira. **A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética**. Tese de doutorado FAU-UFRGS. 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/8085> acesso 26 de setembro de 2025

PEREZ, Carolina Criado. **Invisible women: data bias in a world designed for men**. New York. Abrams Press. 2019

PERRIAND, Charlotte; FLEURY, Cynthia; LAFFANOUR, François. **Living with Charlotte Perriand: the art of living**. Paris. 1ª edição. Skira Paris. 2019

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**. 1ª edição. São Paulo. Editora Senac/Editora Olhares. 2017

SALLES, Claudia Moreira. **Claudia Moreira Salles**. Textos de Claudia Moreira Salles e Karen Stein. Tradução Flora Thomson e Laura Folgueira. São Paulo. Bei Comunicação. 2013

SELLERS, Libby. **Women Design – pioneers from the twentieth century to today.** Londres. Ed. Frances Lincoln. 2017

WELTGE, Sigrid Wortmann. **Bauhaus textiles: women artists and the weaving workshop.** Londres. Thames and Hudson. 1993

A cerâmica utilitária na República de Weimar

António Miranda

José Madeira Ventura

Resumo: A partir da sua colecção pessoal de cerâmica utilitária alemã, sobretudo aerografada, os autores apresentam a evolução da produção industrial alemã entre 1919 e 1933, enquadrando-a na evolução histórica, social, económica e artística da República de Weimar. Para além das principais fábricas, apresentam alguns dos criadores que mais se destacaram nessa produção e respectivas obras.

Palavras-chave: Aerógrafo, Bauhaus, Cerâmica, Design, República de Weimar

Introdução

Numa visita a Berlim, tomámos consciência dos primeiros objectos de cerâmica utilitária produzidos durante a República de Weimar (1919-1933), sobretudo a faiança aerografada. Objectos populares, distintos na sua simplicidade formal erudita e vanguardista, onde a matéria-prima banal se aliava a formas e decorações inovadoras obtidas por processos industriais com uma forte dimensão estética e artística.

Queríamos saber mais e colecionar. Hoje, a colecção AM-JMV é composta por centenas de objectos de cerâmica utilitária e decorativa deste período, em faiança, grés e porcelana, e para além da produção aerografada contempla ainda objectos pintados à mão e estampados.

A cerâmica utilitária (louça doméstica, serviços, tigelas, pratos, boleiras, cache-pots, etc) deste período privilegia o funcionalismo, i. é, a forma segue a função. São formas simples e geométricas, de proporções equilibradas, nuns casos ausentes de ornamentação, enfatizando aquela, e de cores habitualmente sóbrias.

O gosto estético de Weimar, notável na identidade, não se limita apenas à produção cerâmica. O seu inconfundível rigor, funcional e artístico, na sua curta duração, até ser brutalmente destruído pela ascensão do nazismo em 1933, revolucionou a sociedade e os seus hábitos de consumo.

A Alemanha desse período foi o grande centro produtor e, sobretudo, criador da Europa. Verdadeiro laboratório, onde a inventiva e o experimentalismo, tanto nas formas como nas decorações, levaram à efervescência criativa que nesse país se viveu durante a República de Weimar.

Queimaram-se etapas, sempre em permanente pesquisa, numa incessante busca, quase esquizofrénica, na criação artística a todos os níveis, dos objectos utilitários às chamadas artes maiores.

A necessidade de abastecer as massas com produtos esteticamente aceitáveis e económicos vinha já dos finais de Oitocentos. Porém, só depois da I Guerra Mundial é que tal desígnio ganha consistência efectiva,



Figura 1 – Chocolateiras de diversas fábricas alemãs Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

Desenvolvimento

Durante todo o período da República de Weimar, manteve-se uma grande instabilidade política e a economia, que a partir de 1924 havia recuperado, depois de 1929, com a Grande Depressão – em 1931 pico máximo na Alemanha - entrou novamente em dificuldades, com forte desemprego que Hitler resolveu dando um forte impulso à indústria de armamento que absorveu grande parte da mão-de-obra desempregada.

De facto, entre 1919 e 1924, a Alemanha enfrentou uma grave crise económica e uma inflação descontrolada, mas, simultaneamente, conheceu um forte impulso cultural, que visava reconstruir a sociedade por meio da arte, de que o design funcional é um componente, que se pretendia acessível e adaptado à produção em massa, e de que o movimento da Bauhaus é um dos expoentes.

A estabilização financeira e económica do país dá-se graças ao Plano Dawes, um acordo internacional encabeçado pelos EUA, realizado em 1924, com um avultado empréstimo de c. 200 milhões de dólares da época, que permitiu reestruturar as dívidas de guerra da Alemanha após o conflito, possibilitou a modernização do tecido industrial alemão e aumentou o poder de compra da população.

As fábricas de cerâmica vão beneficiar desta situação e até ao final da década vão conhecer uma verdadeira idade de ouro

A cerâmica utilitária durante o período de Weimar espelhou de forma clara o impulso de modernização, de racionalização industrial e de inovação estética característicos da época, e marcou uma fase crucial da passagem do artesanato tradicional alemão para o design industrial moderno.

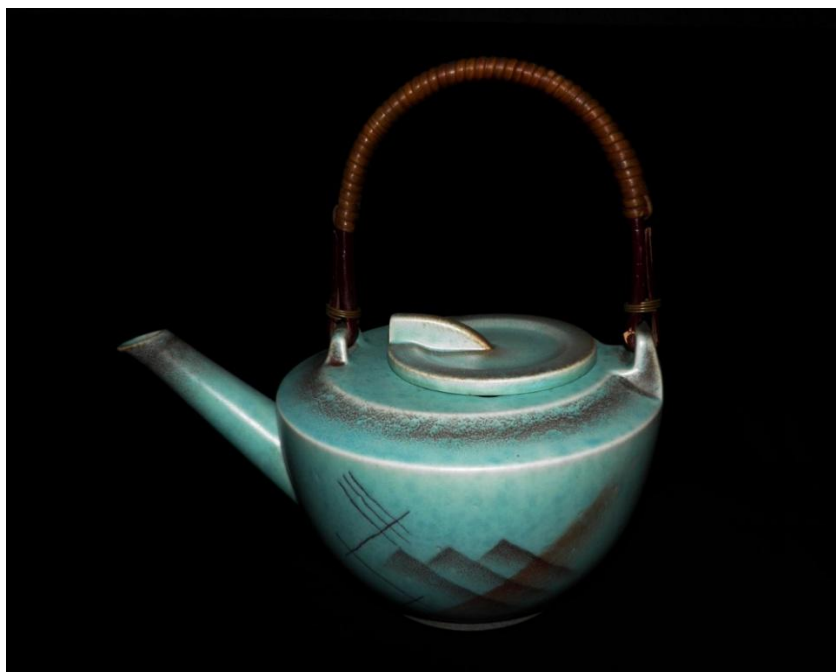


Figura 2 – Bule, Carstens- Uffrecht, c. 1930; Coleção AM-JMV; fotografia dos autores

Os catálogos anuais publicados pelas fábricas de cerâmica tiveram um papel decisivo na formação do novo gosto.

Só para dar uma pincelada apressada, num mundo novo nascido com o novo século, a estrutura criada pelo arquitecto Walter Gropius, a Bauhaus (1919-1933), haveria de tentar unificar, enquanto arte total, da arquitectura – que tinha o primado – até ao objecto utilitário.

O acto de construir destinava-se a eliminar diferenças sociais e a unir o povo com o artista. A síntese de ideias consumada por Gropius na Bauhaus é, em si mesma, um acto criativo. Daí a sua necessidade de reunir, enquanto professores na escola da Bauhaus, personalidades famosas mesmo que as suas ideias vanguardistas ainda não fossem compreendidas ao tempo. Nela se integram, como docentes, e só a título de exemplo, Kandinsky, Lászlo Moholy-Nagy ou Paul Klee.

A contaminação entre artes é notória e indissolúvel no início do século XX. Liberta da forma, por Vassily Kandinsky, a cor adquire outras possibilidades artísticas e estéticas: o abstracionismo. Diferentes planos são dados em simultâneo pelo cubismo de Pablo Picasso, o estilhaçar do figurativismo é dado pela noção de movimento presente no futurismo e o construtivismo traz-lhe a geometria rítmica.

A fotografia e o cinema, assim como outras artes performativas, foram fundamentais para a estética do século. As potencialidades plásticas dos primeiros, ao possibilitar jogar com a sobreposição de imagens, são infinitas.

A repetição e sobreposição de figuras, criando efeitos ópticos, foram exploradas nas experiências de Fernand Léger no cinema, com o seu *Ballet Mécanique* (1924), e Man Ray, tanto na fotografia como no cinema, que Busby Berkeley, na década 1930, haveria de vulgarizar na cinematografia comercial de Hollywood.

O cinema será, aliás, o grande veículo de difusão da estética *Art Déco e modernista* um pouco por todo o mundo. A este universo irão beber, posteriormente, os artistas da Op e da Pop Art.

Para citar alguns exemplos de artes performativas, os figurinos do bauhausiano Ballet Triádico (*Triadische Ballet*), criado por Oskar Schlemmer, estreado 1922, ou os cenários e os figurinos das produções Ziegfeld Follies, na Broadway, nessa mesma década, vão também disseminar as novas estéticas.

Fundada sobre sobriedade, racionalidade, standardização e funcionalismo, a *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade), conceito que domina toda a década de 1920 e até 1933, aspira a ultrapassar uma concepção elitista e individualista da arte para elaborar uma cultura popular e colectiva¹. Será este conceito que irá estruturar a nova cultura da República de Weimar. Uma cultura que prima pelo gosto da urbanidade, um sentimento de uma cultura racional e objectiva por oposição a uma arte emocional dos afetos e dos sentimentos, uma arte de representação objectiva contra a expressão subjectiva.

O novo sentido da realidade da geração do pós-guerra alterara-se, e a relação com o mundo alterou-se também, pelo que as necessidades sociais tinham de se lhe adequar, dando origem a uma metamorfose artística que vai ser transversal a todas as artes.

¹ ALEMAGNE ANNÉES 1920: *Nouvelle objectivité*: August Sander. Paris: Centre Pompidou, 1922. Catálogo da exposição, p. 15

O que se instaurou no seguimento do conceito de Nova Objectividade foi um realismo modernizado que tinha por características uma representação submissa ao mundo dos objectos, uma precisão no estilo (falava-se, então, de uma estética da precisão) e a sobriedade na expressão. Este aspecto constituía também a base da dimensão construtivista da Nova Objectividade que se juntava, assim, à arquitectura, às artes plásticas, à fotografia, e ao cinema do período de Weimar. Para além disso, a Nova Objectividade, em vez de ficar circunscrita ao território germânico, olha pra lá das fronteiras.

A excelência que a Bauhaus procurava no trabalho do artesão vai ser reproduzida graças ao aperfeiçoamento da maquinaria e das técnicas, na nova produção industrial em massa. A meta não era apenas criar peças artesanais, mas desenvolver modelos que pudessem ser produzidos industrialmente, tal como preconizava a oficina de cerâmica da Bauhaus que incentivava a produção seriada e padronizada, contenção formal e de design económico. Esta oficina, numa primeira fase, funcionou em Weimar (1919) e, em 1920, Walter Gropius mudou-a para Dornburg, fora da cidade, onde funcionou até 1925. Foi dirigida por Gerhard Marcks e o mestre oleiro Max Krehan e depois por Otto Lindig.

No campo da produção da cerâmica industrial, uma efectiva revolução dá-se com a decoração que surge da combinação da estampilha e da pintura a aerógrafo. Ambas vinham de Oitocentos, mas, aliadas às propostas vanguardistas da Bauhaus e de outros movimentos artísticos europeus, vão produzir na decoração da cerâmica industrial do período uma notável transformação.

O abstracionismo geométrico da decoração, por vezes aposto à forma bauhausiana, representa uma vertente específica da *art déco* alemã da República de Weimar que, a partir de finais dos anos 20, adaptou o trabalho das vanguardas artísticas de modo a poder ser apropriado pelas classes populares.

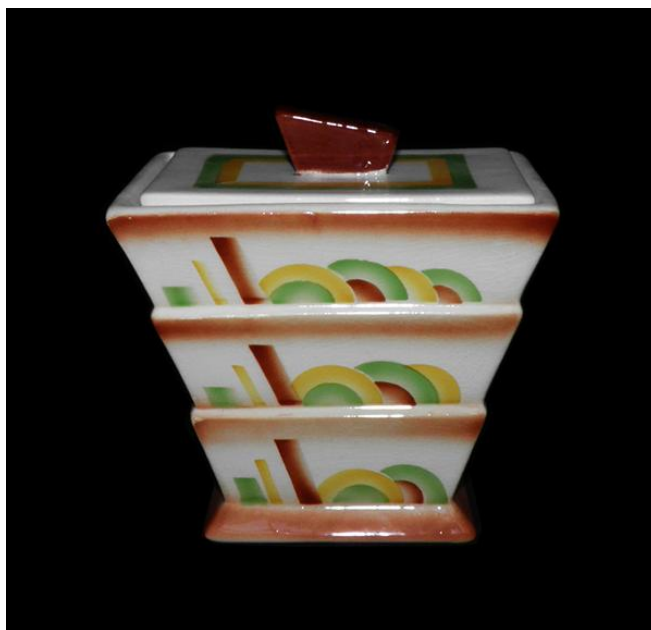


Figura 3 – Caixa, Villeroy & Boch – Wallerfangen, c. 1930; Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

A pistola de aerógrafo substitui o pincel. Este equipamento mecânico é composto por um compressor, uma conduta articulada a um esguicho a partir do qual se projecta, a grande

pressão, o vidrado e/ou pigmento, jacto muito fino que deposita a matéria pulverizada sobre a superfície do objecto.

Em 1926, Eduard Berdel, director do Instituto Estatal de Cerâmica de Bunzlau, *Keramische Fachschule Bunzlau*, identificou duas tarefas muito específicas para a cerâmica produzida industrialmente: “trabalhar com as necessárias conquistas modernas da tecnologia mecânica, prensas, máquinas de estampagem, moldes de fundição, aparelhos de esmaltagem e areógrafos”, mas, ao mesmo tempo, “estar atento às correntes artísticas do nosso tempo”, da “*sachlichkeit*” (objectividade) e do “Construtivismo”². Bunzlau, um secular centro cerâmico com diversas olarias, algumas das quais ganharam carácter industrial nos inícios do séc. XX, vai ser pioneiro na revolução estética graças à técnica da pintura a aerógrafo.

Artur Hennig, artista e docente do Instituto Estatal de Cerâmica de Bunzlau, refere que a nova técnica adapta-se «não tanto ao trabalho artesanal mas, sobretudo, à produção industrial» e conferia à decoração um carácter «que se desenvolve mais num sentido geométrico e abstracto do que organicamente naturalista». O que importa é o «sentido das proporções e uma harmónica distribuição das superfícies e das tonalidades»³. Será este artista o primeiro a desenvolver propostas que vão nesse sentido. O seu trabalho pioneiro na referida escola, iniciado em 1925, vai contaminar, através dos seus alunos, a produção cerâmica industrial de Bunzlau que atinge a maturidade cerca de três anos depois, assim como de outras fábricas alemãs. Será a empresa Julius Paul & Sohn, a primeira, em Bunzlau, a avançar com as novas propostas estéticas, a que seguem todas as demais fábricas da zona, com especial destaque para a Reinhold & Co.

Bunzlau (Bolesławiec em polaco) fica na Baixa Silésia, território que desde o fim da Segunda Guerra Mundial foi reintegrado na Polónia e que a Prússia havia anexado em 1740.



Figura 4 – Jarra, Julius Paul & Sohn – Bunzlau, c. 1927; Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

² BUDDENSIEG, Tielmann – *Ceramiche della Repubblica di Weimar*. Milão, Electra, c. 1984, p. 38

³ op. cit, p. 44

Como variante, o trabalho a aerógrafo evoluiu para a decoração com escorridos. Trata-se da aplicação controlada do esmalte também a aerógrafo, formando escorridos aparentemente aleatórios.

As peças produzidas com este tipo de técnica decorativa acabam por se individualizar subtilmente entre si, embora quando vistas em conjunto, dado que formam uma sequência decorativa, assumam uma leitura de grande homogeneidade e se entenda a matriz da decoração que era aplicada a diferentes formas, fossem elas de objectos mais utilitários, por exemplo, serviços de chá ou objectos mais decorativos, como jarras.



Figura 5 – Conjunto de objectos (fruteiras, jarras, porta-guardanapos, palmatória) da Carstens – Uffrecht, c. 1933; Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

Contudo, os objectos autonomizam-se e valem por si próprios, subvertendo a noção de hierarquia funcional no conjunto da cerâmica utilitária. No fundo como reflexo da democratização da sociedade.

