



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ESCOLA DE MINAS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO



MULHER-CASA

A perspectiva arquitetônica a partir da série de Louise Bourgeois

Isadora Maria Marques Nascentes

Ouro Preto – MG

2022

Isadora Maria Marques Nascentes

Mulher-Casa: A perspectiva arquitetônica a partir da série de Louise Bourgeois

Trabalho Final de Graduação apresentado ao curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Arquitetura e Urbanismo.

Orientadora: Sulamita Fonseca Lino

Ouro Preto – MG

2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

N244m Nascentes, Isadora Maria Marques.

Mulher-Casa [manuscrito]: A perspectiva arquitetônica a partir da série de Louise Bourgeois. / Isadora Maria Marques Nascentes. - 2022. 81 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Sulamita Fonseca Lino.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto. Escola de Minas. Graduação em Arquitetura e Urbanismo .

1. Bourgeois, Louise, 1911-2010. 2. Mulheres. 3. Arquitetura de habitação. 4. Mulheres - Papéis de gênero. 5. Trabalho doméstico. I. Lino, Sulamita Fonseca. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 72:711.4

Bibliotecário(a) Responsável: Maristela Sanches Lima Mesquita - CRB-1716



FOLHA DE APROVAÇÃO

Isadora Maria Marques Nascentes

Mulher-casa: a perspectiva arquitetônica a partir da série de Louise Bourgeois

Monografia apresentada ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo.
Aprovada em 27 de outubro de 2022

Membros da banca

Profa. Dra. Sulamita Fonseca Lino (UFOP)
Prof. Me. Alexandre Mesquita Silva Bomfim (UFOP)
Profa. Dra. Rafaela Cristina Martins (IETF)

Sulamita Fonseca Lino, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 27/10/2022



Documento assinado eletronicamente por **Sulamita Fonseca Lino, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 28/10/2022, às 08:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0419307** e o código CRC **4CDB5EA2**.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Maria do Carmo e Ideraldo, pelo apoio incondicional ao longo dos anos, sem o qual eu jamais chegaria onde cheguei. Valorizo muito a ênfase que eles deram à minha educação durante toda a minha vida e sei que, se estou concluindo uma graduação, é pela importância que sempre foi atribuída aos estudos na minha criação. Agradeço, também, às minhas irmãs, Anna Laura e Isabella, pela parceria, companheirismo e apoio ao longo não só da graduação, mas da vida. Vocês são meus exemplos e inspirações.

Agradeço às pessoas incríveis que cruzaram meu caminho nesse processo incrível que tive a oportunidade de viver, principalmente meus amigos da UFOP e da Arquitetura, que andam ao meu lado desde 2016. Muita gratidão, especificamente, às pessoas que me apoiaram e ajudaram diretamente no processo de escrita do TFG: Marcus, pela companhia ao longo de pesquisa – que, inclusive, foi o pontapé inicial para a temática do meu estudo – TFG e estágio; Nayara, pela inspiração no mundo acadêmico, pelo apoio, pela disponibilidade de ouvir e me permitir sonhar com uma Arquitetura e um Urbanismo nos quais eu acredito; Almando, pela companhia, pela amizade, pela força e pela crença em mim no mundo acadêmico; Fernanda, pela parceria, pelo apoio, pela ajuda acadêmica em si. Gratidão às pessoas que passaram pela minha vida e com quem morei nos meus anos em Ouro Preto, principalmente à Bethânia por toda a paciência nessa reta final de graduação e TFG.

Sou imensamente grata à minha orientadora, Professora Doutora Sulamita Lino, fonte de inspiração e admiração em uma trajetória acadêmica incrível. Confio plenamente em seu julgamento e orientações, sem os quais esse trabalho não seria um décimo do que é. Agradeço demais a todos os professores incríveis com quem tive contato durante toda a minha graduação e que trabalharam para que eu possa me tornar uma profissional da qual eu me orgulho. Um imenso obrigada à Universidade Federal de Ouro Preto, que viabilizou todo meu conhecimento, me colocou em contato com realidades diversas, me fez vislumbrar um mundo ideal e possível e me deu ferramentas para que possamos construí-lo. Sou grata ao REUNI, que viabilizou, dentre outros, o curso de Arquitetura e Urbanismo na UFOP, garantindo educação pública e de qualidade.

Finalmente, sou grata a mim mesma, por todo trabalho, dedicação e empenho em desenvolver um trabalho que floresceu, em mim, orgulho, apesar de todos os reveses ao

longo da minha graduação. Entendo que, felizmente, sou uma construção de todas as pessoas que passaram pela minha vida, todos os encontros que fui afortunada o suficiente para ter, todo o conhecimento que tive acesso. Concluir essa etapa é sublime e me sinto sortuda pelo lindo caminho que trilhei, ainda que difícil. Me sinto pronta pra enfrentar os meus próximos desafios, lembrando sempre de todas as pessoas incríveis com quem entrei em contato e torcendo para que as que eu encontre nas etapas seguintes sejam tão maravilhosas quanto elas.

Sou extremamente grata por tanta beleza na minha vida.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a fazer uma análise sobre a série *Femme Maison*, da artista plástica Louise Bourgeois. Para tanto, tomamos como embasamento teórico a obra de Witold Rybczynski, que faz um apanhado geral das transformações da casa, como espaço físico – que se desdobra em questões sociais – do século XIV ao século XX; também estudamos as teorias de Silvana Rubino e Beatriz Colomina, analisando a domesticidade, as relações de poder e os papéis de gênero que se estabelecem dentro de uma casa. A partir dos escritos de Silvia Federici e Wendy Goldman, explorou-se a questão do trabalho doméstico a partir da perspectiva histórica, nos séculos XIV a XVII e entre 1917 e 1936, respectivamente. Visamos verificar o papel que o gênero desempenha dentro de um lar, distinguindo as relações de poder que se estabelecem na dinâmica da rotina – não apenas atual, mas secular – da casa, onde a mulher desempenha a função-trabalho doméstica, interpretando a origem dessa predestinação a partir de uma perspectiva histórica.

Palavras-chave: Mulher; Casa; Louise Bourgeois; Papéis de gênero; Domesticidade; Trabalho doméstico.

ABSTRACT

The present work intends to analyse the series *Femme Maison*, by plastic artist Louise Bourgeois. For this, we took theoretical foundation the work of Witold Rybczynski, who sums up the transformations of the house, as a physical environment – which unfolds in social questions – in centuries XIV through XX; we have also studied the theories from Silvana Rubino and Beatriz Colomina, analysing the domesticity, the power relations and the gender roles that take place inside a house. From writings by Silvia Federici and Wendy Goldman, we have explored domestic labour from a historical perspective, in centuries XIV through XVII and between 1917 and 1936, respectively. We aimed to verify the role gender plays in a home, distinguishing the power relations that take place in the dynamics of a house's routine – not only in present days, but in a secular manner – where the woman plays the domestic job-function, interpreting the inception of this predestination in a historical point of view.

Keywords: Woman; House; Louise Bourgeois; Gender roles; Domesticity; Domestic labour.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cell (Choisy) (1990-1993). Fonte: Artsy.....	13
Figura 2: She-Fox, 1985. Fonte: ArtNet.	14
Figura 3: Maman (1999-2002), exibida nos Estados Unidos. Fonte: WikiArt.	15
Figura 4: Untitled, no. 4 of 4, from Child Abuse: A Project by Louise Bourgeois for Art Forum, 1982. Fonte: https://www.moma.org/	17
Figura 5: The Destruction of the Father (1974). Fonte: WikiArt.....	17
Figura 6: I Wanted To Love You More, nº 1 de 16, da série Do Not Abandon Me (2009-2010). Fonte: https://www.moma.org/	20
Figura 7: I Just Died At Birth, nº 8 de 16, da série Do Not Abandon Me (2009-2010). Fonte: https://www.moma.org/	20
Figura 8: When My Cunt Stopped Living, nº de 16 de 16, da série Do Not Abandon Me (2009-2010). Fonte: https://www.moma.org/	21
Figura 9: Femme Maison (1945-1947). Óleo e tinta no linho.	23
Figura 10: Femme Maison (1945-1947). Óleo e tinta no linho.	23
Figura 11: Fallen Woman (Femme Maison) (1946-1947). Óleo no linho.	24
Figura 12: Femme Maison (1947). Tinta no linho.....	24
Figura 13: Untitled (1947). Carvão e tinta no papel.	25
Figura 14: Femme Maison (1947). Tinta, guache e grafite no papel.	25
Figura 15: Woman-house (1946-1947). Óleo e tinta no linho.	26
Figura 16: Les Voleuses de Gratte Ciel (Ladrões de Arranha-céus) (1949). Grafite no papel.	26
Figura 17: Femme Maison (1981). Mármore preto e aço pintado.	27
Figura 18: Femme Maison (1982). Boneca de plástico e argila.....	28
Figura 19: Woman-house (1983). Mármore.	28
Figura 20: Femme Maison. To Eat or To Be Eaten (Comer ou ser comida) (1985). Óleo, pastel oleoso e grafite no linho.	29
Figura 21: Femme Maison (1994). Mármore branco.....	29
Figura 22: Femme Maison (1994). Mármore branco.	30
Figura 23: Femme Maison (2001). Tecido e aço.	30
Figura 24: Femme Maison (2005). Tecido.....	30
Figura 25: “A Carta de Amor”, Jan Vermeer, 1669. Fonte: WikiArt.	39
Figura 26: Moller House, de Adolf Loos, Viena, 1928. Fonte: Urbipedia.	48
Figura 27: Casa Moller, de Adolf Loos, Viena, 1928, vista da rua. Fonte: Urbipedia.	49
Figura 28: Casa Moller, de Adolf Loos, Viena, 1928, vista da rua. Fonte: David Benavides – Flickr.	50
Figura 29: Casa Moller, de Adolf Loos (Viena, 1928). Fonte: Urbipedia.	50
Figura 30: Casa Rufer, de Adolf Loos, Viena, 1922. Fonte: Sexuality and Space (1991)	51
Figura 31: Casa Rufer, de Adolf Loos, Viena, 1922. Fonte: Pavelache.	51
Figura 32: Quarto na casa de Louise Bourgeois. Fonte: http://francoishalard.com/photography/louise-bourgeois/	65
Figura 33: Cozinha da casa de Louise Bourgeois. Fonte: http://francoishalard.com/photography/louise-bourgeois/	65
Figura 34: Femme Maison (1945-1947), óleo e tinta no linho. Fonte: WikiArt.....	66
Figura 35: Charlotte Perriand na chaise-longue. Fonte: Gazeta do Povo.	67
Figura 36: Femme Maison (1947), tinta no linho. Fonte: WikiArt.....	68
Figura 37: Femme Maison (1945-1947), óleo e tinta no linho. Fonte: WikiArt.....	69
Figura 38: Woman-House (1947), óleo e tinta no linho. Fonte: WikiArt.....	69
Figura 39: Les Voleuses De Gratte Ciel (1949), grafite no papel. Fonte: WikiArt.	70

Figura 40: Untitled (1947), carvão e tinta no papel. Fonte: WikiArt.....	71
Figura 41: Femme Maison (1994), mármore branco. Fonte: WikiArt.....	72
Figura 42: Woman House (1994), mármore branco. Fonte: WikiArt.....	72

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. LOUISE BOURGEOIS – A MULHER E A OBRA	10
2.1. Biografia e história de Louise Bourgeois	10
2.2. A série <i>Femme-Maison</i>	22
2.2.1. 1945-1947.....	23
2.2.2. 1947-1949.....	24
2.2.3. 1981-1985.....	27
2.2.4. 1994-2005.....	29
3. CASA, DOMESTICIDADE E TRABALHO DOMÉSTICO	31
3.1. Casa.....	31
3.1.1. A casa europeia medieval.....	32
3.1.2. A casa francesa e holandesa do século XVII	33
3.1.3. A casa europeia e estadunidense dos séculos XVIII e XIX	40
3.1.4. A casa americana do século XX.....	46
3.1.5. A casa sob a perspectiva de Beatriz Colomina	47
3.2. Domesticidade.....	52
3.3. Trabalho doméstico	55
3.3.1. <i>Calibã e a Bruxa</i> , de Silvia Federici	55
3.3.2. <i>Mulher, Estado e Revolução</i> , de Wendy Goldman	59
4. A SÉRIE MULHER CASA: DOMESTICIDADE E TRABALHO DOMÉSTICO	62
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

1. INTRODUÇÃO

A artista plástica francesa Louise Bourgeois (1911-2010) desenvolveu, ao longo de sessenta anos, a série *Femme Maison*, composta por pinturas, desenhos, instalações e esculturas, cuja temática é a sobreposição entre a mulher e a casa. A produção das obras foi baseada, segundo biógrafas(os) e estudiosas(os)¹, pela sua história de vida. Ainda que apresentem particularidades e individualidades – tanto de visões e abordagens quanto das próprias técnicas utilizadas –, todas as dezesseis peças da coletânea têm um ponto de convergência: a fusão entre edificações e o corpo feminino.

A partir de análises da série de Bourgeois, busca-se, neste presente trabalho, questionar a atribuição da função da mulher dentro da casa, bem como o papel exercido pela casa na vida da mulher. Exploramos, ainda, a relação entre gênero e arquitetura, investigando a convergência entre a mulher e a casa – tanto como ambiente físico² quanto conceitual e emocional³. Ao entender a relação entre a mulher e a casa, nesse caso em específico, a partir da perspectiva arquitetônica encontrada na série *Femme Maison*, podemos entender os papéis que ambas são, teoricamente, destinadas a desempenhar, a que e a quem servem. A partir de teóricas que abordam a questão do gênero⁴, é possível entender o lugar da mulher tanto na casa e na sociedade – que, como se verá posteriormente, se sobrepõem – e o que a habitação representa.

Visando entender a representação arquitetônica e a colocação anatômica na sobreposição entre mulher e casa, estudamos a série *Mulher-Casa* a partir de autoras que tratam de gênero, bem como autoras e autores que tratam sobre a arquitetura, por meio de revisão bibliográfica, com leitura, análise e interpretação crítica de textos selecionados a partir do tema. Pesquisamos a convergência entre os papéis pretendidos da Mulher e da Casa, assim como o papel que o gênero desempenha dentro de uma casa e qual é a origem dessa função-trabalho pautada pelo gênero. Investigaremos, também, as relações de poder implícitas que se estabelecem tanto no processo projetual da habitação quanto na dinâmica da rotina de uma casa, entendendo por quem e para quem as casas são projetadas.