Bases ou pratos para bolos revelam-se uma espécie de mostruário e daí a quantidade presente na colecção AM-JMV. Dão a conhecer, nas suas superfícies lisas, as diversas potencialidades plásticas das decorações e técnicas a aerógrafo, que foram empregues em toda a diversidade de objectos utilitários e decorativos, não só de cerâmica, mas também de vidro, de metal, de tecido, etc. Para o objecto mais tridimensional, a aquisição de caixas cumpria o mesmo desígnio.



Figura 6 – Exemplos de bases de bolos, c. 1930; Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

Este objecto teve o seu apogeu por volta de 1930, e a sua imensa diversidade mostra bem o que significou, durante a década anterior, o ritual do convívio social da classe média em expansão. Tomar café ou chá em casa era uma cerimónia que implicava uma mesa cuidadosamente posta, onde os serviços de loiça, que não dispensavam os pratos para bolos, reflectiam a modernidade e o bom gosto dos anfitriões.



Figura 7 – Serviço de chá “Toni”, Carstens – Gräfenroda, c. 1932-33; Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

A decoração a aerógrafo teve implicações em todo o mundo. Portugal não foi excepção. Várias fábricas nacionais produziram massivamente objectos de uso quotidiano segundo a técnica do dégradé num dos lados do desenho da estampilha, à maneira alemã, casos da Fábrica de Massarelos (de 1936 a 1944, quando integrava a Companhia das Fábricas de Cerâmica Lusitânia), da Fábrica de Faianças Gal, activa em Lisboa de 1935 a 1937, e da Fábrica de Loiça de Sacavém, para a qual vieram trabalhar técnicos alemães e onde conheceu grande longevidade, com as mesmas decorações a serem comercializadas por mais de 30 anos.

Dos artistas cerâmicos que se destacam no período, referimos alguns exemplos que constam na colecção. AM-JMV.

Margarete (Grete) Heymann-Marks (1899–1990). Nascida em Colónia no seio de uma família da burguesia judaica, muito jovem estudou pintura nas Escolas de Arte de Dusseldorf e depois cerâmica na Bauhaus nos anos de 1920-21. Em 1923, em Marwitz, perto de Berlim, fundou, com o marido e o irmão deste, as Oficinas de Cerâmica Artística *Haël* (*Haël Werkstätten für Kunstlerische Keramik*), onde vai aplicar os conhecimentos adquiridos com Johannes Itten e Paul Klee.

Sob a sua direcção artística (o marido e cunhado ocupavam-se da gestão), a fábrica produziu objectos onde se unem design moderno, qualidade artesanal e manufactura industrial.



Figura 8 – Serviço de café Grete Marks, Haël, c. 1930; Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

Durante os dez anos de produção (a fábrica encerrou em 1933), criou uma grande variedade de loiça utilitária e peças decorativas para consumidores de toda a Europa e EUA.

A designer em ascensão acreditava na utopia moderna de que uma arte empenhada poderia melhorar a sociedade

Com a chegada de Hitler ao poder, em 1933, a cerâmica de Grete foi chamada de “degenerada” e colocada numa “câmara de horrores” ou *schreckenskammer*. Foi acusada de ser vanguardista no campo artístico, de esquerda no campo político e judia.

Em 1934 é forçada a vender a fábrica a um agente nazi por um preço muito abaixo do seu valor real. No ano seguinte era publicado (20 de Maio 1935) um artigo no jornal de propaganda do regime “*Der Angriff*”, dirigido por Joseph Goebbels, que lançou uma série de calúnias contra a ceramista, classificando o seu design como “*produto de um funcionalismo degenerado e mal compreendido*” e publicou fotografia comparando a cerâmica de Grete com as produções da fábrica sob a nova administração ariana, com a legenda: “Duas raças têm diferentes formas para o mesmo objectivo. Qual a mais bela?”⁴.

Eva Stricker-Zeisel (1906-2011), judia, tal como Grete Marks, foi igualmente importante no design da República de Weimar e uma grande divulgadora, a nível mundial, dos ideais da Bauhaus. Húngara, nascida em Budapeste, onde estudou pintura, acabou por ser atraída pela cerâmica tradicional do seu país, tornando-se ceramista de estúdio e, posteriormente, designer industrial. Visita, em 1925, a Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, de Paris, onde contactou com os trabalhos de Le Corbusier e de outros movimentos modernos.



Figura 9 – Taça (fruteira), Eva Stricker-Zeisel, Schramberg, c. 1929; Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

⁴ **MARKANTO.DE** (22. Ago 2014) - *Bauhaus aus Köln: Das Werk von Margarete Heymann-Loebenstein* [Em linha].

Em 1928 é contratada para desenhar loiça utilitária para a *Schramberger Majolika-Fabrik* (SMF), em Schramberg, para onde concebeu modelos e decorações, especialmente popularizando motivos influenciados por Mondrian. Em 1930-1931, trabalha para a Fábrica Carstens-Hirschau. De 1932 a 1937 trabalha na URSS, passando os dois últimos anos numa prisão em Moscovo, por acusação de conspiração contra Estaline. Libertada em 1937, sem qualquer explicação, parte para Viena de onde foge no ano seguinte, aquando da entrada dos nazis na Áustria. Refugiada na Inglaterra, haveria de casar com Hans Zeisel, que conhecia de Berlim, e com quem emigrará para os Estados Unidos nesse mesmo ano, país onde terá uma longa e profícua carreira de sucesso que lhe granjeou fama internacional.

Martha Katzer (1897-1946) trabalhou na fábrica de Karlsruhe (*Staatliche Majolika Manufaktur Karlsruhe AG*) de 1922 aos anos 40. Sobre a sua vida e formação pouco se conhece. Sabe-se que começou como pintora no estúdio de Ludwig König (1891 - 1974), reputado ceramista e designer industrial, membro da *Deutscher Werkbund*, aluno e discípulo do artista Richard Riemerschmid, que o recomendou para dirigir o estúdio da escultura cerâmica de Karlsruhe, cargo que desempenhou de 1922 a 1929 e que terá levado consigo Katzer.



Figura 10 – Base para bolos e porta-guardanapos, Martha Katzer, Karlsruhe, c. 1930; Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

A obra artística de Martha Katzer, quer na concepção de formas quer na decoração, é extremamente inovadora e prolífera, tendo criado uma estética funcionalista bauhausiana.

Paul Speck (1896-1966), artista suíço, depois de ter estudado pintura, foi, em 1914, para Munique, onde estudou com o pintor Stanislaw Stückgold (1868-1933). Na escola Debschitz, de 1917 a 1919 (?), especializou-se em cerâmica, tendo aberto estúdio próprio em Munique, que funcionou até 1924. Nesse ano tornou-se chefe num departamento de cerâmica da Karlsruhe, onde, entre 1924 e 1925, criou todos os modelos que dele se

conhecem. Enquanto ceramista ficou conhecido pelo funcionalismo de inspiração Bauhaus das suas peças, que primavam pela rectilinearidade das linhas e das curvas perfeitas. Ocupou o cargo até 1929, ano em que foi nomeado professor de escultura na Escola de Artes Aplicadas do Estado de Baden.

Por razões políticas foi demitido em 1933 pelos nazis, pelo que regressou ao seu país, onde trabalhou como escultor.



Figura 11 – Caixa de chá; Paul Speck, Karlsruhe, 1924; Colecção AM-JMV; fotografia dos autores

Uma parte significativa da produção de Karlsruhe deixa transparecer o optimismo da sociedade de então, após ultrapassada a crise da inflação do pós-guerra. Habitualmente, o despojamento resulta num objecto requintado de uso quotidiano, muito alegre e moderno, onde a forma corresponde à função e onde a decoração é optimista e alegre, integrando-se no conceito da *Frohliche Sachlichkeit* (Objetividade Alegre), uma declinação da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade) e que resulta da “combinação da simplicidade formal da Bauhaus com padrões geométricos, vibrantes e cores pastel aplicadas a aerógrafo”, na definição publicitária na brochura intitulada “*Fröhliche Sachlichkeit*”⁵.

Por vezes, a funcionalidade parte mais da concepção ao nível do desenho do que da prática utilitária da sua forma dado que, por exemplo, as pegas, habitualmente elegantes mas diminutas, são uma armadilha escorregadia mesmo para os mais delicados dedos femininos.

Albert Comes (1887–1954), escultor de quem pouco se sabe, foi director da *Fürst Adolf-Werkstätte für Kunstkeramik*, (1912-1971), em Bückeburg. Esta manufatura começou por ser uma oficina de aprendizagem da escola de artes e ofícios, fundada em 1912 pelo Príncipe Adolf zu Schaumburg-Lippe.

A escola foi encerrada no início da Grande Guerra, em 1914, mas a oficina manteve as suas atividades, tendo-se transformado, no ano seguinte, numa empresa independente sob a direcção de Albert Comes, cujas peças cerâmicas continuaram a ser produzidas de acordo com os seus desenhos até à sua morte.

⁵ PAUL SPECK UND DIE KARLSRUHER MAJOLIKA. [Stuttgart]: Arnoldsche, 1997. Catálogo da exposição, pp. 40-41)



Figura 12 – Taça (fruteira), Albert Comes, Bückeburg, c. 1930; Coleção AM-JMV; fotografia dos autores

Considerações Finais

Para finalizar, e não fazendo a enumeração exaustiva das fábricas que durante o período da República de Weimar existiram na Alemanha e que se destacaram pela produção aerografada, em número de 44, em 1930, segundo Figiel, mas que é muito superior face ao número de fábricas que temos vindo a identificar, à medida que vamos adquirindo novas peças, para além das já referidas, enumeramos algumas mais que constam na colecção AM-JMV:

Annaburger Steingutfabrik AG, em Annaburg; C. A. Lehmann & Sohn, em Kahla (Leuchtenburg); Carstens (grupo), distribuído por várias localidades; Hamelner Kunst, em Hameln a.d.Weser; Könitzer Porzellanfabrik Gebr. Metzel, em Könitz; Max Roesler Feinsteingutfabrik AG, em Rodach bei Coburg; Mitteldeutsche Steingutfabrik AG, em Althaldensleben, hoje um bairro de Haldensleben; Steingutfabrik Elsterwerda G.m.b.H., em Elsterwerda; Steingutfabrik Grünstadt AG, em Grünstadt; Steingutfabrik Sörnewitz AG, em Sörnewitz-Meissen; Steingutfabrik Theodor Paetsch, em Frankfurt an der Oder; Thomsberger & Hermann, em Colditz; Wächtersbacher Steingutfabrik G.m.b.H., em Schlierbach bei Wächtersbach; Villeroy & Boch (grupo), distribuído por várias localidades.

O prazer de acumular objectos desta cerâmica alemã com particularidades específicas, deu-nos a oportunidade de descobrir a República de Weimar, que, por volta de 1930, como refere Spielman⁶, possibilitou a convergência, de forma notável, entre o funcionalismo e a decoração, esboçando a possibilidade de se chegar a um estilo homogéneo característico da sua época, onde o aspecto funcional se casava

⁶ SPIELMAN, Heinz - Les tendances de l'Art Déco en Allemagne. In **L'art Déco en Europe: Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925**. Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1989. Catálogo da exposição, p. 182

harmoniosamente com o aspecto decorativo. Esta possibilidade apareceu mais cedo e de forma mais vincada na Alemanha que nos demais países ocidentais.

Porém, enquanto experiência aparentemente falhada, porque brutalmente interrompida, a República de Weimar lançou as raízes da modernidade do mundo ocidental.

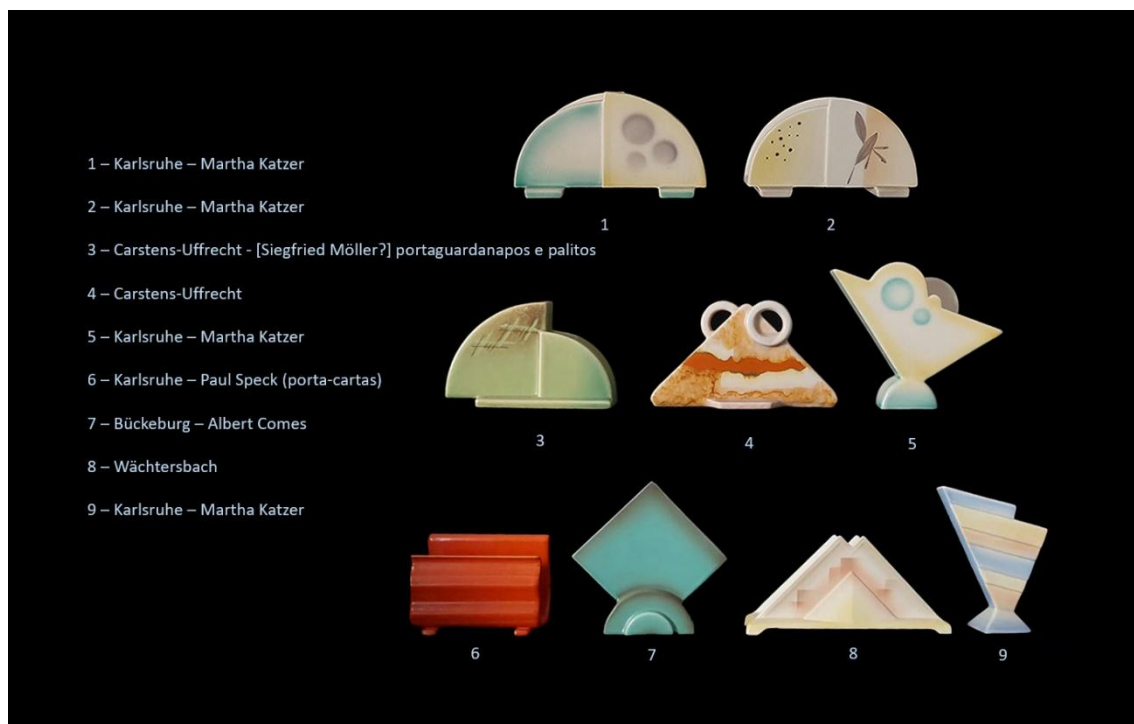


Figura 13 – Conjunto de porta-guardanapos e um porta-cartas, diversas fábricas, c. 1930; Coleção AM-JMV; fotografia dos autores

Bibliografia

ACHILLES, Rolf – Site [Em linha]. [Consult. 23 jul. 2024]. Disponível em WWW: <URL:<http://rolfachilles.com/>>

ALEMAGNE ANNÉES 1920: Nouvelle objectivité: August Sander. Paris: Centre Pompidou, 1922. Catálogo da exposição

AM-JMV (2011-2018) – **Moderna Uma Outra Nem Tanto** [Em linha]. [Consult. 14 Mar 2026]. Disponível em WWW: <URL:<https://modernaumaoutranemtanto.blogspot.com/>>

BRÖHAN-MUSEUM – **Avantgarde für den Alltag. Jüdisch Keramikerinnen in Deutschland 1919-1933**. Berlin: Bröhan-Museum, 2012

BRÖHAN-MUSEUM – **Kunst der 20er und 30er Jahre**. Vol. 3. Berlin: Bröhan-Museum, 1995

BRÖHAN-MUSEUM – **Kunsth Handwerk und Industriedesign: Bildergalerie**. Berlin: Bröhan-Museum, 2002

BUDDENSIEG, Tielmann – **Ceramiche della Repubblica di Weimar**. Milão, Electra, c. 1984

DUNCAN, Alastair – **Modernisme: modernist design 1880-1940**. Minneapolis: Northwest Corporation, 1998, p. 173 (foto com outro decor)

EVA ZEISEL: Keramik-entwürfe für Hirschau – Obpf. Nürnberg: Popp & Partner, 2013

FIGIEL, Joanna Flawia – **Revolution der Muster: Spritzdecor-Keramik um 1930**. Karlsruhe, Hatje Cantz, 2006. Catálogo da Exposição no Badisches Landesmuseum

KARLSRUHER MAJOLIKA: Die Grossherzoglich Majolika-Manufaktur 1901-1927: Die Staatlich Majolika Manufaktur 1927-1978. Bad: Badischeslandmuseum Karlsruhe, 1979

MARGARETE HEYMAN-LOEBENSTEIN: Keramik für die Avantgarde. München: Hirmer, 2023. Catálogo da exposição no Bröhan-Museum

MARKANTO.DE (22. Ago 2014) - **Bauhaus aus Köln: Das Werk von Margarete Heymann-Loebenstein** [Em linha]. [Consult. 14 Mar 2026]. Disponível em WWW: <URL:<https://www.markanto.de/blog/bauhaus-aus-koeln-das-werk-von-margarete-heyman-loebenstein>>

MÄRKISCHE TON-KUNST: Berlin und Brandenburg Keramik der 20er und 30er Jahre. Stuttgart: Cantz, 1992

McCREADY, Karen – **Art Déco and Modernist Ceramics**. Londres: Tames & Hudson, 1995, p. 36-37 (foto)

MUSTER UND MODERN: Kunst der 20er jahre aus der sammlung zuschlag-wieneke. Bielefeld: Kerber, 2022. Catálogo da exposição no Bröhan-Museum

PAUL SPECK UND DIE KARLSRUHER MAJOLIKA. [Stuttgart]: Arnoldsche, 1997. Catálogo da exposição

PETERS, Rolf - **Max Roesler : keramik zwischen Jugendstil und Art Deco**. Darmstadt : Museum Künstlerkolonie, 1998

SPIEGEL, Beate – **Bizarre muster auf alltagsgeschirr: Keramik mit spritzdecor um 1930**. Walderbach: Creissmuseum, 1995

SPIELMAN, Heinz - **Les tendances de l'Art Déco en Allemagne. L'art Déco en Europe: Tendances decoratives dans les arts appliqués vers 1925**. Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1989. Catálogo da exposição.

SPINDER, Eva – **Fröhlich Sachlich, Edel: Martha Katzer: Keramik aus der Majolika-Manufaktur Karlsruhe 1922-1942**. Karlsruhe: Braun, 2001. Catálogo *Badisches Landesmuseum Karlsruhe*.

ZELINSKY, Volker – **Die Kunstkeramik des Carstens-Konzerns: (...) 1919-1939.**
Hamburg: Kakenhan, 2018

Arquitetura de Interiores: habitar, transformar e preservar o espaço construído

Fernando Hipólito

Resumo: A Arquitetura de Interiores consolidou-se, nas últimas décadas, como uma disciplina autónoma no âmbito da arquitetura, distinguindo-se pela sua capacidade de intervir criticamente sobre o espaço construído, conciliando exigências funcionais, culturais, patrimoniais e ambientais. Para além da organização estética dos ambientes interiores, esta área de conhecimento centra-se na transformação dos edifícios existentes, procurando responder às necessidades da sociedade contemporânea sem comprometer os valores históricos e identitários que caracterizam cada lugar. A crescente valorização da reutilização adaptativa, da sustentabilidade e da preservação do património veio reforçar a importância da disciplina, atribuindo-lhe uma responsabilidade ética perante o ambiente construído e as gerações futuras. A Arquitetura de Interiores constitui hoje uma prática de mediação entre passado e futuro, capaz de prolongar a vida dos edifícios através de intervenções que conciliam inovação, preservação e qualidade da experiência humana do espaço¹.

Palavras-chave: Arquitetura de Interiores; habitar; património; fenomenologia; sustentabilidade.

1. Introdução

A arquitetura parte do acto de construir para abrigar, pois cria lugares capazes de acolher práticas, memórias e modos de habitar que se transformam ao longo do tempo².

Nas últimas décadas, esta compreensão da arquitetura conduziu à afirmação da Arquitetura de Interiores como um domínio disciplinar específico, centrado na transformação crítica do espaço construído. O crescente número de intervenções em edifícios existentes, a necessidade de adaptar estruturas antigas a novas exigências funcionais e a valorização do património arquitetónico contribuíram para redefinir o papel do arquiteto de interiores.

A Arquitetura de Interiores é ainda confundida com o Design de Interiores, sobretudo devido ao facto de ambas incidirem sobre o espaço interior. Essa aproximação ignora diferenças fundamentais quanto ao objeto de intervenção, às competências técnicas e aos objetivos do projeto. Enquanto o Design de Interiores privilegia a configuração ambiental através do mobiliário, dos revestimentos, da iluminação ou da cor, a Arquitetura de Interiores intervém diretamente na estrutura espacial do edifício, reorganizando espaços, redefinindo percursos, compatibilizando infraestruturas e reinterpretando criticamente construções existentes³.

¹ A reflexão apresentada fundamenta-se na literatura contemporânea sobre Arquitetura de Interiores, teoria da arquitetura, fenomenologia e conservação do património.

² HEIDEGGER, Martin – **Construir, Habitar, Pensar**. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 145-161.

³ BROOKER, Graeme; STONE, Sally – **From Organisation to Decoration: An Interior Architecture Reader**. London: Routledge, 2013, p. 12-26.

A Arquitetura de Interiores assume um papel estratégico, uma vez que a sua intervenção permite prolongar a vida útil dos edifícios, conservando simultaneamente a sua memória material, adaptando-os às necessidades atuais⁴.

A qualidade arquitetónica dos espaços interiores não pode ser avaliada apenas através de critérios funcionais ou formais; exige igualmente uma compreensão da experiência humana que neles se desenvolve.

Ao longo da segunda metade do século XX, diversos autores demonstraram que a arquitetura deve ser entendida como uma experiência vivida e não apenas como um objeto físico. Martin Heidegger relacionou o ato de construir com a condição de habitar; Gaston Bachelard analisou a casa como lugar da memória e da imaginação; Christian Norberg-Schulz desenvolveu o conceito de *genius loci* para explicar a identidade dos lugares; Juhani Pallasmaa valorizou a experiência multissensorial da arquitetura; Peter Zumthor destacou a importância da atmosfera na percepção espacial; e Alberto Pérez-Gómez defendeu a dimensão poética da prática arquitetónica. Em conjunto, estes contributos permitiram deslocar a atenção da arquitetura enquanto forma para a arquitetura enquanto experiência espacial humana⁵.

Paralelamente, a teoria do património contribuiu para redefinir a responsabilidade ética do projeto. A partir da Carta de Veneza (1964) e, posteriormente, da Carta de Burra (2013), consolidou-se a ideia de que os edifícios existentes representam valores históricos, culturais e sociais que devem ser considerados em qualquer intervenção. A Arquitetura de Interiores deixou, assim, de ser compreendida como mera adaptação funcional para se afirmar como uma prática de continuidade cultural, onde cada projeto estabelece uma nova relação entre memória e contemporaneidade⁶.

O presente artigo procura refletir sobre estas transformações, defendendo que a Arquitetura de Interiores constitui atualmente uma disciplina essencial para o desenvolvimento sustentável das cidades e para a valorização do património construído.

2. A Arquitetura de Interiores como disciplina autónoma: evolução conceptual e enquadramento contemporâneo

A afirmação da Arquitetura de Interiores enquanto disciplina autónoma resulta de uma transformação gradual da própria arquitetura e da forma como o ambiente construído passou a ser entendido ao longo do século XX. Durante muito tempo, as intervenções realizadas nos espaços interiores foram interpretadas como uma extensão da decoração, subordinadas à escolha de revestimentos, mobiliário e elementos ornamentais. Esta perspetiva reduzia o interior a uma dimensão essencialmente estética, negligenciando a complexidade arquitetónica do espaço e a sua influência na experiência humana. A evolução da disciplina veio demonstrar, contudo, que o interior constitui uma realidade

⁴ DOUGLAS, James – **Building Adaptation**. 2.^a ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2006, p. 5-18.

⁵ PALLASMAA, Juhani – **Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011; NORBERG-SCHULZ, Christian – **Genius Loci**. New York: Rizzoli, 1980.

⁶ ICOMOS – **Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios (Carta de Veneza)**, 1964.

arquitetónica própria, onde convergem questões estruturais, funcionais, culturais, sensoriais e patrimoniais que exigem metodologias específicas de projeto⁷.

Enquanto o movimento moderno concentrou grande parte da sua atenção na criação de novos edifícios, as últimas décadas passaram a privilegiar a intervenção sobre o património construído. Atualmente, uma parte significativa da atividade dos arquitetos desenvolve-se sobre edifícios existentes, cuja adaptação funcional exige uma compreensão aprofundada da organização espacial, das características construtivas e da história dos materiais e sistemas da construção.

Neste contexto, a Arquitetura de Interiores deixou de representar uma especialização complementar para assumir um papel central na transformação do ambiente construído. A disciplina passou a ocupar-se da reorganização dos espaços interiores, da adaptação de edifícios a novos programas funcionais, da compatibilização das exigências técnicas contemporâneas com estruturas históricas e da valorização da identidade arquitetónica das pré-existências.

Graeme Brooker e Sally Stone identificam precisamente esta mudança como um dos principais fatores responsáveis pela consolidação da Arquitetura de Interiores. Segundo os autores, cada intervenção acrescenta uma nova camada de significado à construção, prolongando a sua existência através de soluções compatíveis com as necessidades contemporâneas⁸.

Esta interpretação rompe definitivamente com a ideia de que a intervenção sobre edifícios existentes corresponde a uma atividade secundária relativamente ao projeto de arquitetura realizado de raiz. Pelo contrário, trabalhar sobre construções preexistentes implica frequentemente um grau superior de complexidade, dado que o projeto deve responder simultaneamente às limitações físicas do edifício, às exigências regulamentares atuais, às expectativas dos utilizadores e aos valores patrimoniais que importa preservar.

Esta capacidade de mediação diferencia a Arquitetura de Interiores de outras áreas afins. Embora o Design de Interiores e a Arquitetura de Interiores partilhem o interesse pelo espaço interior, os seus campos de atuação permanecem distintos, apesar de complementares. O Design de Interiores privilegia a configuração ambiental através da seleção de materiais, mobiliário, iluminação, equipamentos e elementos de comunicação visual, procurando otimizar o conforto, a ergonomia e a identidade estética dos espaços. A Arquitetura de Interiores, pelo contrário, intervém diretamente sobre a configuração arquitetónica do edifício, alterando compartimentos, redefinindo percursos, reorganizando sistemas funcionais e adaptando estruturas existentes a novas formas de utilização⁹.

Enquanto a arquitetura convencional trabalha frequentemente a partir de um terreno vazio, a Arquitetura de Interiores inicia quase sempre o processo perante uma realidade previamente construída. O existente constitui simultaneamente recurso, condicionante e oportunidade.

⁷ BROOKER, Graeme; STONE, Sally – **From Organisation to Decoration: An Interior Architecture Reader**. London: Routledge, 2013, p. 15–28.

⁸ BROOKER, Graeme; STONE, Sally – **Re-readings: Interior Architecture and the Design Principles of Remodelling Existing Buildings**. London: RIBA Publishing, 2004, p. 9–21.

⁹ Idem, p. 34–41.

Para Francis D. K. Ching, a organização espacial não pode ser analisada isoladamente, pois resulta da interação entre diferentes sistemas que conferem coerência ao edifício. A Arquitetura de Interiores apropria-se desta visão integrada, entendendo que qualquer alteração realizada no interior repercute, inevitavelmente, a compreensão global da arquitetura¹⁰.

A segunda metade do século XX assistiu ao alargamento do conceito de património, passando a incluir conjuntos urbanos, edifícios industriais, equipamentos públicos e arquitetura corrente. Esta mudança aumentou significativamente o número de construções suscetíveis de reutilização adaptativa, reforçando a importância da Arquitetura de Interiores.

Françoise Choay sublinha que o património deve ser compreendido como uma construção cultural permanentemente reinterpretada pelas sociedades. Não é apenas o valor artístico que justifica a preservação de um edifício, mas também a sua capacidade para testemunhar formas de vida, técnicas construtivas, relações sociais e identidades coletivas. Nesta perspetiva, conservar significa preservar a possibilidade de diálogo entre diferentes momentos históricos, permitindo que os edifícios continuem a desempenhar funções relevantes no presente¹¹.

A Arquitetura de Interiores assume precisamente esta responsabilidade. O projeto deixa de procurar uma restituição idealizada do passado ou uma transformação indiferente à história do edifício. Em vez disso, estabelece uma relação crítica entre permanência e mudança.

Esta abordagem encontra igualmente expressão na noção de reutilização adaptativa (*adaptive reuse*), hoje amplamente reconhecida como uma das estratégias mais sustentáveis da arquitetura contemporânea. Ao prolongar o ciclo de vida dos edifícios, reduz-se o consumo de matérias-primas, preserva-se a energia incorporada nos materiais e limita-se a produção de resíduos de construção e demolição. A intervenção arquitetónica deixa de ser apenas um processo de transformação física para se afirmar como uma prática ambientalmente responsável.

Kenneth Frampton acrescenta que esta responsabilidade deve igualmente considerar a identidade cultural dos lugares. A arquitetura contemporânea não pode limitar-se à reprodução de soluções universais desligadas do contexto. Esta perspetiva aproxima-se da prática da Arquitetura de Interiores, cuja intervenção procura precisamente reforçar a continuidade entre edifício, memória e comunidade¹².

A autonomia disciplinar da Arquitetura de Interiores não decorre apenas da especificidade do seu objeto de intervenção, mas da natureza das questões que procura responder. A disciplina articula arquitetura, património, sustentabilidade, fenomenologia, cultura material e experiência humana. O interior deixa de ser entendido como uma realidade secundária para assumir a condição de espaço privilegiado da experiência do habitar, onde se cruzam memória, identidade, técnica e cultura.

¹⁰ CHING, Francis D. K. – **Architecture: Form, Space and Order**. 4.^a ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015, p. 42–68.

¹¹ CHOAY, Françoise – **A Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 129–168.

¹² FRAMPTON, Kenneth – **Modern Architecture: A Critical History**. 4.^a ed. London: Thames & Hudson, 2007, p. 313–330.

3. Habitar, fenomenologia e experiência do espaço: contributos para a Arquitetura de Interiores

A consolidação da Arquitetura de Interiores enquanto disciplina autónoma não resulta apenas da evolução das metodologias de projeto ou da crescente importância atribuída à reabilitação do património construído. O seu desenvolvimento encontra igualmente fundamento numa profunda transformação da forma como a arquitetura passou a compreender o espaço e a experiência humana. A partir da segunda metade do século XX, diversos autores procuraram demonstrar que a arquitetura não pode ser reduzida à sua dimensão física ou funcional, defendendo que o verdadeiro significado do espaço construído emerge da relação estabelecida entre o indivíduo, o corpo, a memória e o lugar. Esta abordagem, habitualmente designada por fenomenologia da arquitetura, tornou-se uma das principais referências teóricas da Arquitetura de Interiores contemporânea¹³.

A fenomenologia considera que o espaço não existe como uma realidade neutra e independente do observador. O espaço é continuamente construído através da experiência, da percepção sensorial e da relação existencial que cada indivíduo estabelece com o ambiente que habita. Consequentemente, a qualidade arquitetónica não depende exclusivamente da eficiência técnica do edifício, mas também da sua capacidade para produzir significado, conforto, orientação e pertença.

Durante grande parte do século XX, o racionalismo moderno privilegiou critérios de funcionalidade, economia construtiva e standardização. Embora esta perspetiva tenha produzido importantes avanços técnicos, revelou-se insuficiente para explicar a riqueza da experiência humana do espaço¹⁴.

A fenomenologia introduz precisamente essa dimensão ausente. Em vez de analisar a arquitetura apenas como objeto físico, procura compreender a forma como ela é vivida. A Arquitetura de Interiores assume particular relevância neste contexto, uma vez que é precisamente nos espaços interiores que decorre grande parte da experiência humana.

Martin Heidegger ocupa um lugar central nesta reflexão. No ensaio *Construir, Habitar, Pensar*, publicado em 1951, o filósofo propõe uma interpretação radicalmente distinta da relação entre arquitetura e existência. Habitualmente considera-se que se constrói para depois habitar. Heidegger inverte esta lógica, defendendo que o ser humano constrói porque habita. O habitar não representa uma atividade entre muitas outras, mas uma condição fundamental da existência humana. É através do habitar que o indivíduo estabelece relações de cuidado com o mundo, reconhece a sua pertença aos lugares e constrói a sua identidade¹⁵.

Esta perspetiva possui profundas implicações para a Arquitetura de Interiores. Se construir encontra sentido apenas enquanto expressão do habitar, então o projeto arquitetónico não pode limitar-se à satisfação de necessidades funcionais. Cada decisão relativa à organização espacial, à luz natural, aos materiais, às proporções ou às relações entre interior e exterior influencia diretamente a experiência existencial do utilizador.

¹³ NORBERG-SCHULZ, Christian – **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**. New York: Rizzoli, 1980, p. 5–18.

¹⁴ FRAMPTON, Kenneth – **Modern Architecture: A Critical History**. London: Thames & Hudson, 2007, p. 249–272.

¹⁵ HEIDEGGER, Martin – **Construir, Habitar, Pensar**. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 145–161.