¹ Toma-se aqui, principalmente, os trabalhos de Teresa Aguado Garzón, Patricia Mayayo, Maria-Laurie Bernadac e Hans-Ulrich Obrist.

² Para isso, utilizou-se a teoria de Witold Rybczynski.

³ Abordando a domesticidade explicada e explorada por Beatriz Colomina e Silvana Rubino.

⁴ O trabalho foi embasado nas teorias de Beatriz Colomina, Silvia Federici, Wendy Goldman e Silvana Rubino.

Este trabalho final de graduação foi organizado em três capítulos: *Louise Bourgeois – A mulher e a obra; Casa, Domesticidade e Trabalho doméstico; e A série Mulher Casa: domesticidade e trabalho doméstico*. No primeiro capítulo, fizemos um apanhado da vida e história de Louise Bourgeois, passando por questões da infância, de seus relacionamentos, de sua visão e identidade como mulher e artista, a partir do livro *Louise Bourgeois: Destruição do Pai, Reconstrução do Pai* (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000). A obra é um compilado de discursos, reportagens, escritos, entrevistas, notas de diários e textos da própria Louise Bourgeois, amplificando sua visão sobre si e sua obra⁵. A imersão na vida pessoal de Bourgeois é de extrema importância, já que, como a mesma defende repetidas vezes ao longo de sua vida, todo seu trabalho é extremamente autobiográfico: toda sua produção é um autorretrato – ainda que ressoe com um grande número de pessoas. Após entender o contexto e a vida da artista, passamos para a exibição das obras da série *Femme Maison*, entendendo a importância não só da representação imagética na composição, mas também dos títulos dados às criações e a cronologia da coletânea.

O segundo capítulo, *Casa, Domesticidade e Trabalho doméstico*, é destinado ao estudo da habitação e do que ela significa. Inicialmente, tomando a obra *Casa: Pequena História de uma Ideia* (RYBCZYNSKI, 1996), fazemos um apanhado geral sobre a história da casa em si⁶, desde o século XIV, na casa medieval, passando pelas particularidades e avanços apresentados ao longo dos séculos XVII a XX. Entendendo que Louise Bourgeois é uma mulher do século XX – quando nasceu, viveu e produziu a maior parte de sua obra –, continuamos a explorar as questões que permeiam a casa do século XX, tomando também a perspectiva arquitetônica apresentada por Beatriz Colomina. Em seu texto *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, parte do livro *Sexuality & Space* (1991), a teoria explora a fundo a relação entre a mulher e a casa, tomando como exemplo alguns projetos arquitetônicos de Adolf Loos e Le Corbusier⁷.

Em seguida, explorando a ideia da domesticidade, aprofundando a investigação da teoria de Colomina – mas, dessa vez, com o livro *Domesticity at War* (2007) – e abrangendo para as ideias de Silvana Rubino⁸, analisamos as relações que se

⁵ Ainda que Bourgeois defenda que ela não precisa falar sobre sua obra – sua obra fala por ela.

⁶ E, obviamente, como será percebido, a história da casa é indissociável da história da mulher – e vice-versa.

⁷ Que também é objeto de análise no livro de Rybczynski.

⁸ A bibliografia abrange diversos textos e artigos de Rubino.

estabeleceram entre a mulher e a casa, bem como as questões de gênero que se dão nesse ambiente. Finalmente, falando sobre o trabalho doméstico, partimos de um ponto de vista histórico, entendendo a história das mulheres e as mulheres na história – e logo fica claro que essas duas questões são indissociáveis da casa. Partimos do livro *Calibã e a Bruxa* (2004), da filósofa e teórica feminista Silvia Federici, que analisa as mulheres inseridas na história, particularmente no início da Idade Moderna (séculos XIV-XVII), na transição não só entre o feudalismo e o capitalismo europeus, mas também na transformação na visão e percepção da mulher, da feminilidade e do corpo feminino, concomitantemente ao surgimento e reforço da propriedade privada. Analisamos, também, o livro *Mulher, Estado e Revolução: Política da família Soviética e da vida social entre 1917 e 1936* (2015), de Wendy Goldman. Adotando a obra como uma ilustração da fragilidade dos direitos femininos⁹, aborda-se a realidade feminina após a Revolução de Outubro, que deu origem à URSS (União das Repúblicas Soviéticas Socialistas), que, apesar de ter premissas de uma sociedade igualitária e, não só teorias, mas também leis que pautavam a igualdade de gênero – entendendo que não haveria real igualdade sem o fim da opressão feminina –, apresentou um grande esvaziamento e subjugamento das mulheres nesse contexto.

Por fim, o capítulo conclusivo se presta a tomar toda a teoria levantada e analisada ao longo do capítulo anterior – sobre casa, domesticidade e trabalho doméstico – e fazer a interseção com o trabalho de Louise Bourgeois, entendendo que, apesar de seu trabalho ser extremamente pessoal e autobiográfico, a sensação de clausura não é única, específica e particular da artista. Analisando o que todas essas instituições significam histórica, teórica, social e espacialmente, pode-se entender parte da representação imagética construída por Louise Bourgeois em sua série.

2. LOUISE BOURGEOIS – A MULHER E A OBRA

2.1. Biografia e história de Louise Bourgeois

Louise Bourgeois (1911-2010) foi uma proeminente artista plástica e escultora nascida na França. Grande parte de seu trabalho foi pautado pela sua infância, como a própria artista repete inúmeras vezes em diversas entrevistas, cartas, diários, notas,

⁹ Apesar da obra tratar de um ponto muito específico na história, ela pode ser tomada como um exemplo ou possibilidade para mulheres em qualquer contexto. Entende-se que tanto na virada do feudalismo para o capitalismo europeus, como tratado em *Calibã e a Bruxa* (2004), quanto na virada do capitalismo para o socialismo, como tratado em *Mulher, Estado e Revolução* (2015), houve uma espoliação dos direitos e liberdade femininos.

reflexões, escritos e relatos, sendo a totalidade de sua carreira uma coleção autobiográfica e de autorretratos, ainda que abstratos. É possível compreender muito de sua vida e história a partir do livro “Louise Bourgeois – Destruição do pai, reconstrução do pai”, publicado no Brasil pela editora Cosac Naify. Em um trecho, logo na primeira página, ela explica:

Toda minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados na minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama.

A compilação, organizada por Marie-Laurie Bernadac e Hans-Ulrich Obrist, exhibe uma perspectiva pessoal das obras e da própria vida de Bourgeois, com escritos e entrevistas que abrangem os anos entre 1923 e 1997. O livro foi publicado pela primeira vez em 1998, na Grã-Bretanha, e lançado, em português, no Brasil, em 2000, com primeira reimpressão em 2004. Com embasamento nessa coletânea, é possível recriar e delinear alguns marcos importantes e determinantes da vida da artista.

Louise Bourgeois nasceu em 24 de dezembro de 1911, data considerada inconveniente – o médico que cuidava do parto fez questão de falar que Josephine Fauriaux, a matriarca da família Bourgeois, estava “atrapalhando a festa de Natal” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 246). Louis Bourgeois, o pai, que sonhava em ter um filho, foi contrariado por ter uma segunda filha. Para amenizar o descontentamento, a mãe de Louise a nomeou em homenagem a seu pai e fazia questão de lembrar a semelhança entre ambos (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 128):

Minha mãe, por todo tipo de motivos baixos, me amava basicamente porque eu era parecida com seu marido. Essa foi a sorte de minha vida, parecer-me com meu pai. (...) ela podia adúlá-lo, dizendo: “Sei que você queria um menino. Sinto muito, mas veja, sei que é apenas uma menina, mas é o seu retrato.

Louise Bourgeois sentia que tinha que ser perdoada por ser menina (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 279).

O contato inicial de Louise com as artes se deu ainda na infância, por volta dos oito anos de idade, quando praticava o ofício exercido por seus pais de restauração de tapeçarias antigas (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 118). Essa ocupação, inclusive, foi determinante para a vida da família Bourgeois, que se alocava na proximidade de rios que permitiam o correto tingimento e lavagem dos tapetes

confeccionados e restaurados. Foi esse serviço que revelou a Louise sua aptidão para a arte e a pintura, o que a fez se sentir útil aos olhos de seu pai.

Por volta de 1911, toda a família se mudou Choisy-le-Roi, para morar em um apartamento cujo pavimento térreo abrigava um ateliê de tapeçaria, onde trabalhavam outras mulheres. Josephine, Luis, Henriette, Louise e seu irmão mais novo moraram nessa comuna até 1918, quando se mudaram para Aubusson, que também era banhada por um rio rico em tanino, elemento que enriquecia a confecção e tingimento de tapetes.

O edifício que abrigou os Bourgeois durante seis anos foi tema de uma instalação da artista em uma de suas séries, *Cell*¹⁰. A obra em questão, *Cell (Choisy)* (1990-93) (FIG. 1), exibe uma reprodução do imóvel em mármore e vidro dentro de uma gaiola metálica, ambos sob uma guilhotina. A motivação para a obra foi o retorno da artista à casa de Choisy-le-Roi, décadas depois:

Passei quinze anos sem ver a casa onde moramos. Quando voltei, com meus filhos, procuramos o rio, mas tinha desaparecido [...] os choupos plantados por meu pai continuavam ali como testemunhas (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 122).

De acordo com a artista, “a casa representa o passado. Eu estive lá, foi demolida (...) A demolição da casa significa que o presente destrói o passado” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 238). Ainda segundo ela, “indica que o presente guilhotinou o passado” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 349).

¹⁰ Segundo a artista, a *Cell* pode ser considerada tanto uma célula biológica quanto uma cela prisional.



Figura 1: Cell (Choisy) (1990-1993). Fonte: Artsy

A infância de Louise Bourgeois foi fortemente pautada pela sua relação com seus pais:

Uma filha é uma decepção. Se você traz ao mundo uma filha, tem de ser perdoada, como minha mãe foi perdoada porque eu era a imagem cuspidada e escarrada do meu pai. Esse foi meu primeiro quinhão de sorte. Talvez por isso ele me tratasse como o filho que sempre quis. Eu era suficientemente inteligente para satisfazer meu pai. Esse foi meu segundo quinhão de sorte. (...) Muitos pais se profissionalizam em ter filhos. Vivem por meio do filho e o destroem (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 225).

Sua mãe, Josephine Fauriaux, se dedicava integralmente ao ofício de restauração de tapeçarias, técnica herdada de sua própria mãe, a avó de Louise. Era uma mulher passiva e resignada¹¹, paciente e sensata, que tinha como principal objetivo agradar a Louis, seu marido (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 117). De acordo com

¹¹ Uma mulher que, pode-se dizer, retratava sumariamente o Anjo do Lar de Virginia Woolf (1931, p. 11-12): simpática, encantadora, altruísta, proficiente no ofício do convívio familiar, constantemente se sacrificando, sem opiniões e vontades próprias, pura, afável, meiga, lisonjeira.

Louise, na França, a esposa é realmente uma mãe (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 200):

Minha mãe era muito inteligente, muito mais que eu. Meu pai a traía. Como uma tradicional esposa francesa, ela devia alegrá-lo. Os homens franceses têm suas pequenas traições. A mãe deve perdoar. Ela deve dizer que sente muito por ele tê-la traído.

A obra *She-Fox* (mármore, 1985) (FIG. 2) representa, segundo Louise Bourgeois, a sua mãe e a relação conturbada entre as duas:

Eu me preocupava com a ideia de que minha mãe talvez não me amasse, o que eu não suportaria. O nome “raposa” significa que considero minha mãe uma pessoa muito inteligente, paciente e obstinada, talvez calculista. Pra mim ela era uma raposa, porque como eu não me equiparava àquele tipo de competência e àquele antagonismo, esse aspecto ameaçador me exasperava e me impelia à violência. Então tentava magoá-la, e dessa vez consegui. Decepei sua cabeça e cortei sua garganta. Ainda assim espero que ela goste de mim. A tragédia é: uma pessoa que tratei desse modo pode gostar de mim? [...] *She-Fox* é o retrato de uma relação. É uma expressão da fé que um filho pode ter num pai e da violência entre o forte e o fraco. É esse o significado da peça (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 140-142).



Figura 2: *She-Fox*, 1985. Fonte: ArtNet.

Outra obra que fala sobre a visão que Louise tinha de sua mãe, Josephine, é a escultura de uma aranha, intitulada *Maman* (FIG. 3), com 10 metros de altura, feita de aço inoxidável, com abdômen e tórax em bronze e 32 ovos de mármore. Ela foi realizada entre os anos de 1999 e 2002, já tendo sido exposta em diversos museus, incluindo o Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e no Inhotim, em Minas Gerais. Atualmente, é exibida no Long Museum, em Xangai, na China.



Figura 3: *Maman* (1999-2002), exibida nos Estados Unidos. Fonte: WikiArt.

Segundo Isa Carolina¹², a obra seria um expurgo da memória da mãe. Josephine costumava dizer: “Louise, não precisa ter medo de não ter sucesso na vida ou de não encontrar um lugar pra você. Basta se tornar indispensável” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 119). Era assim que a futura artista via a mãe – útil como uma aranha. A ilustração de uma relação positiva como um animal, à primeira vista, peçonhento e amedrontador causa uma “reorganização de obviedades”. A própria Louise Bourgeois dizia que a representação de mulheres como maligna a incomodava e defendia: “‘A aranha fêmea’ tem má reputação – é uma mordedora, uma matadora. Eu a reabilito” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 216-217). Ainda segundo Louise, em um escrito intitulado “*Ode à ma mère*”, com tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves, (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 326):

¹² Isa Carolina é especialista em História da Arte, mediadora cultural e professora na Escola de Artes Visuais do Cefart, da Fundação Clóvis Salgado.

A amiga (a aranha – por que a aranha?) porque minha melhor amiga era minha mãe e ela era decidida, inteligente, paciente, tranquilizadora, racional, encantadora, sutil, indispensável, arrumada e útil como uma aranha. (...) Jamais me cansarei de representá-la.

A primeira filha do casal morreu ainda bebê; a segunda, Henriette, foi um descontentamento para o patriarca; a terceira, Louise, foi nomeada em uma tentativa de agradar o genitor; e, finalmente, o quarto filho, terceiro vivo, um menino.