A influência de Heidegger estende-se igualmente à compreensão do património construído. A sua transformação implica, por isso, uma responsabilidade que ultrapassa a dimensão técnica da arquitetura, exigindo uma leitura sensível das experiências humanas inscritas na matéria construída¹⁶.

Gaston Bachelard desenvolve esta reflexão a partir de uma perspetiva distinta, centrando a sua atenção na casa enquanto espaço da intimidade. Em *A Poética do Espaço*, publicada originalmente em 1957, demonstra que a habitação constitui muito mais do que um abrigo físico. A casa organiza a memória, alimenta a imaginação e participa ativamente na formação da identidade individual. Compartimentos aparentemente banais — como o sótão, a cave, a escada, a janela ou o corredor — tornam-se lugares carregados de significado simbólico, porque concentram experiências vividas ao longo do tempo¹⁷.

Segundo Bachelard, cada indivíduo transporta consigo uma "casa interior", construída através das recordações acumuladas durante a vida. As características materiais dos espaços habitados permanecem inscritas na memória, influenciando a forma como os novos lugares são percecionados. Esta ideia possui especial importância para a Arquitetura de Interiores: o projeto não atua apenas sobre objetos físicos, mas também sobre processos de construção da memória e da identidade.

A relação entre corpo e espaço é aprofundada por Maurice Merleau-Ponty. O filósofo francês rejeita a separação entre sujeito e mundo, defendendo que toda a perceção é corporal. O corpo não constitui um simples instrumento de observação da arquitetura; é através dele que o espaço adquire significado. Caminhar, tocar, ouvir, sentir a temperatura ou reconhecer a textura dos materiais são experiências inseparáveis da compreensão arquitetónica¹⁸.

Christian Norberg-Schulz desenvolve esta compreensão através do conceito de *genius loci*, expressão latina que designa o espírito do lugar. Inspirando-se simultaneamente na fenomenologia e na tradição clássica, o autor defende que cada lugar possui um carácter específico, resultante da interação entre fatores naturais, culturais, históricos e arquitetónicos. A função da arquitetura consiste em revelar e reforçar esse carácter, permitindo que os indivíduos desenvolvam uma relação significativa com o ambiente onde vivem¹⁹.

Para a Arquitetura de Interiores, esta ideia possui consequências particularmente relevantes. A maioria dos projetos, hoje, desenvolve-se em edifícios que já possuem uma identidade consolidada. Intervir não significa apagar essa identidade para impor uma linguagem contemporânea indiferente ao contexto, mas compreender criticamente os valores existentes e integrá-los numa nova organização espacial.

Para o geógrafo-humanista Yi-Fu Tuan, o interior arquitetónico transforma-se em lugar quando passa a integrar a vida quotidiana, as relações afetivas e a memória dos seus

¹⁶ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto – **Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics**. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, p. 17–39.

¹⁷ BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 23–58.

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da Perceção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 105–148.

¹⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian – **Genius Loci**, p. 18–44.

utilizadores²⁰. Esta distinção ajuda a compreender porque determinados edifícios permanecem profundamente significativos para uma comunidade, independentemente da sua dimensão ou valor monumental.

Juhani Pallasmaa retoma muitos destes contributos ao criticar a predominância da visão na cultura arquitetónica moderna. Em *Os Olhos da Pele*, argumenta que a arquitetura contemporânea se tornou dependente da imagem, esquecendo que o espaço é vivido através de todos os sentidos. O tato, a audição, o olfato, a perceção térmica e o movimento corporal constituem dimensões inseparáveis da experiência arquitetónica²¹.

Na Arquitetura de Interiores esta abordagem assume especial importância, porque o utilizador estabelece um contacto físico contínuo com o ambiente construído. O interior deixa de ser simplesmente observado para ser vivido corporalmente.

Peter Zumthor aprofunda esta reflexão através do conceito de atmosfera. Para o arquiteto suíço, a qualidade de um edifício resulta da combinação subtil entre luz, sombra, materiais, escala, temperatura, silêncio, sons e presença humana. A atmosfera constitui-se como a síntese sensível produzida pelo conjunto das decisões arquitetónicas tomadas durante o projeto²².

Em síntese, a fenomenologia demonstra que o espaço interior não pode ser compreendido apenas através da sua configuração física. O habitar constitui uma experiência simultaneamente corporal, emocional, cultural e temporal. A Arquitetura de Interiores afirma-se, por isso, como uma disciplina profundamente humanista, cujo principal objetivo consiste em criar lugares capazes de acolher a complexidade da existência humana. Ao reconhecer a importância da memória, da perceção e da identidade dos lugares, o projeto ultrapassa a dimensão estritamente técnica para assumir uma função cultural e ética na construção do ambiente habitado.

4. Património, reutilização adaptativa e sustentabilidade: a dimensão ética da Arquitetura de Interiores

A crescente valorização do património construído representa uma das mais significativas transformações verificadas no pensamento arquitetónico contemporâneo e constitui, simultaneamente, um dos principais fatores responsáveis pela afirmação da Arquitetura de Interiores enquanto disciplina autónoma. A segunda metade do século XX assistiu ao desenvolvimento de uma cultura de conservação, reabilitação e reutilização adaptativa, baseada no reconhecimento do valor cultural, histórico e ambiental dos edifícios. Esta mudança alterou profundamente a prática projetual, deslocando o foco da construção de novos objetos arquitetónicos para a transformação crítica do património construído²³.

Ao longo do século XX, verificou-se um progressivo alargamento deste conceito, passando a incluir edifícios correntes, conjuntos urbanos, arquitetura industrial, património vernacular e paisagens culturais. O património deixou, assim, de corresponder

²⁰ TUAN, Yi-Fu – *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, p. 6–18.

²¹ PALLASMAA, Juhani – *Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011, p. 15–48.

²² ZUMTHOR, Peter – *Atmospheres*. Basel: Birkhäuser, 2006, p. 11–29.

²³ CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 11–34.

apenas ao objeto monumental para passar a integrar todas as construções capazes de testemunhar modos de vida, técnicas construtivas, valores sociais e identidades coletivas²⁴.

Françoise Choay considera que esta transformação traduz uma alteração profunda da relação estabelecida entre a sociedade e a arquitetura. Cada época redefine aquilo que considera digno de preservação, refletindo as preocupações, os valores e a consciência histórica do seu tempo. Consequentemente, conservar não significa impedir a transformação dos edifícios, mas assegurar que essa transformação respeite os elementos fundamentais da sua identidade cultural²⁵.

A Arquitetura de Interiores encontra precisamente neste princípio um dos seus fundamentos éticos. Ao intervir sobre edifícios existentes, o arquiteto de interiores trabalha inevitavelmente sobre construções que transportam sucessivas camadas de história material.

Esta perspetiva aproxima-se da teoria desenvolvida por Cesare Brandi. Para o autor, o objetivo não consiste em devolver o edifício a um estado original idealizado, mas preservar a autenticidade da sua evolução histórica. Cada construção incorpora marcas do tempo que constituem parte integrante do seu significado, devendo ser reconhecidas e integradas no processo projetual²⁶.

A Carta de Veneza, aprovada em 1964 pelo ICOMOS, estabeleceu princípios fundamentais como a autenticidade, a legibilidade das intervenções contemporâneas e o respeito pelos valores históricos dos edifícios. Posteriormente, a Carta de Burra veio ampliar esta compreensão ao introduzir o conceito de significância cultural, defendendo que o património deve ser preservado não apenas pela sua matéria física, mas também pelos significados sociais, espirituais, científicos e simbólicos que lhe estão associados²⁷. Estas orientações exerceram uma influência decisiva sobre a Arquitetura de Interiores contemporânea. O projeto transforma-se num exercício de interpretação crítica.

É neste contexto que ganha particular relevância o conceito de reutilização adaptativa (*adaptive reuse*). Esta metodologia propõe a atribuição de novos usos a edifícios cuja função original deixou de responder às necessidades atuais, evitando a sua demolição e prolongando o respetivo ciclo de vida. Neste sentido, procura-se reinterpretar criticamente as potencialidades existentes, conciliando permanência material e inovação programática²⁸.

James Douglas refere que a adaptação dos edifícios constitui uma das formas mais complexas de intervenção arquitetónica, precisamente porque exige responder simultaneamente às limitações físicas da construção existente, às exigências regulamentares contemporâneas, às expectativas dos utilizadores e aos princípios da

²⁴ Idem, p. 95–142.

²⁵ CHOAY, Françoise – **A Alegoria do Património**, p. 143–189.

²⁶ BRANDI, Cesare – **Teoria do Restauro**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1977, p. 45–78.

²⁷ ICOMOS – **Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios (Carta de Veneza)**, 1964; ICOMOS Australia – *The Burra Charter*, 2013.

²⁸ DOUGLAS, James – **Building Adaptation**. 2.^a ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2006, p. 3–28.

conservação patrimonial. A reutilização adaptativa representa uma metodologia rigorosa de projeto baseada na compreensão aprofundada da pré-existência²⁹.

Graeme Brooker e Sally Stone reforçam esta interpretação ao defenderem que a Arquitetura de Interiores trabalha essencialmente através da leitura crítica do edifício existente. Cada construção apresenta um conjunto de potencialidades frequentemente invisíveis numa primeira observação. O processo projetual consiste precisamente em revelar essas qualidades latentes, reorganizando o espaço de modo a responder a novas necessidades, sem eliminar os elementos que conferem identidade ao edifício³⁰.

Esta abordagem possui igualmente uma dimensão ambiental incontornável. A conservação dos edifícios existentes permite reduzir significativamente estes impactos, uma vez que preserva a denominada energia incorporada (*embodied energy*) presente nos materiais, estruturas e sistemas construtivos já executados³¹.

A sustentabilidade, contudo, não pode ser reduzida exclusivamente à eficiência energética. Um edifício sustentável é, igualmente, aquele que permanece útil, significativo e integrado na vida da comunidade. A capacidade de adaptar construções existentes às exigências contemporâneas evita processos de abandono urbano, fortalece a identidade dos lugares e promove formas de desenvolvimento mais equilibradas do ponto de vista social e de sustentabilidade cultural.

Kenneth Frampton associa esta preocupação ao conceito de regionalismo crítico, defendendo que a arquitetura deve responder às exigências tecnológicas da contemporaneidade sem romper a ligação ao contexto geográfico, histórico e cultural onde se insere. Esta perspetiva revela-se particularmente pertinente para a Arquitetura de Interiores, cuja intervenção procura precisamente estabelecer um equilíbrio entre inovação e continuidade, entre técnica e memória, entre transformação e permanência³². Adaptar um edifício não significa apenas garantir a sua conservação física; implica criar condições para que continue a acolher novas formas de habitar, trabalhar, aprender ou conviver. O sucesso de uma intervenção não depende exclusivamente da qualidade estética do resultado final, mas da capacidade de proporcionar ambientes confortáveis, inclusivos, acessíveis e culturalmente significativos.

Neste sentido, a Arquitetura de Interiores pode ser entendida como uma prática de mediação temporal. O arquiteto trabalha simultaneamente com o passado, preservando a memória material do edifício; com o presente, respondendo às necessidades concretas dos utilizadores; e com o futuro, assegurando que a construção permaneça capaz de se adaptar às transformações que inevitavelmente ocorrerão ao longo do tempo. Esta capacidade de articular diferentes temporalidades constitui uma das características que mais distinguem a disciplina no panorama arquitetónico contemporâneo.

Em síntese, a reutilização adaptativa, a conservação patrimonial e a sustentabilidade não representam domínios independentes da Arquitetura de Interiores, mas dimensões

²⁹ Idem, p. 115–172.

³⁰ BROOKER, Graeme; STONE, Sally – **Re-readings: Interior Architecture and the Design Principles of Remodelling Existing Buildings**. London: RIBA Publishing, 2004, p. 54–97.

³¹ BAKER, Nick; STEEMERS, Koen – **Energy and Environment in Architecture**. London: Taylor & Francis, 2000, p. 61–95.

³² FRAMPTON, Kenneth – **Modern Architecture: A Critical History**. 4.^a ed. London: Thames & Hudson, 2007, p. 313–335.

complementares de uma mesma prática. A intervenção sobre o existente exige simultaneamente conhecimento técnico, sensibilidade histórica, consciência ambiental e responsabilidade ética. É precisamente nesta convergência que reside a especificidade da disciplina e a sua crescente relevância perante os desafios colocados pelas cidades do século XXI.

5. A Arquitetura de Interiores como prática cultural e ética do habitar

A Arquitetura de Interiores ocupa atualmente um lugar central no debate arquitetónico contemporâneo, não apenas pela sua capacidade de transformar os espaços construídos, mas sobretudo pela responsabilidade cultural, social e ambiental que assume perante o património existente. Se, durante largos períodos, a arquitetura privilegiou a produção de novos edifícios como principal expressão do progresso, as profundas transformações verificadas nas últimas décadas vieram demonstrar que o futuro das cidades depende, em larga medida, da capacidade de reinterpretar criticamente aquilo que já foi construído. Neste contexto, a Arquitetura de Interiores deixa de representar uma disciplina complementar para afirmar uma identidade própria, fundada na continuidade da vida dos edifícios e na valorização da experiência humana do espaço.

Esta mudança corresponde igualmente a uma alteração da própria ideia de projeto arquitetónico. Tradicionalmente, projetar significava imaginar uma construção nova, concebendo uma solução espacial destinada a responder a um determinado programa. Atualmente, porém, uma parte muito significativa da atividade profissional desenvolve-se sobre edifícios que possuem uma história consolidada, uma organização espacial preexistente e uma identidade cultural. O projeto deixa, assim, de ser entendido como um exercício de criação absoluta, para assumir a condição de processo interpretativo, onde a leitura crítica da pré-existência constitui o primeiro momento da intervenção.

Esta perspetiva aproxima-se das reflexões desenvolvidas por Henri Lefebvre³³ relativamente à produção social do espaço. Para o autor, o espaço não constitui um simples cenário onde decorrem as atividades humanas; é antes uma construção social produzida através das relações económicas, culturais, políticas e simbólicas estabelecidas pelas comunidades ao longo do tempo. Cada edifício incorpora práticas quotidianas, formas de organização social e sistemas de valores que permanecem inscritos na sua configuração material. Qualquer transformação arquitetónica interfere inevitavelmente na forma como o espaço continua a ser produzido e vivido.

A Arquitetura de Interiores reconhece precisamente esta dimensão dinâmica do ambiente construído. A intervenção arquitetónica procura responder a estas transformações preservando, simultaneamente, os elementos que sustentam a identidade material e cultural das construções existentes.

Esta responsabilidade torna-se particularmente evidente perante os desafios colocados pela sustentabilidade. O crescimento urbano das últimas décadas revelou os limites de um modelo baseado no consumo permanente de recursos naturais e na substituição contínua do edificado existente. A demolição sistemática de edifícios implica elevados custos ambientais, económicos e culturais, eliminando recursos materiais cuja produção exigiu grandes quantidades de energia e contribuindo para a perda irreversível da memória

³³ LEFEBVRE, Henri - **La Production de l'espace** (Paris: Anthropos, 1974), especialmente a Introdução e os capítulos 1 e 2.

construída das cidades. A reutilização adaptativa surge, assim como uma opção ética relativamente à forma como a sociedade gere o seu património arquitetónico.

Neste domínio, a Arquitetura de Interiores assume uma função particularmente relevante porque trabalha diretamente sobre aquilo que já existe. O edifício transforma-se na principal matéria-prima do projeto. As imperfeições deixam de constituir defeitos; convertem-se em sinais da biografia do lugar. O projeto procura revelar estas qualidades, integrando-as numa nova organização espacial capaz de responder às necessidades contemporâneas.

A intervenção torna-se um exercício de equilíbrio entre transformação e permanência, evitando tanto a conservação passiva como a substituição indiscriminada. O arquiteto assume o papel de mediador entre diferentes temporalidades, garantindo que cada edifício permaneça vivo sem perder a memória que lhe confere identidade.

Alberto Pérez-Gómez defende ainda, no seu estudo referido anteriormente, que esta dimensão ética constitui uma das características essenciais da arquitetura. Construir significa participar na formação da cultura e não apenas resolver problemas funcionais. Esta interpretação aplica-se de forma particularmente evidente à Arquitetura de Interiores, uma vez que o espaço interior corresponde ao lugar onde decorre grande parte da existência quotidiana.

A Arquitetura de Interiores afasta-se de uma visão exclusivamente técnica do projeto para afirmar uma abordagem interdisciplinar, onde arquitetura, filosofia, antropologia, história, património, psicologia ambiental e sustentabilidade convergem na compreensão do ambiente construído. Esta diversidade de contributos permite responder à crescente complexidade das cidades contemporâneas, reconhecendo que os edifícios devem simultaneamente preservar memória, garantir conforto, reduzir impactos ambientais e promover inclusão social.

A disciplina afirma-se igualmente através da valorização da escala humana. Enquanto muitas reflexões urbanísticas analisam a cidade numa perspetiva territorial, a Arquitetura de Interiores concentra-se na experiência quotidiana do indivíduo. É no interior dos edifícios que as pessoas trabalham, aprendem, descansam, convivem, recordam e constroem a sua identidade. A qualidade destes espaços influencia diretamente a qualidade da vida humana, justificando a crescente importância atribuída ao projeto dos ambientes interiores no contexto da arquitetura contemporânea.

A Arquitetura de Interiores constitui hoje uma disciplina profundamente comprometida com o futuro das cidades. O seu contributo ultrapassa a simples reorganização funcional dos edifícios, procurando assegurar a continuidade entre património, inovação e sustentabilidade. O projeto deixa de produzir apenas novos espaços; produz novas possibilidades de habitar, respeitando simultaneamente aquilo que cada edifício representa enquanto testemunho material da história coletiva.



Remodelação de apartamento, projecto de Fernando Hipólito, 2023/2024 (intervenção numa fracção de edifício existente de habitação colectiva em Cascais, da autoria de Arqtº Gil Graça, 1969) - antes



Remodelação de apartamento, projecto de Fernando Hipólito, 2023/2024 (intervenção numa fracção de edifício existente de habitação colectiva em Cascais, da autoria de Arqtº Gil Graça, 1969) - durante



Remodelação de apartamento, projecto de Fernando Hipólito, 2023/2024 (intervenção numa fracção de edifício existente de habitação colectiva em Cascais, da autoria de Arqtº Gil Graça, 1969) - depois

Bibliografia

BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKER, Nick; STEEMERS, Koen – **Energy and Environment in Architecture**. London: Taylor & Francis, 2000.

BRANDI, Cesare – **Teoria do Restauro**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1977.

BROOKER, Graeme; STONE, Sally – **From Organisation to Decoration: An Interior Architecture Reader**. London: Routledge, 2013.

BROOKER, Graeme; STONE, Sally – **Re-readings: Interior Architecture and the Design Principles of Remodelling Existing Buildings**. London: RIBA Publishing, 2004.

CHING, Francis D. K. – **Architecture: Form, Space and Order**. 4.^a ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2015.

CHOAY, Françoise – **A Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2011.

DOUGLAS, James – **Building Adaptation**. 2.^a ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2006.

FRAMPTON, Kenneth – **Modern Architecture: A Critical History**. 4.^a ed. London: Thames & Hudson, 2007.

HALL, Edward T. – **The Hidden Dimension**. New York: Anchor Books, 1966.

HEIDEGGER, Martin – Construir, Habitar, Pensar. In: **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

ICOMOS – **Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios (Carta de Veneza)**. Veneza: ICOMOS, 1964.

ICOMOS AUSTRALIA – **The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance**. Burwood: Australia ICOMOS, 2013.

LEFEBVRE, Henri – **The Production of Space**. Oxford: Blackwell, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NORBERG-SCHULZ, Christian – **Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture**. New York: Rizzoli, 1980.

PALLASMAA, Juhani – **Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os Sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto – **Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.

ROBINSON, Sarah – **Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment, and the Future of Design**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.

TUAN, Yi-Fu – **Space and Place: The Perspective of Experience**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

VIOLETTE-LE-DUC, Eugène Emmanuel – **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle**. Paris: B. Bance, 1854–1868.

ZUMTHOR, Peter – **Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects**. Basel: Birkhäuser, 2006.

Para além da “maldita” cozinha: a fotografia do espaço doméstico como expressão ideológica

Susana Ventura

Resumo: Quando Margarete Schütte-Lihotzky integrou a equipa de Ernst May na construção de vários bairros da *Neue Frankfurt*, tinha o objectivo claro de contribuir para a emancipação do trabalho doméstico feminino através da racionalização do espaço e do tempo. A cozinha que desenhou, correspondente a estas suas ideias, tornou-se um ícone de design, e sobre as ideias que lhe deram origem, assim como sobre o impacto que teve no desenho modular das que dela decorreram, escreveu-se e publicou-se desde a época até aos dias de hoje (donde a exclamação da arquitecta apelidando a cozinha por si desenhada de “maldita”), decorrendo exactamente um século. Porém, sobre a sua representação fotográfica pouco se reflectiu, sobretudo quando nos museus da actualidade se opta por uma representação que não só não é da Cozinha de Frankfurt, como nela se observa uma mulher a preparar uma refeição. Olhando para as fotografias da época e, sobretudo, para aquelas que Schütte-Lihotzky seleccionou para acompanhar o seu artigo na revista *Das Neue Frankfurt*, e comparando-as com outras fotografias, da mesma época, onde surge a mulher, defende-se que as fotografias históricas da Cozinha de Frankfurt expressam as várias condições ideológicas que a arquitecta sempre quis defender e afirmar.

Palavras-chave: Cozinha de Frankfurt, Emancipação da Mulher, Expressão Ideológica, Fotografia de Arquitectura

«If I had known that everyone was always talking about it, I would have never made this damn kitchen!»
— Margarete Schütte-Lihotzky

I. Introdução: A representação feminina na fotografia de arquitectura do início do século XX

O presente ensaio foca-se na problematização da fotografia enquanto *medium* de expressão ideológica, recorrendo ao exemplo das fotografias históricas da Cozinha de Frankfurt — concebida pela arquitecta vienense Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000), ou Grete, como assinava, quando integrava a equipa do *Hochbauamt* (Departamento Central de Construção) de Frankfurt, sob a coordenação de Ernst May —, procurando, simultaneamente, clarificar as frequentes interpretações associadas à presença da mulher nas representações fotográficas da arquitectura das décadas de 20 e 30 do século XX.

Por conseguinte, é premente delimitar, primeiramente, o enquadramento histórico para assinalar o papel preponderante da Cozinha de Frankfurt no respectivo contexto, que é não só arquitectónico, mas, sobretudo, político e social, a partir daquela que foi a sua

divulgação fotográfica na revista *Das Neue Frankfurt. Internationale Zeitschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung*, recorrendo, igualmente, por extensão a outras fotografias de época, mais precisamente as que foram utilizadas na divulgação dos vários projectos urbano-arquitectónicos do programa municipal *Das Neue Frankfurt*.

A partir do enquadramento histórico do projecto e da sua representação fotográfica, procura-se, em seguida, identificar as sucessivas interpretações, que colocam outras questões e que se confundem com essa distinção, muitas vezes obliterada pelos historiadores e teóricos de arquitectura, entre «o que é que o fotógrafo viu (e quis expressar)» e «o que é que nós vemos (e queremos relevar)». São questões distintas que devem ser esclarecidas e enquadradas devidamente a partir da perspectiva histórica e dos contextos de produção das imagens originais, neste caso, da autoria do fotógrafo Hermann Traugott Collischonn.

Sobre a representação feminina na fotografia de arquitectura do início do século XX, salienta-se, desde já, uma advertência necessária gerada por interpretações extemporâneas. No seu livro *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Beatriz Colomina, que sempre se considerou historiadora de arquitectura, começa por se referir às fotografias da obra de Le Corbusier, para, entre estas, se concentrar na fotografia icónica da *chaise-longue* desenhada por Charlotte Perriand, Le Corbusier e Pierre Jeanneret (seguindo a ordem com que a LC4 foi patenteada pela primeira vez a 8 de Abril de 1929, antes da sua comercialização em série pela Thonet em 1930, quando Le Corbusier instruiu para que o seu nome aparecesse em primeiro lugar): «Poucas fotografias dos edifícios de Le Corbusier mostram pessoas. Mas, nessas poucas imagens, as mulheres desviam sempre o olhar da câmara: na maior parte das vezes são fotografadas de costas e quase nunca ocupam o mesmo espaço que os homens. Tomemos, por exemplo, as fotografias do *Immeuble Clarté* na *Œuvre complète*. Numa delas, a mulher e a criança encontram-se no interior; são fotografadas de costas, voltadas para a parede; os homens estão na varanda, olhando para o exterior, em direcção à cidade. Na imagem seguinte, a mulher, novamente fotografada de costas, inclina-se junto à janela da varanda e observa o homem e a criança que se encontram no exterior. (...) Mas talvez nenhum exemplo seja mais revelador do que a fotocolagem da exposição de uma sala de estar apresentada no *Salon d'Automne* de 1929, incluindo todo o “equipamento de uma habitação”, projecto realizado por Le Corbusier em colaboração com Charlotte Perriand, cujo contributo foi praticamente apagado. (...) Nesta imagem, publicada por Le Corbusier na *Œuvre complète*, é a própria Charlotte Perriand que se encontra deitada na *chaise-longue*, com a cabeça voltada para longe da câmara. Mais significativo ainda: na fotografia original utilizada nesta fotocolagem (bem como noutra fotografia da *Œuvre complète* que mostra a *chaise-longue* em posição horizontal), pode ver-se que a cadeira foi colocada directamente contra a parede. De forma notável, ela encontra-se voltada para a parede. É quase um prolongamento da própria parede. Não vê nada».¹

Quando se encontrava a preparar um livro sobre Charlotte Perriand, a historiadora de arquitectura Mary McLeod decide entrevistá-la em 1997, relatando esse encontro num texto mais tarde publicado na *Harvard Design Magazine*, em 2004: «Quando entrevistei a Charlotte Perriand em 1997 e mencionei a fotografia em que aparece reclinada na *chaise-longue*, com a cabeça voltada para longe da câmara, ela reagiu com irritação a uma

¹ COLOMINA, Beatriz — *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press, 1998, p. 293-296. Tradução da autora.

questão sobre a leitura de Beatriz Colomina, que interpretava a imagem como representando a negação, por parte de Le Corbusier, da sua autoria e visão criativas. Perriand disse-me que fora ela própria quem encenara a fotografia, que Pierre Jeanneret a tirara, e que Le Corbusier não tivera qualquer papel na sua concepção, nem sequer estando presente no momento. Insistiu que fora sua a decisão de virar a cabeça, de modo a enfatizar a cadeira em vez da pessoa que nela se encontrava, e que também fora sua a escolha de utilizar essa imagem na fotomontagem do apartamento-modelo, que concebera com Le Corbusier e Jeanneret para o *Salon d'Automne* de 1929. (...) [Perriand] Via-se como uma participante em pé de igualdade, com significativa margem de escolha e controlo, na sua colaboração com Le Corbusier e Jeanneret».²

Ao longo do seu ensaio, McLeod chama a atenção para interpretações, por vezes superficiais e simplistas, como as de Colomina, em que as mulheres arquitectas são apresentadas como vítimas, ou, por outras vezes, enquadradas por atributos associando-se a racionalidade, a funcionalidade e a ideia de estrutura a uma produção masculina e a fluidez, a fantasia e a ornamentação a uma sensibilidade feminina. McLeod salienta ainda que estas distinções hierárquicas necessitam de outro enquadramento, uma vez que, no período entre-guerras, «o movimento de reforma doméstica contribuiu para a feminização da racionalidade, ao mesmo tempo que as mulheres (e a sociedade em geral) passaram crescentemente a perceber a racionalidade como elemento fundamental das suas próprias identidades. A ideia de que o trabalho doméstico poderia ser racionalizado e tornado “científico” significava que todas as mulheres — incluindo as donas de casa — podiam ver-se a si próprias, e ser vistas pelos outros, como racionais e científicas. Embora raramente reconhecidos nesses termos, o funcionalismo e o planeamento racional da arquitectura doméstica moderna estavam igualmente ligados às identidades femininas».³ McLeod revela, desta forma, a necessidade de se compreender historicamente a concepção de estruturas arquitectónicas por arquitectas em paralelo com os diferentes contextos de produção, que são de ordem social, política e económica. É, precisamente, neste enquadramento que o projecto da Cozinha de Frankfurt, concebido por Grete, deve ser compreendido, tanto assim que a primeira vez em que o projecto surge publicado no quinto número da revista *Das Neue Frankfurt* é acompanhado por um ensaio da própria arquitecta sob o título «Racionalização no Trabalho Doméstico».⁴

² MCLEOD, Mary — «Perriand: Reflections on feminism and modern architecture». **Harvard Design Magazine**, n.º 20, 2004. Disponível em: <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/perriand-reflections-on-feminism-and-modern-architecture/>. [Consult. 08 mai. 2026]. Tradução da autora.

³ MCLEOD, «Perriand: Reflections on Feminism and Modern Architecture».

⁴ Este ensaio foi escrito no decorrer da exposição onde a cozinha-modelo foi apresentada, pela primeira vez, ao público: «A cozinha de Lihotzky foi demonstrada pela primeira vez na feira comercial internacional anual de Frankfurt de 1927, coincidindo com a exposição da Werkbund em Estugarda. Tal como Meyer, Lihotzky inseriu a sua cozinha num contexto mais amplo denominado *Die neue Wohnung und ihr Innenausbau* (A Nova Habitação e o seu Interior), uma exposição que ela própria concebeu e que se centrava na *Wohnkultur* nos bairros de Frankfurt. Em torno de uma exposição central de habitação e amostras de produtos de Frankfurt, incluindo um modelo em escala real de placa de betão de uma típica casa em banda de Frankfurt, fotografias e maquetes ilustravam o trabalho de Walter Gropius, Taut, Adolf Rading, Le Corbusier, P. Jeanneret e Franz Schuster em Viena, e inseriam o trabalho de Frankfurt no contexto mais amplo do *Neues Bauen*. Os clubes locais de donas de casa colaboraram com Lihotzky no desenvolvimento de uma subsecção da exposição intitulada *Der neuzeitliche Haushalt* (O Lar Moderno). Introdução didáctica ao design moderno de cozinhas e lares, a mostra oferecia um conjunto de alternativas tecnicamente sofisticadas apresentadas à maneira de salas de período em museus. Em conjunto com a exposição, os clubes de donas de casa patrocinaram também um ciclo de conferências especiais sobre a disposição prática de plantas de cozinhas e salas de estar; a cozinha que poupa trabalho; a casa de banho

II. A Cozinha de Frankfurt: Contexto histórico—ideológico

No seu ensaio, Grete reconhece a obsolescência dos modelos espaciais que assistem as mulheres — como refere, «tanto as mulheres da classe média, que frequentemente administram o lar sem qualquer ajuda, como as mulheres da classe operária, que muitas vezes têm ainda de exercer uma actividade profissional adicional» — nas tarefas domésticas, perpetuando e agudizando a sobrecarga destas e, num futuro, a saúde pública em geral. Grete relembra ainda as mulheres pioneiras, que reconheceram a importância de libertar a dona de casa do peso inútil do seu trabalho, defendendo a gestão centralizada das habitações, nomeadamente com a criação de edifícios de cozinha colectiva que, como refere, se demonstraram ineficazes face à diversidade de caracteres e situações materiais entre agregados familiares, conduzindo, necessariamente, a tensões. Por um lado, Grete situa, claramente, o seu trabalho no seguimento do legado intelectual feminista norte-americano, de Melusina Fay Peirce, Mary Howland a Alice Constance Austin, ao que podemos acrescentar o exemplo inglês de Ebenezer Howard, mas, por outro, assinala a falência do modelo de cozinha comunitária, introduzindo, subtilmente, o que nos parece ser a importância da intimidade no núcleo familiar. A mesa sempre foi um espaço de partilha, mas também de guerrilhas, tensões e negociações.

Para si, tornava-se muito claro que «o problema da racionalização do trabalho doméstico não pode, portanto, ser resolvido isoladamente, devendo antes avançar, lado a lado, com indispensáveis considerações sociais», acrescentando de imediato: «À luz das experiências já realizadas, compreendemos que devemos manter o agregado doméstico individual, mas organizá-lo da forma mais racional possível. Como poderemos então melhorar os métodos de trabalho doméstico até agora praticados, marcados pelo desperdício de tempo e energia? Podemos transferir para o trabalho doméstico os princípios de uma gestão económica e eficiente do trabalho — princípios cuja aplicação em fábricas e escritórios conduziu a aumentos extraordinários da produtividade», conclui.⁵

Não deixa de ser interessante, no entanto, que a própria Grete reconheça que a resistência à racionalização e à funcionalidade provinha, sobretudo, da mulher pouco receptiva às novas ideias ou — acrescenta-se — talvez mais suspeita da transformação do quotidiano, ainda hoje muitas vezes refutada, propiciada pelas qualidades arquitectónicas de um determinado espaço, pensado e desenhado com «bons materiais, formas adequadas e cores correctas, clareza e beleza», citando Grete. Esta transformação do quotidiano e, por conseguinte, da pessoa num plano ontológico no contexto mais lato de todo o programa municipal de construção de novos bairros-jardim no perímetro satélite da cidade de Frankfurt am Main, intitulado *Das Neue Frankfurt*, é frequentemente associada a uma vertente utópica, não apenas deste programa, como também do próprio Movimento Moderno nos seus anos embrionários, cuja correcta delimitação (e reparação, ousa-se reclamar) se revela cada vez mais urgente, face à eliminação da consciencialização ideológica que envolveu as mais importantes experiências de habitação colectiva no

higiénica e sem problemas; o mobiliário mais recente, prático e económico; e as vantagens do gás e da electricidade para um lar limpo e eficiente». HENDERSON, Susan R. — «A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen». In COLEMAN, Debra; DANZE, Elizabeth; HENDERSON, Carol, eds. — **Architecture and Feminism**. New York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 237–238. Tradução da autora.