O pai, Louis Bourgeois, era um paisagista, pintor de paisagens e figura principal da infância de Louise, definido como emotivo e irracional por ela (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 117). Ele serviu na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e, desde então, “adquiriu o hábito de achar outras mulheres atraentes”, que foi quando o perfil de infidelidade começou (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 117-118). O caso de Louis que mais impactou a família Bourgeois foi o relacionamento que ele teve com Sadie Gordman, uma inglesa que fora contratada para ser governanta da casa e professora de inglês¹³ de Louise. Foi um relacionamento de 10 anos, sabido por todos os moradores da casa, e um fardo emocional enorme, principalmente para Louise, que era sua aluna:

Então você vai me perguntar: Como é que numa família de classe média uma professora era uma peça do mobiliário-padrão? Bem, o motivo é que minha mãe a tolerava e é esse o mistério. Por que o fazia? Então que papel desempenho nesse jogo? Sou um peão. Sadie supostamente está ali como minha professora e na verdade você, minha mãe, me usa para vigiar seu marido. Isso é abuso infantil (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 133-134).

Louise se sentia traída não só por seu pai, mas também por Sadie, já que ela esperava ter uma boa relação com a professora que foi contratada para ensiná-la inglês (FIG. 4). De toda forma, essa situação é uma das principais forças motrizes do trabalho de Bourgeois: “Todo dia você tem de abandonar seu passado ou aceitá-lo, e se não conseguir aceitá-lo torna-se uma escultora” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 134).

¹³ O fato de Louise Bourgeois ter conhecimento da língua inglesa a permitiu ter acesso a várias oportunidades profissionais, como trabalhar no Museu do Louvre.

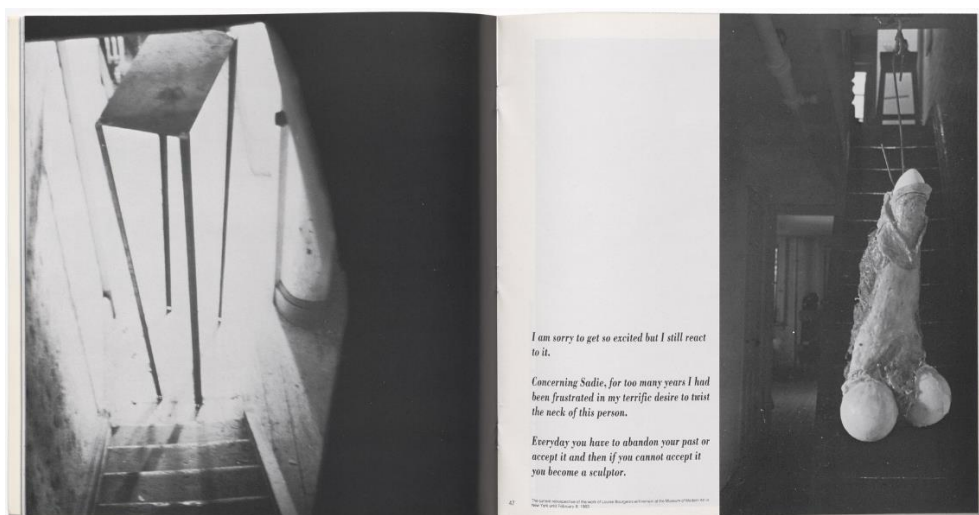


Figura 4: *Untitled, no. 4 of 4, from Child Abuse: A Project by Louise Bourgeois for Art Forum, 1982.*

Fonte: <https://www.moma.org/>.

A relação entre Louise e Louis foi determinante para o trabalho da artista, e é possível ver, em diversos trechos, o ressentimento contido pela artista. Em 21 de janeiro de 1974, uma entrada no diário de Louise Bourgeois dizia: “Meu pai me disse na rua 18¹⁴: ‘Você lembra como éramos felizes?’. Respondi: ‘Não sei do que você está falando.’” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 71). A relação conturbada com o pai também está exposta na instalação *Destruição do Pai* (1974) (FIG. 5).



Figura 5: *The Destruction of the Father* (1974). Fonte: WikiArt.

¹⁴ Rua 18 é o endereço da casa onde a família Bourgeois se estabeleceu em Aubusson.

De acordo com Louise, em uma entrevista a Stuart Morgan, publicada pela primeira vez em 1988 (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 150-167):

(...) o motivo para fazer a peça foi a catarse. O que me assustava era que à mesa de jantar meu pai ficava se exibindo, se enaltecendo. E, quanto mais se exibia, menores nos sentíamos. De repente havia uma tensão terrível e o agarramos – meu irmão, minha irmã, minha mãe – nós quatro o agarramos, o deitamos na mesa e arrancamos suas pernas e braços – e desmembramos, entende? E tivemos tanto êxito em espancá-lo que o comemos. É uma fantasia, mas às vezes a fantasia é vivida.

Louise chegou a dizer, inclusive, que tinha um “grande desejo de vingança” contra seu pai (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 298).

Depois da Primeira Guerra Mundial, Louise explica que houve uma “explosão de otimismo” em vários países, incluindo na França, o que motivou a família a retornar para Paris, se estabelecendo às margens do rio Bièvre, que também era rico em tanino, favorável às tapeçarias (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 121).

Em 1930, aos 18 anos, Louise Bourgeois começou a estudar matemática e geometria na Universidade de Sorbonne, em Paris, disciplinas que a agradavam pela sua estabilidade e assertividade. Ela gostava da previsibilidade que a matemática e as disciplinas exatas lhe garantiam, como saber onde o sol e a lua nascem e se põem e a posição das estrelas. Depois de entrar em contato com a geometria euclidiana, que defendia que duas retas paralelas poderiam, sim, se encontrar em algum momento, ela decidiu abandonar essas disciplinas e se voltar para as belas artes. Outro fator determinante para a mudança de rumo em sua carreira profissional foi o falecimento de sua mãe, em 1932, em decorrência de complicações da gripe espanhola¹⁵. Bourgeois seguiu em Sorbonne e se formou em 1935. Em 1934, se matriculou na Escola de Belas Artes de Paris e passando a frequentar oficinas e estúdios, entrando em contato com artistas já renomados. Ela estuda história da arte na Escola do Louvre, se preparando para trabalhar no próprio Museu – onde, posteriormente, conheceu Robert Goldwater¹⁶. De acordo com Bourgeois,

¹⁵ Josephine Fauriaux contraiu gripe espanhola na década de 1920 e, apesar de ter se curado, passou o resto da vida enferma, sendo cuidada por sua filha, Louise. Faleceu em 1932, com um grave quadro de enfisema pulmonar.

¹⁶ Robert Goldwater (23 de novembro de 1907 – 26 de março de 1973) foi um historiador da arte, acadêmico de Artes Africanas e o primeiro diretor do Museu de Arte Primitiva (Nova Iorque), de 1957 a 1973. Também foi professor de História da Arte no Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova Iorque. Era proeminente nos campos de arte moderna e primitiva, autor de uma das primeiras teses de mestrado sobre arte moderna.

(...) meu pai era promíscuo. Eu tinha de ser cega para a amante que morava conosco. Tinha de ser cega para a dor da minha mãe. Tinha de ser cega para o fato de que eu era um pouco sádica com meu irmão. Era cega para o fato de que minha irmã dormia com o vizinho. Sentia uma absoluta repulsa por todos – por tudo e por todos. Em grande parte por motivos eróticos, motivos sexuais. Então quando conheci aquele estudante americano que era puritano, achei maravilhoso. E me casei com ele (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 179).

Em 1938, Louise e Robert se casaram na França e logo em seguida se mudaram para Nova Iorque, onde ele atuava como historiador da arte. O contato inicial de Louise com os artistas de alto calão estabelecidos em Nova Iorque¹⁷ se deu por meio de seu marido. Apesar de não haver muitas informações sobre o relacionamento dos dois, sabe-se que o casamento durou até a morte de Goldwater, em 1973. Os dois tiveram três filhos: Michel Goldwater (1930s-1990), Jean-Louis Bourgeois (1940) e Alain Goldwater (1941)¹⁸.

A relação de Louise Bourgeois com a maternidade sempre foi conturbada – tanto a dinâmica entre ela e sua mãe quanto o vínculo entre ela e seus filhos. Dizia que era “contra ter filhos, mas ao mesmo tempo acho que são a coisa mais linda do mundo”, “eu os quero abolir, porque eles são um fato, porque são um fardo enorme” e “os filhos nos custam seu peso em lágrimas” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 296). O casamento, diretamente vinculado à maternidade no caso de Bourgeois, também era um reflexo de sua infância:

Ele [seu irmão, Pierre] de certa forma ditou meu gosto por homens, no sentido que sou atraída por coisas que não servem para nada, que esperam que eu os ajude. Na verdade, todos os homens de minha família esperavam que as mulheres cuidassem deles e trabalhassem para eles (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 280).

Entre 2009 e 2010, Bourgeois produziu uma série de 16 aquarelas intitulada *Do Not Abandon Me* (Não Me Abandone, em tradução livre), que abordavam sexualidade e maternidade (FIG. 6, 7 e 8).

¹⁷ Alguns dos nomes que frequentavam o círculo social de Louis Bourgeois incluíam Picasso, Raymond e Isadora Duncan, Bretton, Miró, Matisse, Le Corbusier e Duchamp.

¹⁸ Há poucas informações sobre Michel Goldwater. Não se sabe ao certo nem o ano em que nasceu ou a causa de sua morte. Aparentemente, ele foi adotado pelo casal Goldwater. Jean-Louis é o segundo filho do casal, autor, historiador de arte e de arquitetura. Atualmente tem 82 anos. Alain Goldwater, atualmente com 81 anos, aparentemente não seguiu a carreira artística dos pais e irmãos, e trabalha com música.

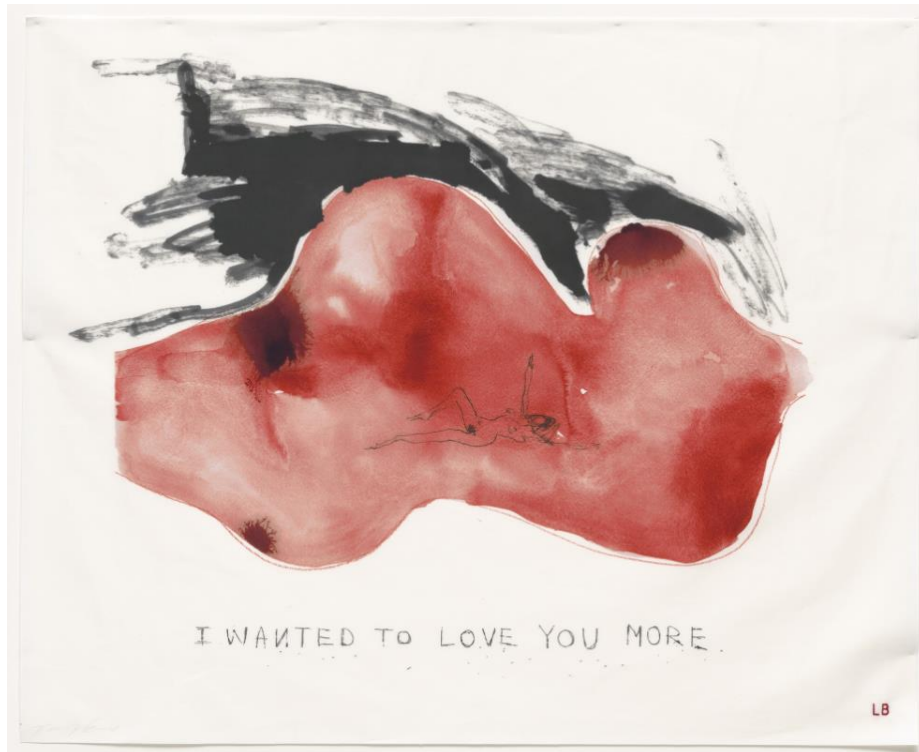


Figura 6: I Wanted To Love You More, n° 1 de 16, da série Do Not Abandon Me (2009-2010). Fonte: <https://www.moma.org/>



Figura 7: I Just Died At Birth, n° 8 de 16, da série Do Not Abandon Me (2009-2010). Fonte: <https://www.moma.org/>

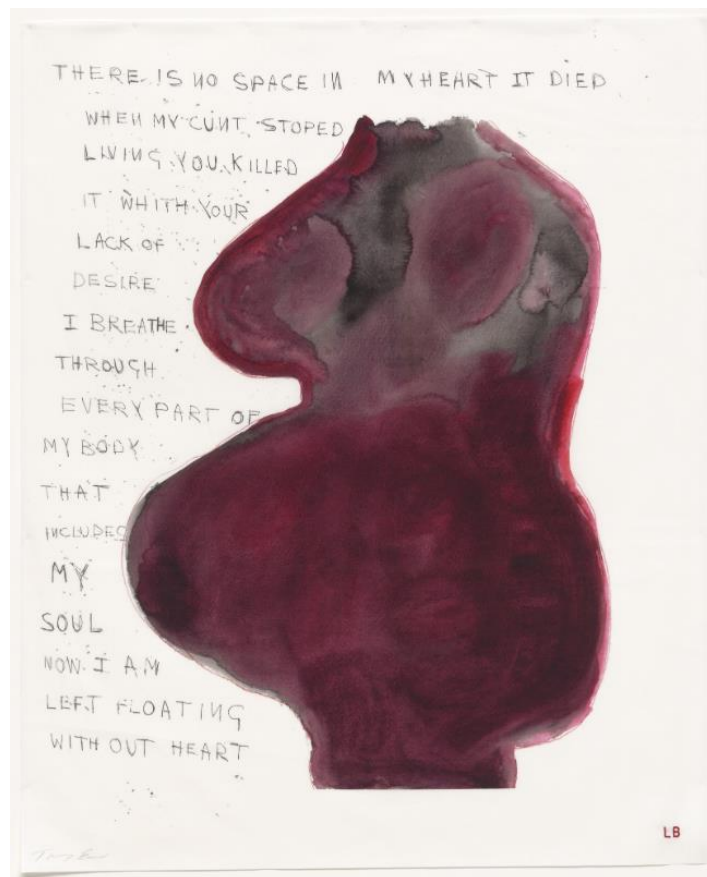


Figura 8: When My Cunt Stopped Living, nº de 16 de 16, da série Do Not Abandon Me (2009-2010).