⁵ LIHOTZKY, Grete — «Rationalisierung im Haushalt». **Das Neue Frankfurt: Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung**, N.º 5 (1926–1927), p. 120–123. Disponível em: [Universitätsbibliothek Heidelberg \(Digitalisat\)](#). [Consult. 08 mai. 2026]. Tradução da autora.

período entre-guerras, de que *Das Neue Frankfurt* é, talvez, dos exemplos concretizados o mais expressivo, como a própria Grete viria a confirmar e reiterar frequentemente, afirmando fazer parte de um colectivo de arquitectos «que defendia determinados princípios e ideias arquitectónicas e que lutava por eles sem compromissos».⁶

Para compreender como é que ideologia e arquitectura se relacionam na Cozinha de Frankfurt, será necessário olhar para este espaço nas habitações das classes operárias anteriores à construção dos *Siedlungen* de May e da sua equipa, denominadas de *Mietskasernen* (*miete*: renda; *Kaserne*: quartel), sobretudo nas cidades de Berlim e Frankfurt durante o final do século XIX e início do século XX. De vários pisos e elevada densidade, ocupando quase a totalidade de um lote, reservando espaços exíguos para pátios, que não garantiam as condições mínimas de habitabilidade, estes edifícios de cinco a seis andares dividiam-se em apartamentos de dimensões mínimas, onde a cozinha, escura e mal ventilada, era ainda despensa, espaço de estar e de dormir (figura 01).



Figura 01, *Küche in einer Mietskaserne*, Heinrich Lichte, 1908. Fonte: Deutsche Digitale Bibliothek.

Se todo o esforço da equipa de May em equipar os bairros de classes operárias com habitações dignas e infra-estruturas, garantindo água canalizada, luz eléctrica e gás a todas as habitações, e espaços comuns que estimulassem uma vida tranquila e saudável, com equipamentos colectivos como escolas, infantários, supermercados, hortas, entre outros, constituía uma resposta directa às insalubres *Mietskasernen* — como a fotomontagem da capa do número inaugural de *Das Neue Frankfurt* exemplifica, na sobreposição do novo *Siedlung* à conglomeração de *Mietskasernen* da velha Frankfurt —, tipificando uma unidade habitacional de dimensões mínimas para potenciar o número de habitações, garantindo, no entanto, a iluminação e a ventilação naturais em todas as divisões, o espaço da cozinha tornava-se aquele onde as transformações seriam mais radicais: uma única divisão, iluminada e ventilada naturalmente (no bairro de *Praunheim*, a cozinha comunica, ainda, directamente, com um terraço exterior), com mobiliário fixo e parte integrante do apartamento, de forma a reduzir a área da cozinha e,

⁶ LIHOTZKY, Grete, cit. por HENDERSON, Susan R. — «A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen», p. 232.

consequentemente, os custos de construção e de aquisição, por parte das famílias, deste tipo de equipamento. A radicalidade da Cozinha de Frankfurt não pode ser, por conseguinte, separada da habitação para a qual foi pensada, em que a sua dimensão mínima era uma condição — a unidade mínima, poderia dizer-se — dessa outra unidade mínima que era a habitação, por sua vez unidade de um bairro que, no seu conjunto, propiciava bem-estar e uma nova vida às classes trabalhadoras. Igualmente radical era a separação definitiva do espaço de preparar refeições do espaço de estar e de dormir. Por exemplo, Astrid Debus-Steinberg, presidente da *Stuttgarter Gesellschaft für Kunst und Denkmalpflege* (SGKD), que, em 1989, localizou, desmontou e transportou fisicamente a primeira Cozinha de Frankfurt do *Römerstadt* para Estugarda, quando questionada sobre a sua própria cozinha, refere: «O conceito de cozinha de trabalho continua a convencer-me; já não me conseguiria habituar a cozinhar no meio da sala de estar».⁷

Esta condição radical precede, sem dúvida, o diagrama que tornará a Cozinha de Frankfurt no símbolo de um progresso emancipatório do trabalho doméstico, ainda, nestes anos 20 do século passado, associado à *Neue Frau* (nova mulher). Mas esta mulher, como salienta Susan R. Henderson, era uma mulher moderna, de cabelo curto e vestidos andróginos, que trabalhava, acumulando, por vezes, dois empregos, e poderia viver, inclusivamente, sozinha.⁸ Segundo Karin Zogmayer, «Margarete Schütte-Lihotzky via na racionalização do trabalho doméstico uma oportunidade muito concreta para que as mulheres responsáveis pelo lar pudessem seguir uma carreira profissional e diminuir a sua dependência económica em relação ao marido, ao mesmo tempo que libertavam tempo para a sua própria formação e educação — ainda que tenha idealizado, em certa medida, o tempo efectivamente libertado».⁹

Sob influência directa do livro de Christine Frederick, *Household Engineering: Scientific Management in the Home*, publicado em 1919, nos Estados Unidos da América, e traduzido para alemão em 1922, por Irene Witte sob o título *Die rationelle Haushaltsführung*, a redução do tempo afecto às actividades domésticas no seio da cozinha resultava de uma disposição rigorosa de todos os elementos para diminuir os esforços e acelerar a *performance* no próprio espaço, entre movimentos, gestos e tarefas, tal como a comparação diagramática entre o modelo organizado segundo princípios de eficiência funcional, inspirados na racionalização industrial e no taylorismo, da Cozinha de Frankfurt, e um outro de maior escala e distribuição distinta das áreas de trabalho, demonstra (figura 02).

⁷ «Astrid Debus-Steinberg: Vivo em Estugarda, num apartamento de 1934. Ainda se sente na urbanização a ligação às ideias reformistas dos anos 20. A minha pequena cozinha faz lembrar muito a cozinha da casa em bloco da exposição do Werkbund. O armário não tem gavetas de alumínio, mas tem uma alcova revestida a linóleo para o pão e o cesto de fruta. O pavimento, como numa cozinha de Frankfurt, é revestido a travertino. Isso agrada-me, claro. No lado oposto tenho uma linha de cozinha com electrodomésticos modernos. O conceito de cozinha de trabalho continua a convencer-me; já não me conseguiria habituar a cozinhar no meio da sala de estar». DEBUS-STEINBERG, Astrid — «Die Frankfurter Küche». Entrevista conduzida por Bettina Vaupel. **Monumente Online**. 07 nov. 2017. Disponível em: <https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2017/6/interview-frankfurter-kueche.php>. [Consult. 08 mai. 2026]. Tradução da autora.

⁸ HENDERSON, Susan R. — **Building Culture: Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926–1931**. Bern; Frankfurt am Main; London; New York: Peter Lang, 2013.

⁹ ZOGMAYER, Karin — «One Hundred Years Lively and Alert. On the Vitality of Margarete Schütte-Lihotzky». In BOIS, Marcel; REINHOLD, Bernadette, ed. — **Margarete Schütte-Lihotzky. Architecture. Politics. Gender: New Perspectives on Her Life and Work**. Basel: Birkhäuser, 2023, p. 22-31. Tradução da autora.

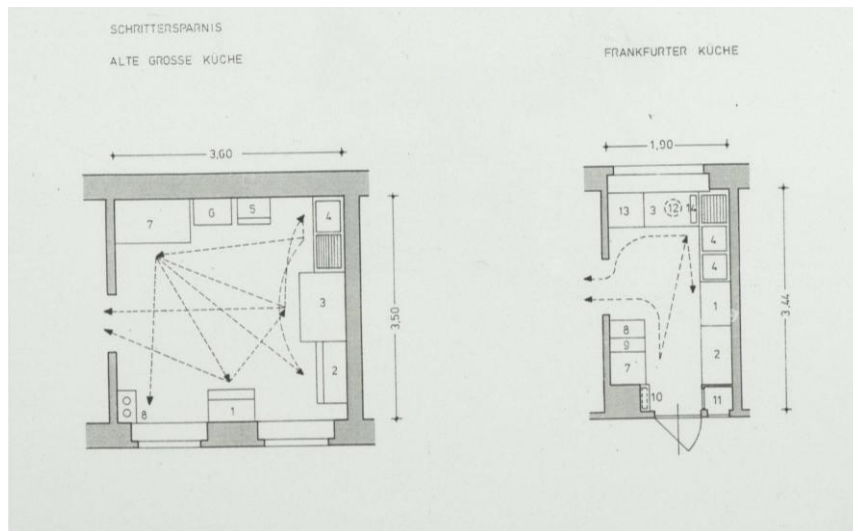


Figura 02: Diagrama com os movimentos performáticos numa cozinha convencional (à esquerda) e numa cozinha de Frankfurt (à direita), Margarete Schütte-Lihotzky, 1927. Fonte: Sammlung Kunst Architektur Design / Universitätsarchiv.

Como a própria Grete explica nas suas memórias: «Durante a segunda metade da década de 1920, a cidade de Frankfurt estava empenhada num programa de construção abrangente. Em primeiro lugar, era minha tarefa considerar os princípios fundamentais envolvidos no planeamento e na construção dos apartamentos, tendo em vista uma racionalização da organização doméstica. Onde se vive, cozinha, come e dorme? Estas são as quatro funções básicas que todo o apartamento deve servir. A função central, que influencia decisivamente a disposição espacial, é a de comer e cozinhar. A minha primeira proposta, de construir salas de estar e cozinhas/salas de jantar integradas, foi rejeitada por razões de custo (...). Decidimos então optar por uma solução unitária, composta por uma cozinha compacta e totalmente equipada, separada da sala de estar/jantar por uma ampla porta de correr. Encarávamos a cozinha como uma espécie de laboratório que, dado o tempo considerável que nela se passaria, teria contudo de ser “acolhedora”. O tempo necessário para realizar as diversas tarefas foi medido com um cronómetro, à semelhança do sistema Taylor, de modo a obter uma organização do espaço otimizada e ergonómica. A compactidade resultante da cozinha não permitia a utilização do mobiliário de cozinha corrente da época, que exigia mais espaço. A poupança de custos decorrente da redução das dimensões da cozinha manteve-se, porém, significativa, pelo que a Cozinha de Frankfurt oferecia a dupla vantagem de menores custos de construção e de menos trabalho para os moradores. Só argumentando nestes termos foi possível persuadir a câmara municipal de Frankfurt a concordar com a instalação das cozinhas, com todas as suas sofisticadas funcionalidades de poupança de trabalho. O resultado foi que, de 1926 a 1930, nenhum apartamento municipal poderia ser construído sem a Cozinha de Frankfurt. Neste período, foram construídos cerca de 10000 apartamentos com a Cozinha de Frankfurt. Os custos da unidade completa foram acrescidos aos custos de construção e incluídos na renda, uma solução aceitável para os inquilinos, uma vez que as cozinhas deixavam de ter de ser mobiladas. Com esta base financeira, tornou-se possível produzir

em série a Cozinha de Frankfurt, poupando a milhares de mulheres muito tempo e esforço, beneficiando assim as suas famílias e a sua própria saúde»¹⁰ (figura 03).

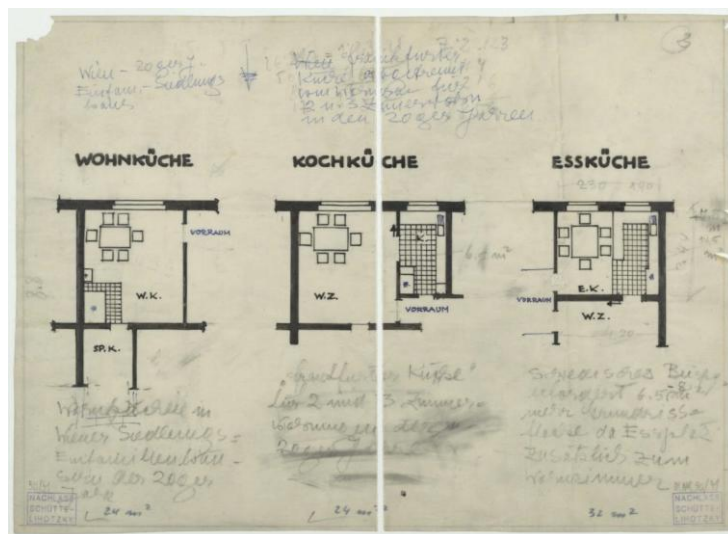


Figura 03: “Frankfurter Küche”, Küchenschemata Wohnküche, Kochküche, Essküche, Margarete Schütte-Lihotzky, 1927 (da esquerda para a direita: cozinha integrada na sala de estar; cozinha separada da sala de estar e de jantar; cozinha e sala de jantar). Fonte: Sammlung Kunst Architektur Design / Universitätsarchiv.

III. As fotografias históricas da Cozinha de Frankfurt

Ao compreenderem-se as diferentes ideias preconizadas na Cozinha de Frankfurt, decorrentes do contexto histórico em que surgiu, e seguindo Jonathan Crary no seu livro *Techniques of the Observer*, para quem a evolução dos regimes visuais (ou estéticos, se pode acrescentar) depende da transformação dos regimes de subjectividade (resultantes da percepção, compreensão e problematização do mundo que nos rodeia), no caso da fotografia de arquitectura, torna-se necessário problematizar, ainda, a relação daqueles — dos regimes visuais e dos regimes de subjectividade — com os paradigmas arquitectónicos e de que forma todos estes se influenciam e determinam mutuamente. Para este efeito, consideram-se as várias fotografias históricas da cozinha-modelo,¹¹ das quais três acompanharam o ensaio de Grete na revista *Das Neue Frankfurt*, todas da autoria de Hermann Traugott Collischonn, de quem se sabe que fotografou Grete, num momento descontraído, com o seu marido no terraço da sua casa em Frankfurt, sendo possivelmente amigo pessoal da architecta. Salienta-se, igualmente, que o ensaio na *Das Neue Frankfurt* contém apenas fotografias (figura 04); a planta da Cozinha de Frankfurt

¹⁰ SCHÜTTE-LIHOTZKY, Margarete — *Erinnerungen* [Memórias]. Dactiloscrito inédito. Viena, 1980–1990. Excerto reproduzido em: *MAK – Museum of Applied Arts, Vienna*. [Consult. 08 maio 2026]. Tradução da autora.

¹¹ Refere Astrid Debus-Steinberg: «A cozinha-modelo foi apresentada na imprensa através de fotografias e desenhos técnicos. Contudo, essa cozinha-modelo — juntamente com os protótipos anteriores concebidos por Margarete Schütte-Lihotzky, conhecidos através de quatro fotografias históricas — nunca foi encontrada nos bairros habitacionais. Já o primeiro desenho conhecido da Cozinha de Frankfurt não corresponde exactamente a essa cozinha-modelo, mas antes a uma variante ligeiramente modificada». A cozinha de Frankfurt não era um modelo único e uniforme, mas antes um sistema pensado pela sua eficiência, que poderia ser adaptado ao projecto de arquitectura de cada bairro. DEBUS-STEINBERG, Astrid — «Die Frankfurter Küche».

só viria a ser publicada uns meses mais tarde na revista *Das Werk*,¹² em que abre um artigo sobre a racionalização, a industrialização e a pré-fabricação, características que distinguem toda a operação urbanístico-arquitectónica de *Das Neue Frankfurt* das demais suas contemporâneas (por exemplo, de Berlim ou da Holanda), juntamente com duas das fotografias já publicadas na *Das Neue Frankfurt*.

Curiosamente, nenhuma das três fotografias publicadas na *Das Neue Frankfurt* corresponde à que foi amplamente divulgada (e tornada icónica), cujo ponto de fuga, praticamente central na janela e a meio da composição fotográfica, dá uma perspectiva frontal, acentuando a dimensão longuilinear do espaço, com o recuo máximo do fotógrafo para enquadrar o fogão e a malha reluzente dos pequenos recipientes destinados a géneros alimentícios de uso frequente (como farinha, sal ou açúcar), integrados nos armários da cozinha sob a forma de pequenas gavetas-dispensadores etiquetadas, remetendo para um ambiente extremamente organizado e funcional, próximo de uma linha de montagem fabril, de inspiração nas cozinhas dos comboios e dos aviões (como a própria Grete refere). As cortinas da janela estão parcialmente abertas, sem se vislumbrar, contudo, o exterior, que permanece opaco, e a luz eléctrica do candeeiro acesa — pois a Cozinha de Frankfurt foi primeiramente aplicada nas habitações do bairro de *Römerstadt*, o primeiro conjunto habitacional totalmente electrificado de Frankfurt, sendo esta uma das prioridades centrais da equipa de Ernst May.

Pelo contrário, as três fotografias publicadas correspondem a perspectivas enviesadas que, numa interpretação mais superficial, quase parece que o fotógrafo estava com dificuldade em posicionar-se no espaço com o seu tripé e a sua câmara de grande formato. Das três fotografias publicadas, a última assemelha-se à quarta fotografia; no entanto, a perspectiva é, subtilmente, distinta — em diagonal —, a luz encontra-se desligada (possivelmente, o fotógrafo quis reduzir alguns dos reflexos nas superfícies de madeira laminada, pintada com tinta de óleo acetinada, das portas dos armários e das gavetas), a porta de correr, que liga a cozinha à sala de estar, aberta, percebendo-se a luz natural que vem daquele espaço e inunda também a cozinha. E, depois, pequenas anotações que não são de menosprezar: em cima da bancada contínua do lado menor, junto à janela, um jarro com flores frescas (que não consta na fotografia icónica; nesta, aparece, no lado oposto, um tabuleiro com um copo de pé alto e o que parece ser uma leiteira; e um recipiente e um ralador de fixar à bancada, pousados em cima da tábua de corte, mais baixa do que a bancada, equipada com o seu próprio pequeno balde do lixo); na bancada junto ao lava-louça, alguns pratos a secar (virados para baixo, enquanto que, na fotografia icónica, aparecem no mesmo espaço voltados para cima e em bastante menor número). Nas duas outras fotografias, a importância da iluminação natural e da janela é acentuada, sobretudo na segunda fotografia, em que se percebe como ilumina directamente a bancada de corte — a perspectiva diagonal também ajuda a acentuar esta característica da cozinha — e admiram-se, além dos pratos lavados a secar já identificados, uma panela pousada no fogão e a tampa da *Kochkiste* levantada, para se perceber que a cozinha se encontrava devidamente equipada. Nos arquivos de Grete, em depósito no *Universitätsarchiv-Sammlung Kunst Architektur Design*, existem, ainda, mais duas fotografias em que se percebe com maior pormenor, por exemplo, a *Kochkiste*, com a sua tampa semi-aberta, suspensa no ar.

¹² Vide <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=wbw-002:1927:14::1378>.



Figura 04: As três fotografias publicadas ao longo do ensaio “Rationalisierung im Haushalt” von Grete Lihotzky, *Das Neue Frankfurt*, 1926-37. Fonte: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt Am Main.

Entre vários autores para quem a Cozinha de Frankfurt é indissociável da sua fotografia icónica, Susan R. Henderson releva a qualidade fotogénica daquela, que advém de uma linguagem comum entre duas máquinas: «A Cozinha de Frankfurt de Lihotzky tornou-se uma das criações mais aclamadas dos programas habitacionais de Weimar. Nas suas superfícies metálicas reluzentes, na sua elevada capacidade de criar imagem, na especificidade das suas peças interligadas, na sua totalidade modular e na generosidade dos seus equipamentos técnicos, ela incarnava a transformação da vida quotidiana na era moderna. Acima de tudo, a cozinha de Lihotzky criava um impacto fotográfico imediato. Intrincadamente coordenada e compactamente configurada, a Cozinha de Frankfurt era a concretização da cozinha enquanto máquina».¹³

A autora confirma, de certa forma, que as fotografias da cozinha-modelo reforçam e contribuem — talvez mais do que qualquer outra representação fotográfica dos *Siedlungen* de Frankfurt — para a *Wohnkultur*, a forma e a cultura de habitar da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade), que considerava a arquitectura, mais especificamente a habitação, o principal instrumento de transformação social. Na sequência das ideias de Henderson, pode, inclusivamente, afirmar-se que essa transformação se iniciava na cozinha, o espaço — mesmo para May e a sua equipa — ocupado pela mulher. Mas a mulher não se encontra na fotografia da Cozinha de Frankfurt...

E, neste momento de constatação, inicia-se um enigma, quando, por exemplo, instituições como o *Victoria and Albert Museum* ou o *Nasjonalmuseet* utilizam uma fotografia que não representa a Cozinha de Frankfurt como sendo uma imagem desta, sem qualquer informação que faculte o contexto, quando são evidentes as características distintas, desde a amplitude do espaço — trata-se de um espaço que não é tão compacto como o da Cozinha de Frankfurt — à disposição do mobiliário, aos puxadores, aos frascos

¹³ HENDERSON, Susan R. — «A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen», p. 235.

Thomas Elsaesser, no seu ensaio, «The Architectural Postcard: Photography, Cinema, and Modernist Mass Media» chega a atribuir o sucesso da Cozinha de Frankfurt ao da fotografia e não tanto à funcionalidade que preconizava. O ensaio contém algumas incongruências. A fotografia icónica não é aquela publicada, pela primeira vez, na *Das Neue Frankfurt*, como várias cozinhas resistiram ao tempo e foram encontradas nos bairros, como o trabalho de Astrid Debus-Steinberg demonstra. ELSAESSER, Thomas — «The Architectural Postcard: Photography, Cinema, and Modernist Mass Media». **Grey Room**. Cambridge (MA): MIT Press. N.º 70 (Winter 2018), p. 80–101. DOI: 10.1162/GREYA00232.

dispensadores. Mas o que causa maior estranheza, face às fotografias históricas da Cozinha, é a presença da mulher. Uma mulher que parece estar de saltos altos, vestido impecável sob um avental, a preparar uma refeição sobre uma tábua de corte corrediça (neste ponto, a legenda do *Victoria and Albert Museum* é precisa). Compreende-se que há uma semiótica associada à cozinha compacta de Frankfurt que é, nesta fotografia, evocada, inclusivamente enfatizando o conforto propiciado à mulher, que prepara uma refeição sentada. Evidentemente que não se pretende cair no erro de Colomina, em que é muito claro que esta autora olha para as fotografias das obras de Le Corbusier decalcando nestas as suas teorias, que são enquadradas pela literatura feminista dos anos 90 em detrimento de uma análise rigorosa dos contextos históricos e das fontes primárias (agravada pelo facto de a pessoa visada se encontrar ainda viva). Mas existe um método nesta autora que é útil, por exemplo, para questionar: onde é que estão as mulheres nas fotografias dos *Siedlungen* de Frankfurt e o que é que estão a fazer? Podem essas fotografias fornecer alguma informação para se compreender melhor as fotografias históricas da Cozinha de Frankfurt e a necessidade de um museu inglês, sobejamente conhecido e reconhecido, recorrer a uma imagem que só pode ter sido produzida a partir dos anos 50 do século XX, aquando do início do fabrico do detergente *Pril* pela Böhme Fettchemie (Henkel)? (figura 05)



Figura 05: A Cozinha de Frankfurt no *Victoria and Albert East Storehouse* e a falsa fotografia. Fotografia cedida gentilmente por Sofia Constantino, Londres, 2026.

Nos anos 20 do século passado, são, de facto, muito raras as fotografias com a presença da mulher, aliás com presença humana. Le Corbusier não é excepção. Ciente da relação

existente entre os regimes visuais e os regimes de subjectividade, o fotógrafo Paulo Catrica costuma referir que as pessoas são muito importantes quando aparecem numa fotografia de arquitectura, pois o nosso olhar vai, de imediato, perscrutar o que é que estão a fazer e atribuir sentidos e significados. Numa fotografia de arquitectura, a presença humana — homem ou mulher — denuncia, em primeiro lugar, o regime de subjectividade onde essa presença se inscreve e, mesmo não se conhecendo a história, a sua presença potencia uma ficção sobre a obra de arquitectura e sobre o mundo em que essa pessoa se posiciona, podendo, inclusivamente, contar uma história divergente — não há uma presença humana neutra: os gestos, as posturas do corpo, o vestuário expressam ideias concretas sobre o *estar-no-mundo*.

Dos raros exemplos, salienta-se, por exemplo, uma fotografia da autoria de Dr. Otto Lossen, um químico contratado para fotografar, de forma exclusiva, toda a exposição do *Deutscher Werkbund* naquele ano de 1927, onde uma mulher surge no terraço da Casa de Hans Poelzig na *Weissenhofsiedlung* de Estugarda (figura 06). Trata-se de uma fotografia onde o regime de subjectividade se sobrepõe, de forma inequívoca, à obra de arquitectura, e o fotógrafo propositadamente faz coincidir a representação da emancipação da mulher, que adquire o estatuto de protagonista de uma revolução em curso, em que a arquitectura — a do terraço plano, ao ar livre, envolto por vegetação — é, simultaneamente, cenário e palco (figura 06).



Figura 06: Terraço da Casa Poelzig, Weissenhofsiedlung, Estugarda, Dr. Otto Lossen, 1927. Fonte: Architekturmuseum TU Berlin/ Weissenhofmuseum im Haus Le Corbusier.

Curiosamente, uma das fotografias da exposição do *Deutscher Werkbund* de Estugarda que mais circulou nos anos subsequentes corresponde a um anúncio comercial da Mercedes-Benz, de 1928, junto a uma das casas desenhadas por Le Corbusier e Pierre Jeanneret, em que uma mulher se encontra junto do seu 8/38 PS Roadster (anos de fabrico: 1926 a 1928). Segundo a própria marca Mercedes-Benz, a representação da mulher ao volante constituía um dos motivos centrais da sua estratégia publicitária após a fusão entre a Daimler-Motoren-Gesellschaft e a Benz & Cie. em 1926: «A publicidade estabelece

uma tendência: a mulher do mundo conduz o seu próprio automóvel». Referindo-se precisamente a este anúncio de 1928, a marca observa ainda que «se o podia permitir, a mulher do mundo apoderava-se do volante»,¹⁴ acrescentando que não foi apenas a transformação das concepções sociais acerca do papel da mulher que tornou tal imagem possível, mas também a emergência de novos modos de vida associados à mobilidade individual.

A fotografia foi disseminada pelos próprios Le Corbusier e Pierre Jeanneret para representar as duas casas da *Weißenhofsiedlung*, mais do que aquelas que haviam sido captadas, oficialmente, pelo Dr. Otto Lossen, levando muitos historiadores de arquitectura a afirmar que a fotografia da *Weißenhofsiedlung* de Estugarda testemunhava o fascínio de Le Corbusier pelos automóveis, enfatizando a relação entre a casa e a máquina, quando, no espírito da Mercedes-Benz,, eram a figura feminina emancipada e o espaço conquistado ao volante que ali estavam representados, recorrendo à transformação em curso nos regimes estéticos do habitar. Por conseguinte, a casa de Le Corbusier e Pierre Jeanneret era o espaço doméstico desta mulher, cosmopolita e independente, capaz de percorrer o mundo sozinha ao volante. Não deixa de ser significativo que a primeira viagem de longa distância num automóvel Benz — simultaneamente teste de resistência e primeiro grande acto publicitário da história do automóvel — tenha sido realizada por Bertha Benz. Mas dificilmente as mulheres que surgem nas fotografias da *Weißenhofsiedlung* de Estugarda habitariam um dos bairros de *Das Neue Frankfurt*, destinados às classes trabalhadoras. Mais uma vez, não se pode interpretar os regimes visuais sem questionar, por extensão, os regimes de subjectividade. Retomando a questão: onde é que estão as mulheres que vivem nos novos bairros e o que é estão a fazer?

Susana R. Henderson abre o seu livro *Building Culture: Ernst May and the New Frankfurt Initiative 1926-1931*, com a fotografia (figura 07) que diz ser das mais divulgadas do programa *Das Neue Frankfurt*, em que um casal jovem, sem filhos (supõe-se) na companhia do seu cão — o único a olhar para a câmara — a usufruir de um momento descontraído no terraço da sua casa nova «inundado de luz solar cintilante e ar puro, esses elementos vitais omnipresentes que habitam a poética de tantos marcos maiores da arquitectura moderna», como diz.¹⁵ O homem lê um livro, a mulher, com um corte de cabelo acentuadamente urbano, lê um jornal. Ao fundo, noutros terraços, vêem-se ainda crianças a brincar ou uma família no meio de uma refeição. Com esta fotografia específica, surge uma tensão evidente sobre o papel da mulher. Thomas Elsaesser refere, por exemplo, que no programa de May e da sua equipa «não se reconhece um conceito de “Neue Frau”, com uma identidade de género própria», mas sim «uma nova função da mulher, percebida de forma enfática, nos novos planos de habitação. Essa função consistia sobretudo em “modernizar” o trabalho doméstico». Acrescentando, de seguida, «as concepções permaneciam, em larga medida, ancoradas em definições e expectativas tradicionais: o lugar da mulher era a casa, e a sua tarefa era servir o marido, bem como alimentar e educar os filhos comuns. Um aspecto, porém, era novo nas considerações dos arquitectos e urbanistas. A mulher devia aprender a organizar as suas tarefas de forma mais eficiente e a executá-las de maneira mais racional e orientada para o fim. É precisamente aqui que a técnica, a racionalização e as modernas teorias da gestão

¹⁴ MERCEDES-BENZ – *Press Information: December 2008* [Em linha]. Stuttgart: Mercedes-Benz Classic Archive, 2008. Disponível em: [Mercedes-Benz Public Archive](#). Consult. 08 maio 2026.

¹⁵ HENDERSON, *Building Culture*, p. xvii.

industrial podiam — e deviam — fazer a diferença decisiva, colocando-se então a questão de como mobilizar a mulher para as ambições, em parte utópicas e revolucionárias, em parte tecnológicas e conformes ao mercado, do novo habitar».¹⁶ Esta fotografia assinala, sem dúvida, um momento de pausa partilhado pelo casal, do qual se subentende que o processo de organização racional do trabalho doméstico estava já em curso e que a mulher poderia usufruir, também ela, de momentos de descanso.



Figura 07: Residentes do bairro *Bruchfeldstraße* (*Das Neue Frankfurt*), Paul Wolff, 1927. Fonte: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt.

Existe, no entanto, outra ideia introduzida por Thomas Elsaesser sobre a manipulação dos novos meios técnicos da fotografia, da tipografia e do design por Ernst May que o coloca no seio da vanguarda. Como refere: «O conceito de vanguarda que se esboça em May não era um conceito “absoluto”. Não se tratava nem da auto-realização de um indivíduo com uma assinatura inconfundível, nem de um dogma formal. A sua acção no domínio da comunicação pública era multi-mediática (palavra, escrita, imagem e objecto de uso integravam-se em igual medida na prática do *Neues Frankfurt*), multi-funcional (os conteúdos eram trabalhados de forma articulada) e multi-dimensional (atingia diferentes públicos)».¹⁷ Obviamente que na divulgação ampla desta fotografia, em que não é possível reconhecer uma diferença entre géneros nos regimes de subjectividade — em que a mulher, inclusivamente, parece mais mundana e urbana, surgindo, inclusive, num plano mais próximo da câmara — consegue depreender-se que o impacto da *Wohnkultur* atravessa todos os seus habitantes e, no caso específico, da mulher, permite-lhe conquistar o tempo, o tempo livre. Como escreve May, em 1924: «Hoje em dia, muitos professores, médicos, advogados, comerciantes e outros vêm-se obrigados a prescindir de ajuda doméstica e a tratar eles próprios da casa e da educação dos filhos. [...] Numa casa grande, a dona de casa torna-se escrava do seu trabalho e é esmagada de forma atroz por um fardo de tarefas repetitivas. Quem desconhece o lamento da dona de casa que não tem tempo

¹⁶ ELSAESSER, Thomas – «Das Neue Frankfurt im Film». In FISCHL, Felix; FILMKOLLEKTIV FRANKFURT e.V. (ed.) – **Wandelbares Frankfurt. Dokumentarische und experimentelle Filme zur Architektur und Stadtentwicklung in Frankfurt am Main**. Frankfurt am Main: filmkollektiv Frankfurt e.V., 2018, p. 42–61. Disponível em: <https://elsaesser.dff.film/>. Consult. 08 maio 2026.