Fonte: <https://www.moma.org/>

Vivendo em uma casa com mais quatro homens, pode-se inferir que Louise Bourgeois vivia em um contexto de provedora de cuidados. Em um questionário de 1971, escrito por Alexis Rafael Krasilovsky, Bourgeois responde que os deveres de casa a tomavam um terço de seu tempo, ainda que não passasse mais nenhum tempo com seus filhos, já que, a essa época, todos os três já tinham cerca de 30 anos (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 96).

Apesar de Bourgeois ter iniciado seu conhecimento artístico na tapeçaria e, então, partido para os desenhos e as pinturas, ela se autointitulava uma escultora, explicando que

(...) os desenhos são plumas pensadas, são ideias que agarro em pleno voo e ponho no papel. Todos os meus pensamentos são visuais. Mas os temas dos meus desenhos muitas vezes só se traduzem em esculturas muitos anos depois (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 293).

Louise chegou até a falar que a pintura não existia para ela (2000, p. 184), e que seu professor, Fernand Léger, a explicava que ela não era uma pintora, era uma escultora (2000, p. 243). Bourgeois explica, também, que a base de seus trabalhos repetidos é a necessidade de formar um todo com as partes (2000, p. 160), o que explica o longo

processo de mais de 60 anos para a realização de todo o trabalho, ainda que ela sentisse que morreria sem expressar tudo aquilo que queria dizer.

É importante, também, falar sobre o movimento artístico ao qual Louise Bourgeois pertencia. Ainda que exista uma relação entre Bourgeois e o Surrealismo¹⁹, ela sempre negou a influência do movimento em seu trabalho, chegando até a afirmar que os surrealistas eram teatrais (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 40). A artista explicava que trabalhava sob um “encantamento”, ao contrário dos surrealistas, que trabalhavam a partir do sonho – fenômeno, aliás, que Bourgeois não experienciava, já que sofria de insônia (2000, p. 160). Apesar de ser difícil definir exatamente a produção artística de Bourgeois, pode-se dizer que ela tinha um “gosto pelo existencialismo (...) isto é, o gosto pela experiência pura das coisas na sua simplicidade, na sua existência aída” (E CASTRO, 2022, p.179) o que pode ser compreendido a partir da obra altamente autobiográfica que a artista desenvolveu ao longo de sua carreira, afirmando em diversos momentos que grande parte de seu trabalho são autorretratos (2000, p. 91). Há quem defina o trabalho de Bourgeois como “arte confessional”, isso porque a coletânea da artista é extremamente pessoal:

“Eu não tinha a segurança de qualquer tipo de religião, e afinal foi por isso que me tornei artista – para encontrar um modo de sobreviver” (2000, p. 113).

Uma das facetas que retrata a entrega de Louise Bourgeois à casa, bem como a relação entre sua mãe, Josephine, e o que a casa representa, é ilustrada na série *Femme-Maison* (FIG. 9-24). A coleção também ilustra a progressão de seu trabalho como artista. Louise Bourgeois caracterizava seu trabalho como seu próprio discurso e explicava que era “uma mulher muito concreta” (2000, p. 16), não necessitando de palavras para se expressar. Foi a partir dessas premissas que a artista desenvolveu a série *Femme-Maison*.

2.2.A série *Femme-Maison*

Antes de se debater a série *Femme-maison* de Louise Bourgeois, é necessário conhecê-la. Organizadas, aqui, em uma linha do tempo, entendendo que a cronologia das criações é tão importante quanto as obras em si, é possível distinguir quatro momentos diferentes.

¹⁹ Durante a Segunda Guerra Mundial, Bourgeois e seu marido, Robert Goldwater, conviveram com expatriados franceses surrealistas, como André Breton, Marcel Duchamp e Max Ernst (MAYAYO, 2002).

2.2.1. 1945-1947

De 1945 a 1947 (FIG. 9 a 12), a artista plástica inicia a série, trabalhando com óleo e tinta no linho.



Figura 9: Femme Maison (1945-1947). Óleo e tinta no linho.



Figura 10: Femme Maison (1945-1947). Óleo e tinta no linho.



Figura 11: *Fallen Woman (Femme Maison)* (1946-1947). Óleo no linho.

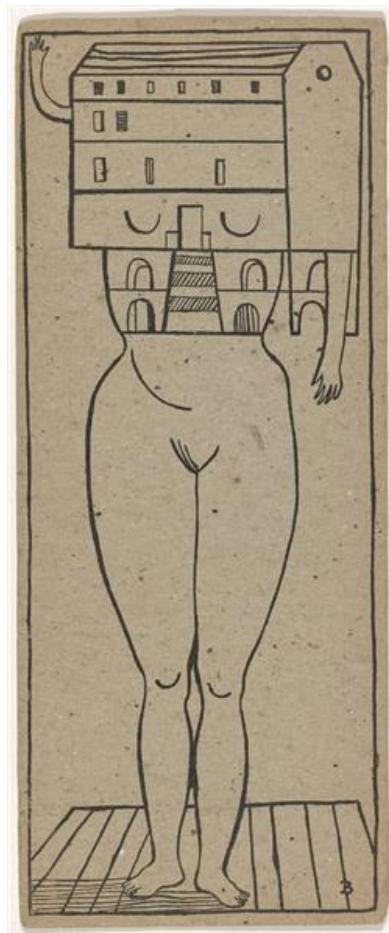


Figura 12: *Femme Maison* (1947). Tinta no linho.

2.2.2. 1947-1949

O segundo momento, que abrange os anos de 1947 a 1949 (FIG. 13 a 16), Bourgeois passa a explorar outras técnicas e meios, utilizando carvão, tinta, guache e grafite no papel. Ela retorna à técnica de óleo e tinta no linho em um momento específico.

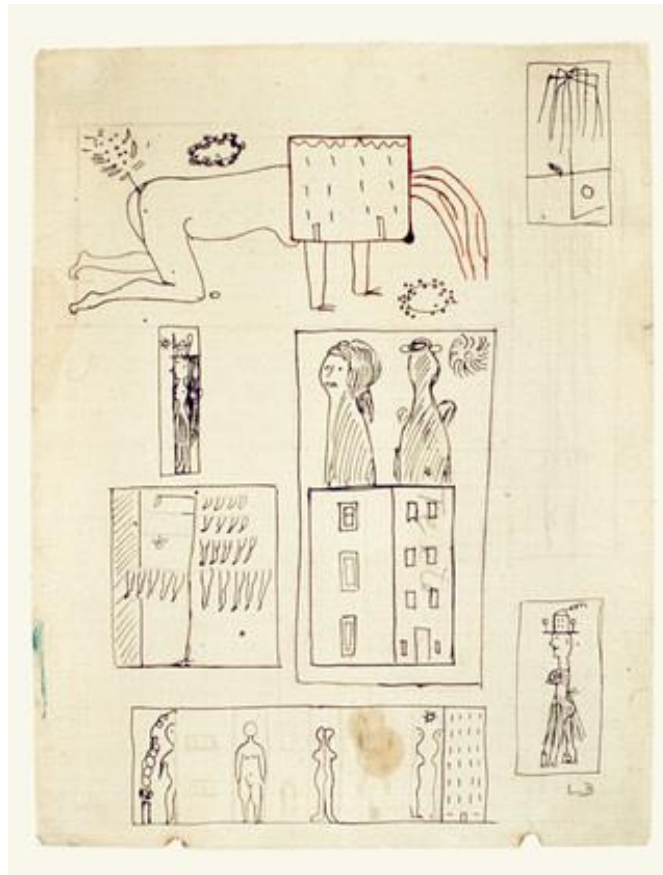


Figura 13: Untitled (1947). Carvão e tinta no papel.

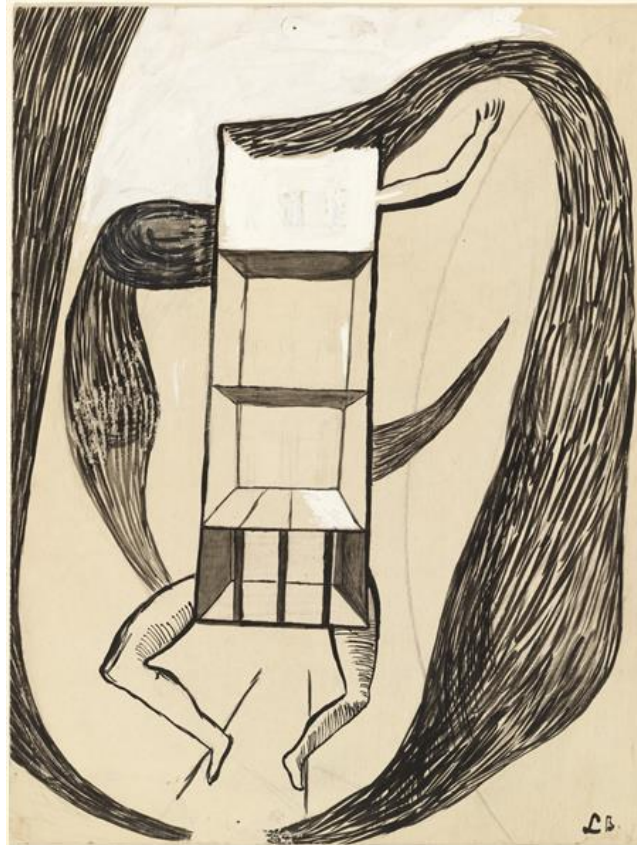


Figura 14: Femme Maison (1947). Tinta, guache e grafite no papel.



Figura 15: *Woman-house* (1946-1947). Óleo e tinta no linho.



Figura 16: *Les Voleuses de Gratte Ciel* (*Ladrões de Arranha-céus*) (1949). Grafite no papel.

2.2.3. 1981-1985

Nas décadas de 1950, 1960 e 1970, Louise Bourgeois não faz nenhuma adição à sua série *Femme-maison*, em um hiato de 32 anos – ainda que tenha produzido muitas obras nesse período, a temática de mulher-casa ficou dormente. Em 1981, a artista, já estabelecida e se entendendo como escultora, retoma sua coleção e inicia um terceiro período, que perdura até o ano de 1985, pautado por esculturas (FIG. 17 e 19) e instalações (FIG. 18). Ainda assim, ela recorre, em um momento, à pintura (FIG. 20), revivendo uma das pinturas iniciais da série (FIG. 12) e incrementando com novos elementos.



Figura 17: *Femme Maison* (1981). Mármore preto e aço pintado.



Figura 18: Femme Maison (1982). Boneca de plástico e argila.



Figura 19: Woman-house (1983). Mármore.



Figura 20: *Femme Maison. To Eat or To Be Eaten (Comer ou ser comida)* (1985). Óleo, pastel oleoso e grafite no linho.

2.2.4. 1994-2005

Após uma nova pausa, dessa vez de nove anos, Bourgeois produz as obras finais de sua série *Femme Maison* entre os anos de 1994 e 2005, com quatro esculturas: duas em mármore branco (FIG. 21 e 22) e duas em tecido (FIG. 23 e 24).



Figura 21: *Femme Maison* (1994). Mármore branco.



Figura 22: Femme Maison (1994). Mármore branco.



Figura 23: Femme Maison (2001). Tecido e aço.



Figura 24: Femme Maison (2005). Tecido.

Louise Bourgeois trabalhou a temática Mulher Casa ao longo de quase sessenta anos, e faleceu em 2010, aos noventa e oito anos – cinco anos após a obra final da série *Femme Maison*.

Existem diferentes linhas de estudo, a partir de variados referenciais teóricos, caminhando sobre múltiplos vieses que se propõem a analisar a série *Femme Maison* de Louise Bourgeois. A impressão inicial, em uma análise imediata, nos permite ver a substituição de cabeças e troncos femininos por casas, prédios e edificações, colocando o espectador da obra, segundo Garzón (2019, p. 442), diante de uma sociedade que relega a mulher a um espaço doméstico-privado. A substituição da cabeça de uma mulher por uma edificação (FIG. 1, 4, 7, 12 e 13) pode permitir a análise de que a identidade e os pensamentos de uma mulher se situam exclusivamente nessa área interior, íntima, pessoal, sigilosa – um espaço que pode ser entendido tanto como uma proteção, uma área segura, quanto um espaço claustrofóbico, asfixiante, silenciador e opressivo.

3. CASA, DOMESTICIDADE E TRABALHO DOMÉSTICO

Pode-se entender, então, que a série Mulher-Casa, de Louise Bourgeois, é perpassada por questões que tangenciam a casa em si – tanto como espaço físico quanto como um conceito, que passou por mudanças e alterações ao longo dos séculos –, a domesticidade que nela se estabelece – como é definida por Beatriz Colomina (1991) – e o trabalho doméstico – que foi diretamente influenciado pelos diferentes contextos dos tempos em que se inseriu e é atividade primordial para o funcionamento dessa casa previamente mencionada. Dessa forma, organizamos o presente capítulo a partir da exploração e do estudo dos conceitos acima e em como eles se relacionam com a figura feminina.

3.1. Casa

Em um movimento mútuo, onde a casa influenciava a sociedade e a sociedade influenciava a casa, é evidente que, da mesma forma que os costumes, comportamentos, interesses e atividades mudaram e evoluíram ao longo dos séculos, a moradia também se transformou. Em seu livro “Casa – Pequena História de uma Ideia”²⁰, Witold Rybczynski

²⁰ O livro foi publicado, no Brasil, pela editora Record, em 1996.

(1996) delinea as alterações sofridas tanto pela casa quanto pela sociedade desde o século XIII²¹ até o século XX.

3.1.1. A casa europeia medieval

Inicialmente, o mais importante a se entender é o conceito de conforto. Segundo Rybczynski (1996, p. 35), o surgimento da palavra “conforto” para descrever uma sensação de bem-estar, principalmente no contexto doméstico, se deu por volta do século XVIII. Antes disso, especificamente no século XIII, “falar de conforto e desconforto (...) é um absurdo; tratava-se de mera sobrevivência” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 37). Isso porque as condições de vida eram péssimas²²: nas cidades europeias, as casas eram reduzidas, chegando a comprometer a vida familiar. As moradias eram como galpões de um só cômodo que se destinavam exclusivamente ao repouso no fim do dia. O conceito de família, infância e lar ainda não eram elaborados: na casa, só havia espaço para crianças pequenas, já que as mais velhas eram separadas de seus pais e iam trabalhar em outro lugar. Não havia, perante a família, nenhum tipo de postura sentimental – as crianças de todas as classes sociais eram, aos sete anos de idade, mandadas para fora de casa para trabalhar (RYBCZYNSKI, 1996, p. 60).

Tratando do conceito da cidade e da casa na Europa, a moradia burguesa típica do século XIV foi o pontapé inicial do que hoje conhecemos como casa (RYBCZYNSKI, 1996, p. 38). Nesse momento, as casas serviam tanto como moradia quanto como local de trabalho, com construções longas com de dois andares: o térreo geralmente era destinado a uma loja ou oficina, para atividades variadas, e o segundo andar, que se destinava à moradia, tinha um único grande cômodo, chamado salão, que servia a todas as atividades que se desenvolvem dentro de uma casa: cozinhar, comer, se entreter e dormir. Por causa do espaço limitado, existiam alguns poucos móveis multifuncionais: baús que serviam como armazenamento, assento e até mesmo cama; camas desmontáveis que também serviam como assentos. Eles também eram simples e sem adornos. Isso porque, segundo Rybczynski (1996), o modo medieval – tanto dos ricos²³ quanto dos

²¹ Os dados sobre a casa e a habitação do século XIII foram incluídos entendendo que a casa do século XX é uma construção secular e compreender o processo de construção da casa como temos hoje é essencial para apreender, também, a construção paralela e concomitante do feminino.

²² Delimitando, é claro, que a discussão sobre a vida doméstica dessa época passa, necessariamente, pelo contexto de contrastes agudos entre ricos e pobres nessa sociedade. A maioria da população, que era pobre, morava muito mal, sem água ou saneamento, sem móveis ou objetos pessoais (RYBCZYNSKI, 1996, p. 37).

²³ Os nobres tinham várias residências e viajavam frequentemente, levando tapeçaria, baús, camas e pertences consigo nessas baldeações (RYBCZYNSKI, 1996, p. 39-40).

pobres²⁴ – de usar a casa se assemelhava mais a um acampamento, efêmero e mutável²⁵, do que a uma moradia como conhecemos hoje.

A casa, nessa época, era constantemente cheia. Além dela ser vista como um local de encontros públicos, para entretenimento e negócios, as “famílias” que moravam nelas eram grandes, já que incluíam não só a família nuclear, mas também serviçais, amigos e familiares distantes. Com tanta gente em uma casa que não era compartimentalizada – com apenas um ou dois grandes cômodos – o conceito de privacidade sequer existia: até dormir era uma atividade comunitária (RYBCZYNSKI, 1996, p. 41).

Deve-se observar, também, que, ao contrário do que se é amplamente difundido, apesar da higiene pessoal da população medieval não ser notável, essas pessoas ainda se preocupavam com a limpeza e o asseio da casa, com manuais para donas de casa aconselhando a manutenção da organização com varreduras periódicas e cobrimento do chão com palha, ervas e flores²⁶. Apesar de não haver banheiros, bacias para lavar as mãos²⁷ eram frequentes e as tinas para banhos²⁸ eram portáteis (assim como o restante da mobília).

Tendo tudo isso em vista, é fácil chegar à conclusão de que não existia qualquer vestígio de conforto nas casas medievais. A questão é que não se sentia falta do conforto naquela época, porque faltava uma coisa ainda mais primordial: “a *noção* objetiva e consciente do conforto” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 44). É impossível sentir falta de algo que nem ao menos se sabe que existe. A questão da privacidade e do conforto vem, também, da própria (falta de) consciência que a população europeia medieval tinha de si própria (RYBCZYNSKI, 1996, p. 48).

3.1.2. A casa francesa e holandesa do século XVII

²⁴ Os burgueses, ou seja, aqueles que moravam nas cidades, não se mudavam tanto quanto os ricos, mas a casa medieval não era um lugar privado, e sim público. Com apenas um grande cômodo servindo a diversas funções, os móveis também deveriam ser multifuncionais, e essa conciliação era possível movendo e alterando a mobília de acordo com a necessidade (RYBCZYNSKI, 1996, p. 40).

²⁵ Vários móveis medievais são portáteis e desmontáveis, e a palavra “mobília” significa, literalmente, “o que pode ser movido” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 40).

²⁶ No inverno, a palha contribuía para o conforto térmico. No verão, as ervas e flores conservavam a aparência e o cheiro de limpeza (RYBCZYNSKI, 1996, p. 43).

²⁷ Lavar as mãos era uma regra medieval, já que, apesar de alguns utensílios serem utilizados, grande parte das refeições era comida com as mãos (RYBCZYNSKI, 1996, p. 43).

²⁸ O banho, ao contrário de hoje, não tinha a finalidade de higienização: era um ritual social e “parte de festividades como casamentos e banquetes” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 43).

No século XVII, as comodidades físicas da casa foram melhorando, concomitantemente a alterações no modo de vida da sociedade. A casa burguesa parisiense típica ocupava o mesmo terreno medieval estreito e comprido; agora, no entanto, já se erguiam de quatro a cinco andares, ainda que abrigasse mais de uma família. A casa, construída em torno de um jardim ou pátio interno, abrigava áreas comerciais nos andares de baixo, além dos alojamentos do proprietário, de sua família e de seus empregados (RYBCZYNSKI, 1996, p. 50). É nesse momento em que se estabelece um cômodo com função específica: o *chambre*, um compartimento da casa específico para dormir. Com essa espacialização mais específica da casa, os andares superiores – compostos por quartos de dormir, quartos de vestir e despensas – eram alugados para outras famílias, tornando a casa europeia do século XVII mais parecida com um prédio de apartamentos atual (RYBCZYNSKI, 1996, p. 51). Essas áreas alugadas não dispunham, no entanto, de uma cozinha ou um salão, por exemplo; então, a vida familiar seguia acontecendo em um único cômodo. É também nesse momento que ocorre a separação entre os quartos dos senhores e os quartos dos criados – que, consigo, levavam as crianças pequenas –, demonstrando um maior desejo por privacidade.

A possibilidade de se alugar uma parte da casa evidencia uma mudança social: a casa começava a se separar do ambiente de trabalho e comercial; a casa passava a se tornar um lugar mais privado em relação ao mundo exterior, gerando um maior senso de intimidade e promovendo uma conexão entre a casa e a vida familiar (RYBCZYNSKI, 1996, p. 51), ainda que dentro de casa a privacidade pessoal tenha continuado irrisória.

Algumas mudanças que são percebidas até os dias de hoje ocorreram nos interiores das casas do século XVII: os móveis deixam de ser meros equipamentos e passam a ser decorativos (RYBCZYNSKI, 1996, p. 52). Ainda que não haja, nesse momento, uma especificidade na utilização tanto dos cômodos quanto dos móveis, estes passam a apresentar uma maior variedade. A casa medieval, que era vazia, se torna cheia, não só de gente, mas de coisas. A disposição deles era impensada, os quartos eram lotados e não eram decorados²⁹, o que impedia um verdadeiro senso de intimidade.

Nesse mesmo momento, no entanto, a nobreza e a alta burguesia viviam em casas unifamiliares maiores, com uma mobília mais elaborada. É quando, também, começa a

²⁹ Ainda que os móveis tenham ganhado ornamentação, como cadeiras acolchoadas e cortinas, não existia um processo intelectual por trás da distribuição desses objetos.

ocorrer um movimento que buscava privacidade em relação ao mundo exterior³⁰ e uma maior setorização da casa: com uma consciência da intimidade, foram desenvolvidos quartos íntimos para atividades privadas. Mesmo assim, ainda era impensável a noção de um aposento destinado a uma função específica – além da baixa frequência dos banhos, esse foi um dos motivos pelos quais não existiam banheiros³¹, apesar de haver espaço suficiente nessas casas para a colocação de mais um cômodo.

É entre o século XVI e XVII que as salas específicas (como a *salle à manger*, ou sala de jantar) começam a substituir a *salle* versátil, ao mesmo tempo em que a decoração dos interiores ia se tornando mais intrincada. No entanto, Rybczynski (1996, p. 55) defende que praticamente não havia aconchego ou atmosfera doméstica que seria decorrente da movimentação humana. Esse senso de intimidade e bem-estar³² ocorreu pela primeira vez, ao que se sabe, na Noruega, no século XVI.

Nesse ponto, a casa ainda apresentava características da casa medieval: pública, ambiente para todos os aspectos da vida – envolvendo negócios, entretenimento, trabalho e descanso – e sempre cheia de pessoas – como parentes, clientes, amigos e conhecidos. No entanto, o início de avanços tecnológicos no que tange o conforto térmico permitiu uma maior subdivisão da casa em mais compartimentos, o que propiciou, também, o aparecimento de cômodos com funções específicas e viabilizou uma mudança fundamental no arranjo doméstico: crianças mais novas seguiam dormindo no mesmo quarto dos pais, mas filhos mais velhos dormiam em outro ambiente. Isso garantia maior privacidade e, no momento em que todos os filhos atingissem certa idade, o casal teria todo um cômodo só para si, o que possibilitou que se vissem, pela primeira vez, como um casal realmente, possibilitando que a vida familiar começasse a tomar uma dimensão privada (RYBCZYNSKI, 1996, p. 59). A casa não poderia ser entendida como o núcleo

³⁰ Observava-se uma ostentação deliberada nas áreas e jardins internos concomitante a uma austeridade externa. Os cômodos eram organizados de forma *enfilade*, com uma visão ininterrupta de um lado da casa ao outro. Isso significava que todos os frequentadores da casa, inclusive empregados e visitantes, tinham que passar por cada um dos cômodos para chegar ao cômodo seguinte.

³¹ Mesmo quando os banhos eram tomados, os serviços levavam a banheira até o quarto da pessoa a se banhar. O mesmo ocorria com vasos sanitários: eles eram móveis e transportados até a pessoa que precisasse utilizá-lo.

³² O historiador Mario Praz define o senso de intimidade que é provocado por um cômodo e sua decoração, não relacionado à funcionalidade, mas à maneira que o interior comunica a personalidade do seu dono. A essa sensação, ele deu o nome de *Stimmung* (RYBCZYNSKI, 1996, p. 55).

da dinâmica familiar³³ sem se conhecer a perspectiva de privacidade e intimidade, que o salão medieval não suscitava.

É evidente, portanto, que o senso de intimidade doméstica foi uma invenção humana – e, segundo John Lukacs, esse foi uma das principais conquistas da Era Burguesa (1996, p. 62) – que respondia às mudanças nas condições de vida urbana. Ainda que não haja um manifesto sobre o assunto, ou uma teoria contemporânea a esse assunto, muito do que concebemos como privacidade, casa e família hoje pode ser ilustrado pelo processo que ocorreu no século XVII nas Províncias Unidas dos Países Baixos³⁴, que foi uma nação precursora no movimento de urbanização populacional³⁵. Isso significa que as cidades – ao contrário do que ocorria na França, por exemplo – não eram compostas apenas pela classe média, ainda que ela predominasse e fosse ampla. Nesse contexto, a mobilidade social era possível, já que era definida principalmente pela renda do indivíduo (1996, p. 65).

A vida cotidiana dos Países Baixos no século XVII refletia as virtudes burguesas de um país majoritariamente calvinista, pautado pela moderação, pelo trabalho e pela prudência econômica. A simplicidade da burguesia holandesa se refletia até mesmo nas vestes sóbrias e, é claro, nas casas – tanto nos interiores quanto nos exteriores. Elas eram construídas em tijolo e madeira³⁶, raramente tinham algum tipo de ornamentação, as fachadas eram reduzidas, os terrenos estreitos, as casas eram enfileiradas e dividiam paredes em comum com seus vizinhos. A casa holandesa comum era composta por uma sala da frente – que se dedicava a atividades comerciais –, uma sala de trás – destinada a cozinhar, comer e dormir –, um alpendre, e um porão pouco profundo. Nada impedia, no

³³ É então, também, que a visão, outrora pragmática, da família começa a mudar com o advento da escolarização formal de crianças: elas passam a ficar mais em casa, já não são mandadas embora aos sete anos de idade, o que permite os pais acompanharem o desenvolvimento e crescimento de seus filhos. Nesse mesmo processo, passa-se a isolar os criados e funcionários domésticos em quartos separados, o que reforça uma nova autoconsciência de um núcleo familiar (RYBCZYNSKI, 1996, p. 60).

³⁴ O estado das Províncias Unidas dos Países Baixos foi um estado formado em 1609, sendo um dos menores da Europa, tanto em população quanto em dimensão geográfica. Apesar de ter poucos recursos naturais, se tornou, rapidamente, uma das maiores potências mundiais em construção naval e uma potência econômica, intelectual e artística – tudo isso entre 1609 e 1660 (RYBCZYNSKI, 1996, p. 63-64). Os holandeses eram mercadores e donos de terra e não tinham um rei, eram uma confederação livre – para os padrões europeus, a Holanda era uma democracia extensiva e possibilitou a criação do primeiro estado burguês (RYBCZYNSKI, 1996, p. 66).

³⁵ A época, a maioria dos Estados europeus eram predominantemente rurais (RYBCZYNSKI, 1996, p. 65).

³⁶ As casas inglesas e francesas eram, majoritariamente, construídas em pedra. A opção por esses materiais se dava pelo seu peso próprio: o terreno pantanoso dos Países Baixos requeria uma menor carga para se manter estável. Além disso, era um material relativamente mais barato do que a pedra (RYBCZYNSKI, 1996, p. 67).

entanto, que, conforme a prosperidade financeira familiar aumentasse, a casa se expandisse também, subindo mais alguns andares (RYBCZYNSKI, 1996, p. 66-68).

Nessas casas, nenhum dos cômodos, exceto a cozinha, tinha uma função específica, mas já no século XVII a subdivisão de usos: diurno e noturno, áreas formais e áreas informais. Nesse momento ainda não havia banheiros, mas pode-se definir a casa holandesa como *snug*³⁷: protegida de intempéries, modesta e bem arrumada (RYBCZYNSKI, 1996, p. 68-69). É na casa holandesa, também, que o uso de janelas de vidro se torna mais comum³⁸, permitindo iluminação e ventilação naturais – no entanto, as casas ofereciam pouco conforto térmico e, já que a Holanda não dispunha de lenha para ser queimada e a turfa³⁹ gerava pouco calor, as pessoas eram obrigadas a usar muitas roupas mesmo no interior (RYBCZYNSKI, 1996, p. 69-70).