¹⁷ ELSAESSER, Thomas – «Das Neue Frankfurt im Film».

para ler um livro, fazer música ou dedicar-se de outras formas à vida do espírito? Para evitar que o nosso povo se torne progressivamente superficial, temos de mudar. [...] Tudo o que havia de formalismo e superficialidade, de convenções sociais e afins, que fluía ao ritmo lento da vida no tempo das nossas avós, hoje apenas suportamos; não é do nosso tempo. Temos de trabalhar com urgência para alcançar uma solução sólida, para cumprir os imperativos da nossa vida espiritual».¹⁸

Noutras imagens menos divulgadas, a mulher é, igualmente, representada em momentos de descontração, como por exemplo, numa fotografia excepcional da autoria de Hannah Reeck, onde um grupo de mulheres de fato de banho parece estar a fazer um jogo no relvado junto à piscina do bairro *Fechenheim*, ou então, na lida doméstica e no cuidar das crianças, como por exemplo, nas imagens do bairro *Westhausen*, em que uma mulher estende a roupa lavada, sublinhando, igualmente, os benefícios das brincadeiras ao ar livre como um dos princípios dos novos bairros. Tal como sucede numa outra imagem captada possivelmente durante um recreio do infantário colectivo que equipava o bairro de *Bruchfeldstraße*, mostrando essa vivência quotidiana em que é visível que as mulheres presentes são, possivelmente, educadoras, ou seja, mulheres trabalhadoras (figura 08).



Figura 08: Bairro *Bruchfeldstraße* (*Das Neue Frankfurt*), Autor desconhecido, 1927. Fonte: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt

Esta última fotografia, em específico, expressa várias ideias do programa *Das Neue Frankfurt* sem uma encenação rígida, remetendo para o espaço colectivo habitado e antecipando, inclusive, os regimes visuais da fotografia da arquitectura inaugurados por Nigel Henderson e o Team X. Vêem-se as crianças a cantar, entre gestos de uma coreografia, que uma das educadoras conduz, e palmas, enquanto outras se esgueiram da roda para brincar na areia. Há uma informalidade e uma alegria nos corpos das crianças que faz com que aquele conjunto organizado geometricamente em ziguezague em torno de um grande espaço colectivo ajardinado tenha neste encontro o seu verdadeiro sentido: espaço habitado, espaço vivido, uma intimidade colectiva, mantendo a individualidade do espaço doméstico atrás.

¹⁸ MAY, Ernst, *apud* HENDERSON, Susan R. — *Building Culture*, p. 143.

Mas onde é que se situam as fotografias da Cozinha de Frankfurt publicadas ao longo do ensaio de Grete na *Das Neue Frankfurt* retomando a questão deixada em suspenso: onde é que está a mulher? A mulher nunca poderia aparecer e a fotografia, enquanto fragmento cristalizado de tempo, é sempre uma espécie de ruína, onde a mulher já vive emancipada, liberta do tempo, concretizando a transformação do quotidiano.

Neste sentido, as fotografias da Cozinha de Frankfurt representam, de forma objectiva, a expressão ideológica do programa *Das Neue Frankfurt*. E aqui a palavra objectiva tem, obviamente, esse carácter associado à *Neue Sachlichkeit*. A publicação daquelas três fotografias, em detrimento da fotografia icónica, impõe compreendê-las como uma sequência, em que as perspectivas coincidem com os movimentos coreografados do diagrama da Cozinha de Frankfurt, correspondendo à vivência efectiva do espaço. Repare-se como o fragmento de chão livre, onde a mulher se move, ganha protagonismo nas três fotografias... Mas, naturalmente, esta já fez todo o seu trabalho — os pratos já estão lavados em cima da bancada — e foi até ao terraço apanhar sol e dedicar-se à “vida do espírito”.

Uma outra ideia reforça esta hipótese. No seu texto «Architekturfotos», publicado na *Die Form*, em 1929 (dois anos após as fotografias de Hermann Traugott Collischonn da Cozinha de Frankfurt, e delimitando, assim, o contexto conceptual e cultural da produção fotográfica em arquitectura), Wilhelm Lotz aconselha os fotógrafos a evitar o ponto de vista mais apelativo para criar uma imagem icónica do seu edifício, devendo optar, preferencialmente, por uma série de fotografias que pudessem proporcionar «a concepção mais precisa possível de um edifício». ¹⁹ E acrescenta: «Este não é o lugar para estabelecer regras, mas apenas alguns apontamentos e sugestões importantes para os momentos em que os fotógrafos correm o risco de resvalar para o artístico. Fotógrafos e arquitectos devem perguntar-se sempre se as fotografias projectadas produzirão a representação mais objectiva [*sachlich*] possível — e fotografar a partir desse ponto de vista. Talvez seja mesmo necessário estabelecer uma norma pela qual nos orientemos mais pelos pontos cardeais do que por imagens e pormenores interessantes. Tal como se indicam sempre os pontos cardeais numa planta de implantação, também se deveria indicar em cada fotografia o ponto cardinal a partir do qual foi tirada. Tal seria especialmente benéfico para os edifícios de habitação. Ilustramos duas tentativas que são de interesse na medida em que oferecem uma ligação — ou, melhor, uma aproximação — à representação fílmica. Na primeira, o fotógrafo de uma casa de [Bruno] Taut aproximou-se dela de forma gradual a partir do campo, de modo a que se perceba como ela se vai tornando cada vez mais cúbica à medida que nos aproximamos de longe. No segundo exemplo, o fotógrafo circulou em torno da casa com a sua câmara. Ao examinar as cinco fotografias resultantes, obtém-se uma percepção da corporeidade [*Körperlichkeit*] da casa. Para a representação de objectos arquitectónicos, tiras de imagens semelhantes [*Bildstreifen*] podem complementar produtivamente fotografias de maior dimensão, que mostram melhor os pormenores». ²⁰

Talvez tenham sido os movimentos invisíveis da mulher na sua compacta cozinha o que, objectivamente, Hermann Traugott Collischonn quis fotografar com os seus ângulos

¹⁹ LOTZ, Wilhelm – «Architekturfotos». **Grey Room** [Em linha]. Cambridge, MA: MIT Press. N.º 70 (Winter 2018), p. 102–104. Disponível em: https://greyroom.org/media/files/grey70_pp102-104_lotz_finaled.pdf. Consult. 09 maio 2026.

²⁰ LOTZ, Wilhelm – «Architekturfotos».

enviesados e o chão qual mancha preta num quadro de uma realidade. E talvez Grete tenha, objectivamente, recusado a imagem icónica, aquela a que irá para sempre representar “that damn kitchen”.

Nesta interpretação, a fotografia, que instituições como o *Victoria and Albert* utilizam para representar a Cozinha de Frankfurt nas suas colecções, torna-se, ainda mais problemática, pois coloca a mulher na Cozinha de Frankfurt, quando desta, afinal, já se havia libertado.

Bibliografia

BOIS, Marcel; REINHOLD, Bernadette (ed.) — **Margarete Schütte-Lihotzky. Architecture. Politics. Gender: New Perspectives on Her Life and Work.** Basel: Birkhäuser, 2023. ISBN 978-3-0356-2585-7.

COLOMINA, Beatriz — **Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media.** Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1998. ISBN 978-0-262-53139-5.

CRARY, Jonathan — **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century.** Cambridge, MA: The MIT Press, 1990. ISBN 978-0-262-03169-7.

DEBUS-STEINBERG, Astrid — «Die Frankfurter Küche» [entrevista conduzida por Bettina Vaupel]. **Monumente Online.** N.º 6 (Dez. 2017). Disponível em: <https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2017/6/interview-frankfurter-kueche.php>.

ELSAESSER, Thomas — «The Architectural Postcard: Photography, Cinema, and Modernist Mass Media». **Grey Room.** Cambridge, MA: MIT Press. N.º 70 (Winter 2018), p. 80–101. DOI: 10.1162/GREYA00232.

ELSAESSER, Thomas — «Das Neue Frankfurt im Film». In FISCHL, Felix; FILMKOLLEKTIV FRANKFURT e.V. (ed.) — **Wandelbares Frankfurt. Dokumentarische und experimentelle Filme zur Architektur und Stadtentwicklung in Frankfurt am Main.** Frankfurt am Main: filmkollektiv Frankfurt e.V., 2018, p. 42–61.

HENDERSON, Susan R. — «A Revolution in the Woman’s Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen». In COLEMAN, Debra; DANZE, Elizabeth; HENDERSON, Carol (ed.) — **Architecture and Feminism.** New York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 221–253.

HENDERSON, Susan R. — **Building Culture: Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926–1931.** Bern; Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2013. ISBN 978-1-4331-0587-6.

LIHOTZKY, Grete — «Rationalisierung im Haushalt». **Das Neue Frankfurt: Internationale Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung.** Frankfurt am Main. N.º 5 (1926–1927), p. 120–123.

LOTZ, Wilhelm — «Architekturfotos». **Grey Room**. Cambridge, MA: MIT Press. N.º 70 (Winter 2018), p. 102–104.

MCLEOD, Mary — «Perriand: Reflections on Feminism and Modern Architecture». **Harvard Design Magazine**. N.º 20 (Spring/Summer 2004). Disponível em: <https://www.harvarddesignmagazine.org/articles/perriand-reflections-on-feminism-and-modern-architecture/>.

SCHÜTTE-LIHOTZKY, Margarete — **Erinnerungen** [Memórias]. Dactiloscrito inédito. Viena, ca. 1980–1990. Excerto reproduzido em: MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien.

Notas Curriculares

António Miranda (1960), licenciado em História pela Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras e Especialização em Ciências Documentais pela mesma faculdade. Em 1991 iniciou a sua actividade como historiador na Câmara Municipal de Lisboa, tendo desenvolvido trabalho de investigação em bairros históricos (Madragoa, Bairro Alto e Bica). Coordenador e formador de cursos nas áreas da Reabilitação Urbana, História da Arquitectura, Olisipografia, História da Azulejaria, entre outros, especialmente dirigidos a funcionários municipais. De Maio de 2013 a Janeiro de 2015 foi director interino do Museu da Cidade. Em Fevereiro de 2015 assumiu a coordenação do Museu de Lisboa-Palácio Pimenta, cargo que, a seu pedido e por razões pessoais, abdicou a 30 Junho de 2016, aquando da passagem daquele equipamento para a EGEAC. Integrou, em Maio 2017, o grupo de trabalho do projecto europeu R.O.C.K. Convidado a integrar, como historiador da Câmara Municipal de Lisboa destacado, a Associação da Calçada Portuguesa, para onde transitou em Maio de 2019. Coautor das candidaturas da Arte e Saber-fazer da Calçada Portuguesa ao Inventário do Património Cultural Imaterial nacional (2021) e à UNESCO (2025). Comissariou várias exposições de temática olisiponense e é autor de vários artigos e comunicações dentro da área do património, olisipografia e reabilitação urbana. Coleccionador de cerâmica art déco, portuguesa e europeia, e coautor do blog sobre cerâmica Moderna Uma Outra Nem Tanto.

Aurora Carapinha é arquiteta paisagista e Professora Emérita da Universidade de Évora, onde desenvolveu uma carreira académica de referência nas áreas da arquitetura paisagista, património e cultura da paisagem. Ao longo do seu percurso, destacou-se pela sua contribuição para o ensino, a investigação e a valorização do território, formando várias gerações de profissionais. Foi distinguida com o Prémio Gonçalo Ribeiro Telles, reconhecimento do seu contributo excecional para a arquitetura paisagista em Portugal. A sua atividade estende-se a um vasto conjunto de conferências, aulas abertas e participações em encontros científicos, tanto a nível nacional como internacional, afirmando-se como uma voz relevante no debate contemporâneo sobre paisagem e cultura. Desempenha funções como consultora para o Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, contribuindo para a reflexão e valorização de um dos mais emblemáticos espaços verdes portugueses. O seu percurso evidencia uma forte articulação entre prática profissional, pensamento crítico e intervenção pública, posicionando-se como uma referência incontornável na valorização da paisagem, da cultura e do território em Portugal.

Fernando Hipólito. Professor Associado FAA-ULL (Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa. Coordenador do Curso de Doutoramento da FAA-ULL. Coordenador do MIA da FAA-ULL. Coordenador do 1º e 2º ano do MIA da FAA-ULL. Coordenador da Pós-Graduação em Arquitectura de Interiores da FAA-ULL. Professor de Projecto na sua componente prática e teórica (Arquitectura I e II; 1º e 2º ano) na FAA-ULL. Investigador integrado no CEAA (Centro de Estudos Arnaldo Araújo).

Filipa Serpa é Arquiteta e Doutora em Urbanismo pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa e Professora Associada na mesma escola. É membro fundador e co-coordenadora do grupo de investigação URBInLAB – Urbanism & Territorial Dynamics e membro integrado do CIAUD – Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, da FA-ULisboa. Os seus interesses de investigação centram-se nas áreas da habitação, do habitat e do espaço público. É membro da Rede H, da Rede Ibero-

Americana de Habitação Social Sustentável e do Fórum Internacional de Urbanismo, entre outras redes internacionais de investigação. Co-coordena o programa de formação pós-graduada em Inovação na Habitação, promovido pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FA-ULisboa). Entre junho de 2023 e setembro de 2024, exerceu o cargo de Vice-Presidente do Conselho Diretivo do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU) e desde 2024, integra o Conselho Consultivo da Trienal de Arquitetura de Lisboa.

José Madeira Ventura (1950), licenciado em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras e licenciatura especializada em Ciências Documentais pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Entrou em 1982, como bibliotecário, do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e, em 1985, transitou para a Biblioteca Geral (Sotto Mayor Cardia), da mesma faculdade, passando em 2000 a ser o seu responsável.

Karen Saavedra Hernández é Arquiteta e Doutora em Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, membro colaborador do CIAUD – Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design, no grupo de investigação URBinLAB – Urbanism & Territorial Dynamics. A sua investigação centra-se na análise de modelos transnacionais de políticas urbanas e habitacionais. Profissional especializada na conceção, implementação e análise crítica de políticas de regeneração urbana e melhoria do ambiente construído.

Natália Barbosa Hetem Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2025). Mestre (2020) pela mesma instituição, e arquiteta e urbanista pela Universidade de Ribeirão Preto (2018). Atualmente realiza pesquisas voltada para a presença dos grupos sub-representados no meio do design de mobiliário moderno e contemporâneo brasileiro, continuando o estudo apresentado na tese de doutorado. Possui experiência com projetos de arquitetura, interiores e desenvolvimento de mobiliário. Atua principalmente nas áreas de arquitetura moderna, arquitetura contemporânea, patrimônio histórico, design, projeto de interiores e projeto de mobiliário. É docente no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Ribeirão Preto e faz parte do grupo de pesquisa da mesma instituição.

Susana Ventura (Coimbra, 1978) é arquitecta, filósofa, crítica e curadora, especializada em arte e arquitectura contemporâneas. Licenciada em Arquitectura pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra (2003) e Doutorada em Filosofia, na especialidade de Estética, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2013), sob orientação científica do Professor Doutor José Gil, com a tese “O Corpo sem Órgãos da Arquitectura”, cujo projecto incluiu residências de investigação nos ateliers de arquitectura de Diller Scofidio + Renfro (Nova Iorque), Lacaton & Vassal (Paris) e Peter Zumthor (Haldenstein). Actualmente, é Professora Auxiliar no Departamento de Engenharia Civil, Arquitectura e Ambiente, do Instituto Superior Técnico — Universidade de Lisboa. Foi Investigadora Auxiliar no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, ao abrigo do programa FCT—CEECIND (6.ª edição), e Professora Auxiliar Convidada no Mestrado em Museologia, no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2022-2023), na Escola de Arquitectura, Arte e Design da Universidade do Minho (2018-2022) e no Departamento de Arquitectura da

Universidade de Évora (2019-2021). Em 2014, recebeu o Prémio Fernando Távora atribuído à sua proposta de viagem no âmbito do seu projecto de Pós-Doutoramento. No mesmo ano, integrou a Representação Oficial Portuguesa na 14.^a Bienal de Arquitectura de Veneza. Paralelamente à carreira académica, desenvolve prática curatorial nas áreas de arquitectura e arte contemporâneas, escrevendo, igualmente, crítica no âmbito de ambas. O seu livro *Interferências. Arquitectura como Multiplicidade* foi publicado em 2024, pela Circo de Ideias, enquanto o seu próximo livro *Aforismos Espaciais* tem publicação prevista, pela Dafne Editora, em 2026, no seguimento de financiamento atribuído pela Direcção-Geral das Artes. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e do International Committee of Architectural Critics (CICA).