Comparativamente com a casa medieval francesa, houve uma alteração dimensional na casa holandesa: abrigavam poucas pessoas, entre quatro e cinco moradores, e ela deixa de ser um local de trabalho ou econômico. Não havia inquilinos – ao contrário das casas burguesas parisienses – e os estabelecimentos para negócios eram separados da moradia. Além disso, o número de criados e trabalhadores domésticos⁴⁰ foi drasticamente reduzido em comparação a outros países europeus, o que gerou uma mudança sobre a visão do caráter público da casa, substituindo-a por “uma vida caseira mais sossegada e privada” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 71). Isso significava, também, uma maior valorização à família por parte da sociedade holandesa e a presença de crianças nesse núcleo familiar foi determinante para tal: as mães criavam os próprios filhos⁴¹, as crianças eram escolarizadas desde cedo e moravam na casa de sua família nuclear até que se casassem. Enquanto outros países europeus não conheciam o conceito de “infância”,

³⁷ Em tradução livre, pode ser interpretado como “confortável”, “aconchegante”, “agradável” – ainda que, como visto anteriormente, o conceito de “conforto” não tenha sido completamente introduzido a essa sociedade.

³⁸ Rybczynski (1996, p. 69) explica que as paredes externas não tinham função estrutural, então era interessante que elas fossem o mais leves possível. A substituição de sessões de parede por vidro pode ter sido motivada pela redução do peso, mas, indiscutivelmente, a utilização de janelas contribuiu para a iluminação natural em interiores profundos e estreitos, que caracterizavam a casa holandês.

³⁹ A turfa é um material de origem vegetal, parcialmente decomposto, encontrado em camadas, geralmente em regiões pantanosas, tal qual os Países Baixos.

⁴⁰ A sociedade holandesa, segundo Rybczynski, condenava a contratação de criados e cobrava impostos especiais para quem empregasse trabalhadores domésticos (RYBCZYNSKI, 1996, p. 71).

⁴¹ Como dito anteriormente, a contratação de criados e trabalhadores domésticos não era bem vista; dessa forma, praticamente não havia babás.

os Países Baixos começavam a formulá-lo. A família era centrada na criança e a vida familiar, na casa (RYBCZYNSKI, 1996, p.71-72).

Assim, fica óbvio que os holandeses tinham grande afeição por suas casas – e tudo nelas contido. Os cômodos – novamente, ao contrário da realidade francesa – eram destinados ao uso privado e familiar; portanto, o interior holandês era parco – ainda que não austero: ele era pensado para a família. Ao mesmo tempo, essa escassez de mobília ajudava na manutenção da limpeza, o que evidenciava o surgimento da definição da casa como um lugar separado, especial⁴² (RYBCZYNSKI, 1996, p. 73-75).

Outra coisa que definia os interiores holandeses era o apreço pelas artes e pinturas, principalmente centradas ao redor do tema da casa, o que, necessariamente, retrata, também, uma domesticidade idealizada, um mundo cujo domínio era feminino. Como o trabalho e a vida social masculinos migraram para fora da casa, ela se tornou um espaço para trabalho doméstico especializado, realizado exclusivamente por mulheres: isolado e silencioso (RYBCZYNSKI, 1996, p. 80). É quando a casa se torna um ambiente para atividades privadas e exclusivo de trabalho doméstico, como pode ser exemplificado pela obra “A Carta de Amor” (1669) (FIG. 25), de Jan Vermeer. Como Rybczynski explica (1996, p. 81-82), a obra, que mostra uma mulher sendo interrompida pela sua criada lhe trazendo uma carta, evidencia a intimidade no espaço doméstico, que é um ambiente predominantemente feminino.

⁴² Os holandeses eram considerados, até mesmo por outros europeus, sujos. Ainda que a limpeza doméstica fosse de extrema importância, a higiene pessoal não era assunto de grande preocupação.



Figura 25: “A Carta de Amor”, Jan Vermeer, 1669. Fonte: WikiArt.

Mesmo famílias ricas raramente empregavam muitos criados e a relação entre empregador e empregado ocorria de forma diferente dos outros países europeus: era menos exploradora – o trabalho doméstico era compartilhado⁴³ ao invés de delegado – e mais próxima – os empregados comiam na mesma mesa que os patrões. As mulheres holandesas, independentemente de sua classe social, realizavam a maior parte das tarefas, gerenciando todos os cuidados e administração do ambiente doméstico. É a feminização da casa holandesa, no século XVII, que marca um dos adventos mais importantes na evolução do interior doméstico (RYBCZYNSKI, 1996, p. 81). Isso porque, enquanto os criados cozinhavam, o cômodo atribuído à tarefa de cozinhar⁴⁴ tinha valor secundário na casa – já quando as mulheres da família se encarregaram dessa incumbência, a cozinha se torna o cômodo mais importante da casa, passando a ser adornada e decorada, já que o

⁴³ O trabalho doméstico era compartilhado, claro, entre a mulher e o empregado doméstico.

⁴⁴ Note, a cozinha não havia, ainda, se tornado um ambiente com função específica. As lareiras e fornos eram portáteis e não havia exclusividade ao ambiente que se destinava à preparação da comida.

trabalho doméstico aumenta em importância – o que também aumentou a valorização da praticidade nesses afazeres (RYBCZYNSKI, 1996, p. 83).

A partir de então, a mulher – como moradora, dona e mantenedora do lar – passa a influenciar a organização da casa, assumindo uma posição central – ainda que o homem fosse o chefe da família, ele não era “dono da própria casa”. Ela agora pertencia à mulher, que a abençoava como um local sob o controle feminino (RYBCZYNSKI, 1996, p. 84-85). Isso ocasionou não só uma maior sistematização da limpeza e manutenção da casa e de regras, mas também em um novo conceito: a domesticidade.

É impossível falar sobre a casa sem falar sobre a domesticidade – e vice-versa. De acordo com Rybczynski (1996, p. 85):

A domesticidade é um conjunto de emoções sentidas, e não um único atributo. Ela está relacionada à família, à intimidade, à devoção ao lar, assim como a uma sensação da casa como incorporadora – e não somente abrigo destes sentimentos. (...) O interior não era só um ambiente para as atividades domésticas – como sempre havia sido – mas os cômodos, os seus objetos, agora adquiriam vida própria. Esta vida não era, é claro, autônoma, mas existia na imaginação dos seus donos, e, deste modo, paradoxalmente, a domesticidade caseira dependia do desenvolvimento de uma vasta consciência interior, consciência essa que resultou do papel feminino na casa. Se a domesticidade foi uma das principais conquistas da Era Burguesa, como propõe John Lukacs, ela foi, acima de tudo, uma conquista feminina.

A casa, abarcando os novos conceitos de privacidade e domesticidade, deixa de ser um local de trabalho, se torna menos pública e passa a ser um ambiente destinado a comportamentos íntimos, reservado à família – que, por si só, também era uma nova unidade social. A família, o isolamento da vida pública, a vida familiar e a domesticidade se unem formando um novo elemento do século XVII: o lar. Ele gera, também, terreno fértil para início de uma noção até então desconhecida: o conforto (RYBCZYNSKI, 1996, p. 87).

3.1.3. A casa europeia e estadunidense dos séculos XVIII e XIX

Foi no Palácio de Versalhes⁴⁵, na França de Luís XV⁴⁶, que o conforto tomou proporções mais concretas, em sua busca pela vida hedonista, pelo prazer e pela

⁴⁵ O Palácio de Versalhes, obviamente, influenciou os interiores das casas burguesas parisienses, que também recebem mais divisórias internas, apresentando de cinco a seis cômodos – em oposição aos dois ou três anteriores. É nesse momento em que os interiores das casas passam a ser vistos não como “a arquitetura das fachadas virada para dentro” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 99), mas como uma parte independente – isso se deve, principalmente, à explosão do estilo rococó, que foi o primeiro estilo exclusivamente interior.

⁴⁶ Seu reinado durou de 1715 até 1774.

intimidade, uma dedicação a maneiras de se estar à vontade, o que é muito bem ilustrado pela progressão do design de cadeiras e móveis para se sentar (RYBCZYNSKI, 1996, p. 93-95). Os móveis tradicionais franceses não foram abandonados, mas criou-se uma nova categoria de assentos capazes de abarcar o corpo humano de forma descontraída. É, também, quando novos tipos de móveis surgem⁴⁷, retratando uma especialização nos cômodos da casa, que, também, deixam de ser *enfilade*⁴⁸ e reduzem em tamanho, criando uma atmosfera mais íntima. Esse crescimento na intimidade na dinâmica da casa significou, igualmente, que os criados começaram a ser vistos como uma interferência na privacidade dos patrões, o que levou a uma segregação espacial entre empregado e empregador (RYBCZYNSKI, 1996, p. 96-97).

O arquiteto Jacque-François Blondel⁴⁹ defendia que a arquitetura de sucesso deveria seguir três princípios básicos: “comodidade, firmeza e encanto”. A comodidade, para ele, designava conveniência e adequação ao uso humano – preceito que se diferencia de questões estéticas (encanto) e estruturais (firmeza). Ele recomendava a divisão de cômodos por categorias: cômodos de cerimônia, cômodos de recepção formal e cômodos de comodidade – esses últimos não seriam abertos a estranhos, seriam de uso privado dos habitantes da casa, designados ao conforto (RYBCZYNSKI, 1996, p. 100). A subdivisão da casa resultou em cômodos menores e, conseqüentemente, melhor aquecidos. No início do século XVIII, o avanço na tecnologia de lareiras resultou em um aumento no conforto térmico (RYBCZYNSKI, 1996, p. 101). É nessa época, também, que se viu um aumento no número de “quarto de banheiras”⁵⁰, refletindo uma maior especificação dos cômodos e maior comodidade para os moradores.

⁴⁷ Na Europa medieval, uma mesa era apenas uma mesa. Nesse momento, no século XVIII, as mesas sofrem uma especialização de uso: escrivaninhas, mesas de leitura, mesas de jogos, penteadeiras, mesas de costura, mesas para refeições (RYBCZYNSKI, 1996, p. 95).

⁴⁸ *Enfilade* designa o layout de cômodos em linha, no qual um usuário da casa teria que passar por todos os cômodos para chegar de um lado a outro da casa. O fim desse esquema de distribuição significava, também, maior privacidade e intimidade.

⁴⁹ Jacques-François Blondel (1705-1774) foi um professor e arquiteto francês que deixou legados importantes para a teoria da Arquitetura, como a Fórmula de Blondel, que determina a dimensão ideal de pisos e espelhos de escadas.

⁵⁰ O banheiro moderno, como conhecemos, ainda não era difundido. Nesse “quarto de banheiras” não havia vaso sanitário – apenas, como o nome diz, banheiras. Esse cômodo era considerado um acessório, não uma necessidade, já que o banho não tinha uma característica relacionada à higiene, mas sim a uma questão cerimonial, um passatempo (RYBCZYNSKI, 1996, p. 102).

Da mesma forma que na Holanda, na França do século XVIII as mulheres também passam a protagonizar a casa – não só a parte estética da decoração⁵¹, mas também a parte prática: elas exigiam uma maior conveniência e conforto dos ambientes.

Ainda no início do século XVIII, tem-se o que Rybczynski chama de “domesticação do conforto”: na Inglaterra, toda casa era casa – independentemente do tamanho. Não havia diferenciação de nomenclatura baseada no tamanho⁵²: a riqueza, na sociedade inglesa, era mais bem distribuída do que na França; dessa forma, os burgueses passaram a exercer mais influência no conforto doméstico. Essas pessoas passavam a maior parte do tempo em casa, que se configura não mais como um local de trabalho, mas como um local de lazer social, com certa privacidade (RYBCZYNSKI, 1996, p. 116-117).

É nos anos 1700 em que a casa passa a ser ainda mais fragmentada, havendo uma diferenciação entre cômodos comuns, públicos – para socializar, entreter, receber – e cômodos privados – dedicados à família, que agora era uma instituição mais sólida do que nunca. Existia uma separação dos quartos⁵³, o que indicava não só o desejo – já estabelecido, ainda no século XVII – por privacidade, mas também uma crescente na noção de individualidade, de uma vida pessoal interior (RYBCZYNSKI, 1996, p. 119-120).

No fim do século XVIII, a influência dos homens sobre a organização da casa ia se deteriorando. Passa a existir um cômodo destinado – e, conseqüentemente, controlado – especificamente às mulheres: a sala de visitas. Sua existência implicava, necessariamente, na necessidade por aconchego, com móveis para sentar que permitissem uma maior informalidade de postura. Concomitantemente, o interior da casa também mudava – com uma maior subdivisão em cômodos específicos, se viu necessário a utilização de corredores para circulação, conferindo privacidade a esses aposentos individuais (RYBCZYNSKI, 1996, p. 127).

Os cômodos passam a ter a necessidade de ser, além de bonitos, funcionais – capazes de abarcar a realização do que Rybczynski chama de “atividades humanas”

⁵¹ O rococó, estilo mais utilizado na França dessa época, era considerado um estilo feminino (RYBCZYNSKI, 1996, p. 104).

⁵² Na França, existia a diferenciação entre “*château*”, “*palazzo*”, “*villa*”, etc (RYBCZYNSKI, 1996, p. 116).

⁵³ Os filhos ficavam em casa e tinham seus próprios quartos de dormir, separados por sexos. Além de dormir, os quartos também eram usados, pela primeira vez, para atividades privadas: crianças brincavam, mulheres costuravam e escreviam, tinham conversas íntimas (RYBCZYNSKI, 1996, p. 119-120).

(1996, p. 128). Essa maneira de compreender a casa como um espaço utilitário foi rapidamente assimilada por outros países, principalmente os Estados Unidos. É quando surge – e se difunde – a ideia de que “a noção de que o conforto deveria incluir não só o encanto visual e o bem-estar físico, mas também a utilidade” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 128-129).

Ainda que o século XVIII tenha sido marcado por um maior conforto e beleza na decoração e na especificação de cômodos, o conforto térmico era precário⁵⁴, a iluminação artificial era insuficiente e desconfortável e não havia pias, encanamentos e banheiros (RYBCZYNSKI, 1996, p. 132). A casa do século XVIII não foi responsável por muitos avanços tecnológicos domésticos⁵⁵ – até porque, nesse contexto, existiam trabalhadores domésticos suficientes para a manutenção da casa (RYBCZYNSKI, 1996, p. 134).

No fim do século XVIII, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, a tecnologia doméstica começa a se desenvolver de forma lenta e desordenada, por simples falta de demanda⁵⁶ (RYBCZYNSKI, 1996, p. 136-138). Ainda assim, é na virada dos anos 1700 para os 1800 que a questão da ventilação doméstica se torna uma preocupação real – logo concluiu-se que grandes doses de ar fresco deveriam ser inseridas na casa, por meio de janelas ou ventilação mecânica com uso de dutos de ar (RYBCZYNSKI, 1996, p. 140, 143). Com essa nova tecnologia, percebeu-se que as máquinas poderiam auxiliar no aumento do conforto doméstico (RYBCZYNSKI, 1996, p. 145).

Outra questão que afetava diretamente o conforto doméstico entre os séculos XVIII e XIX era a iluminação artificial: essa função passou por vários estágios de melhorias⁵⁷, cada um com seus ônus e bônus, até chegar, finalmente, em 1783, o lampião a óleo – a luz não era tão instável, era de maior qualidade e intensidade do que a vela de cera,

⁵⁴ Na maior parte das casas, se utilizavam lareiras e fornos de cerâmica ineficazes para um aquecimento satisfatório (RYBCZYNSKI, 1996, p. 132).

⁵⁵ De toda forma, um avanço doméstico importante foi a especialização na decoração de interiores: o chamado estofador⁵⁵ levou os arquitetos a perderem o controle da arrumação interna da casa e dominou o chamado “conforto doméstico”. Esse profissional – que se preocupava com a aparência, a forma de uso, o conforto e a conveniência – não podia, no entanto, determinar soluções técnicas e instalações mecânicas que fizessem parte da construção da casa – semelhante ao que ocorre hoje em dia com os designers de interiores (RYBCZYNSKI, 1996, p. 136).

⁵⁶ Os estofadores estavam interessados na moda; os arquitetos, na estética – suas noções de conforto e conveniência eram limitadas por causa disso (RYBCZYNSKI, 1996, p. 138).

⁵⁷ Utilizava-se velas de cera, tochas, lamparinas a óleo cru – ainda assim, a vela, a tecnologia mais antiga e rústica entre as opções, seguiu sendo a favorita. No entanto, fornecia uma luz bruxuleante e incontrolável, que não era confortável para tarefas que exigissem muito da visão. Além disso, exigiam uma mão-de-obra extensa para acender, apagar e trocar (RYBCZYNSKI, 1996, p. 145).

permitindo realizar tarefas que demandassem muito da visão, como ler, escrever, costurar e jogar cartas (RYBCZYNSKI, 1996, p. 145-146). Logo, os lampiões foram aprovados pelo público e passaram a ser produzidos em massa e repassados ao consumidor por um preço razoável e foram se aprimorando, tanto em tecnologia de design quanto em combustível. A iluminação a gás⁵⁸ logo foi implementada, passando por diversas alterações e melhorias – apesar de todas as suas desvantagens⁵⁹, por volta de 1840 ela foi adotada em larga escala pela população (RYBCZYNSKI, 1996, p. 146-148). Isso porque ela gerava uma luz suficiente para iluminar todo um cômodo, o que gerou “uma grande revolução na vida humana”, aumentando os níveis de conforto, tornando possível ler à noite, o que incentivou um aumento dos níveis de instrução e educação, além de promover o aumento da consciência de limpeza pessoal e doméstica (RYBCZYNSKI, 1996, p. 149).

Em pouco tempo, a existência da energia elétrica no ambiente doméstico causou uma revolução, permitindo a mecanização da casa, que poupava não só tempo, mas esforço, permitindo a realização de tarefas domésticas com mais conforto (RYBCZYNSKI, 1996, p. 161). Essa transformação do ambiente doméstico foi muito bem aceita em vários lugares, principalmente nos Estados Unidos⁶⁰: a mulher estadunidense fazia quase todo o serviço doméstico e a mecanização promovida pela eletricidade chega para facilitar esse ofício oneroso (RYBCZYNSKI, 1996, p. 165).

É quando o interesse pela eficiência doméstica cresce, o que fica evidente com a explosão de livros sobre administração do lar⁶¹, escritos por mulheres no início dos anos 1900, em uma disciplina que ficou conhecida como “economia doméstica” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 164-165).

⁵⁸ Esse tipo de iluminação foi, inicialmente, utilizado em ruas, prédios públicos, fábricas e oficinas. Por volta de 1840, seu uso se difundiu no ambiente doméstico (RYBCZYNSKI, 1996, p. 147-148).

⁵⁹ A queima do carvão era considerada perigosa, seu gás continha impurezas e não produzia uma luz clara. Além disso, o gás que não queimasse de forma adequada emanava um cheiro desagradável e causava sonolência, além de embaçar metais e matar plantas. Foi muito utilizada, nas casas, em áreas de circulação e cômodos de serviço – enquanto cômodos públicos seguiam sendo iluminados por lampiões e velas (RYBCZYNSKI, 1996, p. 147-148).

⁶⁰ Havia um grande interesse estadunidense em se reduzir o trabalho de casa, já que existiam poucos empregados domésticos – não por falta de demanda, mas por falta de oferta. Nas casas norte-americanas, raramente se empregava mais de duas trabalhadoras domésticas – se as houvesse. O mais comum era uma ajuda doméstica em tempo parcial (RYBCZYNSKI, 1996, p. 161, 164).

⁶¹ Alguns exemplos são *The Cost of Shelter* (O Custo da Moradia), de Ellen H. Richards; *Principles of Domestic Engineering* (Princípios da Engenharia Doméstica), de Mary Pattison; *Housewifery* (Assuntos que Dizem Respeito à Dona de Casa), de Lydia R. Balderston; *A Treatise on Domestic Economy for the Use of Young Ladies at Home and at School* (Um Tratado sobre Economia Doméstica para o uso de Jovens Moças em Casa e na Escola), de Catherine E. Beecher (RYBCZYNSKI, 1996, p. 164-166).

Esses livros eram manuais de mulheres – donas de casa – que exigiam conforto tanto no lazer quanto nos trabalhos domésticos, enfatizando a importância da saúde, da conveniência e do conforto no projeto das casas⁶² – se necessário, deixando o bom gosto em prioridade secundária – entendendo a mulher como principal usuária do lar, abrangendo questões do funcionamento da casa (RYBCZYNSKI, 1996, p. 165-166). Uma das principais autoras da disciplina, Catherine E. Beecher, apesar de não ser revolucionária⁶³, entendia que – embora não discutisse se o lugar da mulher era o espaço doméstico – a casa não era um lugar muito bem pensado para a mulher estar, e se colocava contra a concepção masculina da casa na época, por perceber que grande parte – se não todo – do trabalho doméstico era realizado pela dona da casa. Dessa forma, ela defendia a “redução do trabalho” como primeiro ponto a ser levado em consideração no projeto de uma casa (RYBCZYNSKI, 1996, p. 167-168).

Esse era um ponto que não era levado em consideração: o do usuário. E o usuário, nesse caso, é feminino. Rybczynski explica (1996, p. 168) que a principal característica da domesticidade americana é que ela era vista através dos olhos das pessoas que trabalhavam – e não só viviam – na casa, ou seja, da mulher. A diferença na interpretação da casa e de sua representação entre homens e mulheres é evidente: a noção masculina é de uma casa sedentária, o lar como um retiro, um ambiente de conforto. Já a noção feminina envolve uma dinâmica intensa que compreende não só o descanso e estar à vontade, mas também o trabalho doméstico. É nesse momento, também, que o foco passa da sala de visitas – um ambiente masculino – para a cozinha – um ambiente feminino (RYBCZYNSKI, 1996, p. 168).

As casas americanas passam, então, a ser projetadas com o principal intuito de terem baixa manutenção, exercida por uma única dona de casa, o que envolvia cômodos menores⁶⁴, uso extensivo de móveis embutidos (que simplificavam a limpeza) e um único aposento dedicado ao uso comum de toda família com vaso sanitário e banheira⁶⁵. Isso

⁶² Pode-se dizer que esses manuais foram precursores na questão da ergonomia moderna. As definições dessa época sobre o bom funcionamento da casa perduram até hoje, envolvendo altura certa da bancada de trabalho, localização de eletrodomésticos e a organização interna dos armários, por exemplo (RYBCZYNSKI, 1996, p. 178).

⁶³ Ela era contrária ao sufrágio feminino, por exemplo (RYBCZYNSKI, 1996, p. 167).

⁶⁴ A diminuição da dimensão da casa significava economia de dinheiro e de tempo (já que uma casa pequena é mais fácil de manter e usar) e um maior conforto doméstico (RYBCZYNSKI, 1996, p. 169).

⁶⁵ É nesse momento, na virada do século XIX para o século XX, que o banheiro compacto de três peças (banheira, pia e vaso sanitário) se estabelece nos Estados Unidos – mas não ainda na Europa (RYBCZYNSKI, 1996, p. 171).

também significou a dispensa completa do “quarto de vestir” e da região do quarto de dormir destinada a essa atividade, o que permitiu que eles ficassem menores⁶⁶. Além disso, eram projetadas, também, para separar os adultos das crianças⁶⁷ (RYBCZYNSKI, 1996, p. 172-173).

3.1.4. A casa americana do século XX

Entre os séculos XIX e XX, as chamadas “engenheiras domésticas” advogavam por uma casa eficiente, visando aplicar métodos eficazes de conforto doméstico, racionalizando e organizando o trabalho de casa⁶⁸, visando aumentar a produtividade (RYBCZYNSKI, 1996, p. 174). A engenharia e economia domésticas se estabeleceram como um exercício de educação em massa – de mulheres, para mulheres – sobre um tópico que foi negligenciado durante muito tempo. A redução do tempo destinado à manutenção da casa, promovida pelas engenheiras domésticas, foi o que deu início à possibilidade de libertação do confinamento a elas imposto (RYBCZYNSKI, 1996, p. 177-178).

Pensando, no entanto, em decoração de interiores – e, conseqüentemente, na relação entre casa e moradores –, não houve uma alteração significativa nesse meio tempo (RYBCZYNSKI, 1996, p. 181). Isso começa a mudar já no século XX, na Paris de 1925: na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*⁶⁹, que apresentava ideias inovadoras em móveis e decorações de interiores – foi a primeira vez em que uma exposição internacional tratou da decoração dessa forma (RYBCZYNSKI, 1996, p. 188). Nessa exposição, um dos pavilhões presentes foi o *Esprit Nouveau*, desenvolvido por Le Corbusier: uma caixa que apresentava um interior vazio e sem acabamentos, da mesma forma que o exterior. Se baseava em uma rejeição total da arte decorativa e da ornamentação que caracterizava os estilos decorativos da época⁷⁰. Defendia-se que as casas – que não só era, como *parecia* moderna – desse novo estilo, o Espírito Novo, não teriam móveis, mas sim equipamentos. Essas mudanças drásticas

⁶⁶ Essa especificação de um cômodo para se banhar significou, também, conforto para quem tinha a incumbência de encher e esvaziar as banheiras portáteis. Dessa forma, o banheiro moderno não foi exatamente um grande avanço técnico, mas uma consequência de uma casa sem criados (RYBCZYNSKI, 1996, p. 172).

⁶⁷ Anteriormente, as casas eram projetadas para separar a circulação dos criados e dos patrões (RYBCZYNSKI, 1996, p. 173).

⁶⁸ O início da teorização do trabalho e conforto domésticos se baseou em teorias desenvolvidas para melhorar a produção industrial nas fábricas (RYBCZYNSKI, 1996, p. 174).

⁶⁹ “Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, em tradução livre.

⁷⁰ Era a época da explosão do Art Nouveau e do Art Déco, dois estilos caracterizados pelas abundâncias e ornamentações (RYBCZYNSKI, 1996, p. 189-190).

refletiam, talvez, as exigências de uma nova era mecânica, buscando uma maior funcionalidade cotidiana para a casa, o que levou a cunhar uma das frases mais icônicas de Le Corbusier: “a casa é uma máquina para se morar” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 193-197). Segundo o arquiteto, as necessidades humanas eram universais e poderiam, portanto, ser uniformizadas⁷¹: as soluções da casa eram padronizadas, dentro de um objeto que poderia ser produzido em massa e ao qual o indivíduo deveria se adaptar (RYBCZYNSKI, 1996, p. 199).

Pode-se dizer que o pavilhão *Esprit Nouveau* foi o precursor da decoração mínima e teve reflexos no design de interiores – e, conseqüentemente, na estrutura da casa – ao longo de todo o século XX, com o despendimento de elementos arquitetônicos decorativos e posses pessoais⁷², em uma “austeridade manifesta” de “decoração não decorada”. A ideia que dominou os interiores entre os anos 1920 e 1970 – ápice do minimalismo modernista – foi a de uma atmosfera doméstica altamente organizada em uma simplicidade ilusória, que deveria ser revestida por uma precisão milimétrica, eliminando qualquer vestígio de fraqueza – e vida – humana (RYBCZYNSKI, 1996, p. 204-206).

Adolf Loos (1870-1933) foi um arquiteto austríaco defensor do processo de desnudamento característico dos interiores do século XX, argumentando contra toda a ornamentação da vida cotidiana, já que, segundo ele, ela não mais era apropriada para um mundo moderno e industrializado e o anseio pela ornamentação derivava do primitivismo: quanto mais sóbrio, melhor. Com isso, a própria noção de domesticidade foi subjugada, já que, nesses interiores, não existia espaço para cantos aconchegantes (RYBCZYNSKI, 1996, p. 206-207).

3.1.5. A casa sob a perspectiva de Beatriz Colomina

O fazer projetual de Loos também é esmiuçado por Beatriz Colomina⁷³ no texto *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, publicado no livro *Sexuality and Space*, de 1991. Ao observarmos a obra de Louise Bourgeois, entendemos que o conforto, no espaço, é

⁷¹ Fica óbvio, portanto, que as ideias de Le Corbusier sobre o planejamento doméstico eram bem menos sofisticadas do que as das engenheiras domésticas, que os precediam por cerca de um século (RYBCZYNSKI, 1996, p. 199).

⁷² Luminárias eram escondidas no teto, livros e brinquedos escondidos nos armários, armários escondidos atrás de portas lisas (RYBCZYNSKI, 1996, p. 204).

⁷³ Beatriz Colomina (1970) é uma arquiteta, historiadora, teórica e professora espanhola.

relacionado não só à intimidade, mas também ao controle. Essa mesma conclusão também é alcançada, e muito bem delineada, ao se entender a teoria de Colomina.

Analisando duas obras do arquiteto austríaco Adolf Loos, na Casa Moller (Viena, 1928) e na Casa Müller (Praga, 1930), por exemplo, ele cria uma área de permanência elevada a partir da sala de estar, com um sofá sob uma janela e uma estante de livros ao redor (FIG. 26). O mobiliário, colocado em uma posição estática, sugere apenas um tipo de utilização do cômodo: de costas para a janela, encarando o interior da edificação. Essa configuração possibilita, segundo Colomina (1991, p. 76), um senso de segurança a quem ocupa esse espaço contra a luz que entra da janela, transformando-o, em primeiro momento, em uma silhueta. Simultaneamente, o ocupante consegue, rapidamente, ver qualquer outra pessoa que entre no cômodo.



Figura 26: Moller House, de Adolf Loos, Viena, 1928. Fonte: Urbipedia.

Ao se analisar essa área da casa, a qual o arquiteto austríaco se refere como “caixa de teatro” (COLOMINA, 1991, p. 76), entende-se que é um espaço feminino: reservatório de quietude, território da sexualidade escondida, na intersecção entre o visível e o invisível, as mulheres são colocadas, posicionadas, fixadas, estabelecidas como guardiãs do indizível (COLOMINA, 1991, p. 82). É necessário considerar, também, que a atribuição e divisão dos ambientes domésticos não ocorre por acaso e é carregada de estereótipos de gênero (COLOMINA, 1991, p. 94). A autora defende que a arquitetura, o fazer arquitetônico, os caminhos e decisões projetuais que levam à concepção de uma

edificação são mecanismos de visão que produzem o sujeito (COLOMINA, 1991, p. 83) – e, nesse caso específico, a caixa de teatro de Loos é um ambiente feminino destinado à mulher. A arquitetura, além de produzir o sujeito, o enquadra, precede o ocupante.

No processo de enquadramento, ao colocar o habitante em uma moldura – que, nesse caso, é a edificação em si –, cria-se um sujeito estático, um quadro. Colomina (1991, p. 85) explica que uma obra de arte, uma pintura, um quadro se apresentam à atenção crítica como um objeto, enquanto a casa é recebida como um ambiente, um palco. Dessa forma, podemos entender a mulher, no contexto de mulher-casa, tanto como um quadro estático, uma pintura, um objeto, quanto como um ambiente.

Nesse sentido, a produção da “caixa de teatro” resulta em uma alteração na volumetria da fachada da edificação, como pode ser observado nas figuras 27 a 29, abaixo.



Figura 27: Casa Moller, de Adolf Loos, Viena, 1928, vista da rua. Fonte: Urbipedia.



Figura 28: Casa Moller, de Adolf Loos, Viena, 1928, vista da rua. Fonte: David Benavides – Flickr.



Figura 29: Casa Moller, de Adolf Loos (Viena, 1928). Fonte: Urbipedia.

Dessa forma, por mais que, ao se analisar o fazer arquitetônico de Loos, o interior corresponda ao feminino – o privado, o individual, o indizível – e o exterior ao masculino – a apresentação à sociedade, uma máscara, a proteção –, ambos se interconectam e influenciam um ao outro, na medida que os dois são construídos simultaneamente (COLOMINA, 1991, p. 94). Essa ideia pode ser defendida e claramente ilustrada a partir do desenho de outro projeto arquitetônico de Loos, a Casa Rufer (Viena, 1922) (FIG. 30 e 31), que exhibe não só os contornos da fachada, mas também as divisões internas da casa em linhas pontilhadas (COLOMINA, 1991, p. 95). Esses desenhos não representam o

interior ou o exterior da edificação, mas a membrana entre eles, o ponto de tensão, o limite.

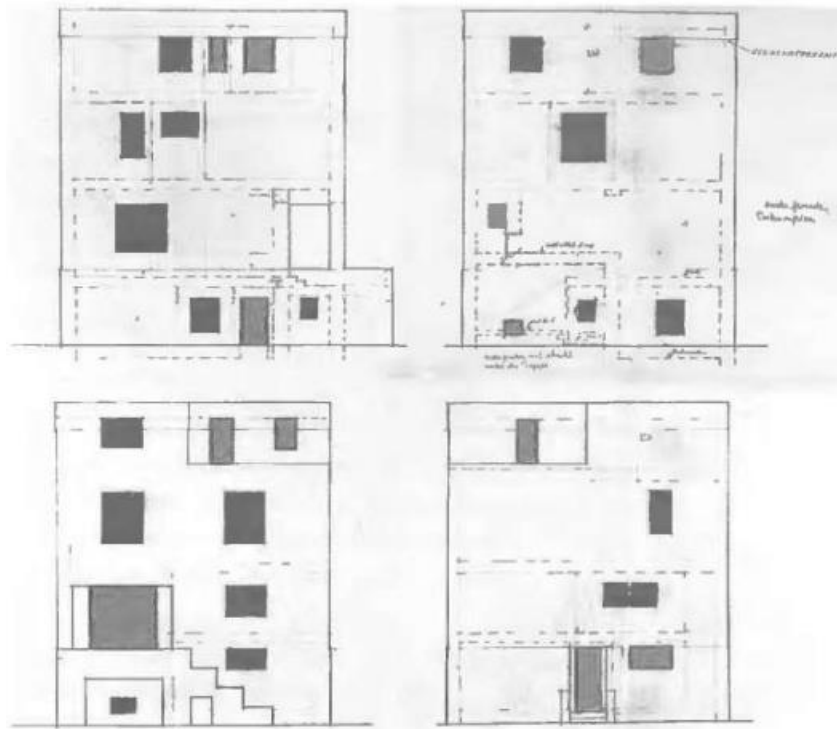


Figura 30: Casa Rufers, de Adolf Loos, Viena, 1922. Fonte: *Sexuality and Space* (1991)

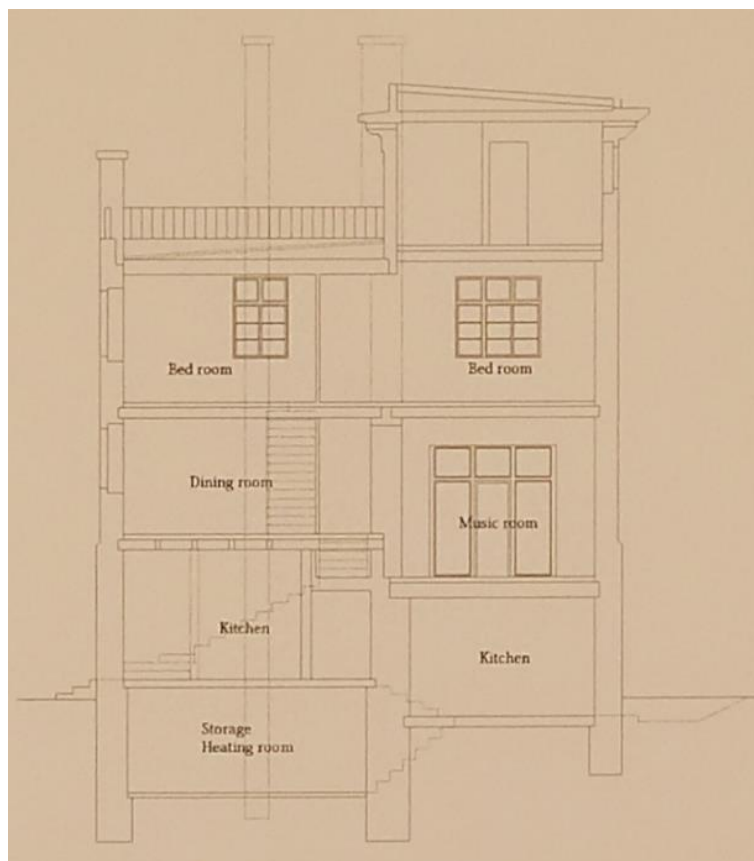


Figura 31: Casa Rufers, de Adolf Loos, Viena, 1922. Fonte: *Pavelache*.

Na arquitetura de Loos existe um ponto de convergência entre interior e exterior, um ponto de tensão no limite entre ambos, e é justamente nesse limite em que os papéis de gênero atribuídos às diferentes funções e aos diferentes espaços da casa se chocam. A parte forte, robusta, paradigma de proteção, semelhante a um smoking (COLOMINA, 1991, p. 94) entra em contato com a parte sensível, a área da sexualidade e da reprodução, do inalienável.

Toda a arquitetura de Loos pode ser explicada como um envelope de um corpo. Os interiores são elaborados de forma a envolver o ocupante com uma bolsa calorosa: uma arquitetura do prazer, do útero (COLOMINA, 1991, p. 92). Entendemos, aqui, o corpo feminino utilizado como morada, como habitação e a edificação se funde com a anatomia feminina. É essa, portanto, a base fundamental na relação – e no dissenso – entre a percepção e interpretação masculina, a partir da visão de Loos, e a feminina, de Bourgeois. A visão de ambos converge no sentido de que o corpo feminino, a anatomia feminina – útero, corpo, torso, seios – são correspondentes à edificação de alguma forma. A divergência, no entanto, vem a partir da significação que isso assume: na visão masculina, é sinônimo de conforto e segurança; na feminina, de claustrofobia e limitação.

3.2. Domesticidade

Aqui entra a questão da domesticidade e o papel desempenhado pela mulher nesse contexto. Fazendo um salto da Europa das décadas de 1920 e 1930 para o Pós-Guerra (1945) nos Estados Unidos, Beatriz Colomina argumenta, em seu livro *Domesticity at War* (2007), que a domesticidade fabricada no após a Segunda Guerra foi uma arma poderosa e as imagens dessa “benção” são lançadas mundo afora como parte de uma campanha organizada.

A autora explica que a arquitetura moderna estadunidense foi desenvolvida pelas condições criadas pela Segunda Guerra Mundial (COLOMINA, 2007, p. 12), alegando que a mesma pegou emprestado e reciclou técnicas, materiais e formas – tanto plásticas quanto de fazer – que foram desenvolvidas para a força militar. É uma arquitetura construída de forma “agressivamente feliz”, que tem a domesticidade – e, portanto, a colocação da mulher – como uma arma poderosa.

A domesticidade, que passa, necessariamente, pela figura feminina, é produzida, definida como eterna e implacável (COLOMINA, 2007, p. 32) e apresenta a casa, a

edificação – tão pré-fabricada⁷⁴, à época, quanto a própria domesticidade – como um ambiente de conforto, onde o papel que a mulher desempenha exerce uma função essencial de acalento, manutenção e cuidado.

No artigo “Domesticidade, Gênero e Cultura Material” (2012), explica-se o aumento de estudos teóricos sobre a questão feminina na casa⁷⁵, que vêm tanto para entender a origem de ideias de domesticidade⁷⁶ quanto para questionar o “próprio conceito de ‘esfera feminina’, como indissolúvelmente ligada à habitação, à gestão econômica do lar, à vida conjugal, à criação dos filhos e à abnegação moral”⁷⁷ (RUBINO, *et. al*, 2012, p. 30).

Segundo Rubino⁷⁸, apesar do espaço doméstico ser atrelado à vida social, eles foram pensados de forma diametralmente opostas, o público versus o privado, “lugar por excelência de exercício incontestável do poder patriarcal sobre mulheres, crianças, servos, escravos, animais, terras, bens, recursos e outras coisas” (RUBINO *et. al*, 2012, p. 27). A domesticidade envolve não só o ambiente físico doméstico, mas também

as práticas, relações, sentimentos e sujeitos nele abrigados, as permanências e mudanças que ele exprime da vida coletiva e individual, os processos de memória que sustenta.

Além disso, fica evidente que a casa é cenário de dualidades e oposições: silêncio e discurso, necessidades e não liberdade, restrito e visível, doméstico e urbano, feminino e masculino (RUBINO *et. al*, 2012, p. 28). É local, também, de papéis tradicionais das mulheres e de ideologias que condenam mulheres ao silêncio e à sombra dos estereótipos (RUBINO *et. al*, 2012, p. 29). Essa domesticidade não se estabeleceu espontaneamente:

⁷⁴ Em 1950, época em que a estrutura metálica ganhava força, os Eameses projetaram uma casa para a família Wilder, constituída de planos modulares e montada a partir de partes pré-fabricadas (Colomina, 2007, p. 32).

⁷⁵ Com uma nova profusão de estudos sobre o tema, que pode ser atribuída a um influxo do feminismo no âmbito acadêmico, fica mais clara a relação entre as mudanças nas moradias e no fazer arquitetônico, principalmente na América do Norte do século XX, e “os conflitos morais em torno de valores e práticas tradicionalmente associados às mulheres e à vida individual, familiar e comunitária naquele país” (RUBINO *et. al*, 2012, p. 29-30).

⁷⁶ Em uma biografia sobre Catharine Beecher (1973), Kathryn Sklar estuda sobre a concepção da domesticidade estadunidense do século XIX, “tendo em vista a transformação dos papéis políticos, religiosos e familiares da mulher” (RUBINO *et. al*, 2012, p. 29).

⁷⁷ Monografia de Nancy Cott (1977) sobre a história social das mulheres na Nova Inglaterra do começo do século XIX (*Woman's Sphere*).

⁷⁸ Silvana Rubino possui graduação em Ciências Sociais, mestrado em Antropologia Social e doutorado em Ciências Sociais. É professora dos cursos de História e Arquitetura e Urbanismo na Universidade Estadual de Campinas.

ela foi baseada nos papéis femininos estabelecidos na cultura de massas e de consumo, proposta e veiculada na imprensa⁷⁹ (RUBINO *et. al*, 2012, p. 43)⁸⁰.

Pensar a domesticidade, para Rubino (*et. al*, 2012, p. 34), significa entendê-la

como algo móvel, polissêmico, negociado, que envolve dimensões físicas – de qualquer espaço construído, visível, habitado – assim como práticas, normas, experiências, sentimentos, relações, subjetividades.

Isso porque a domesticidade trata, necessariamente, das transformações nos modos de morar⁸¹, o que fatalmente envolve não só o espaço físico da casa, mas também a habitação como parte, agente e sujeito de “processos técnicos, estéticos, espaciais, morais, sociais, econômicos e políticos mais amplos” (RUBINO *et. al*, 2012, p. 34). Considerando como foco a domesticidade construída ao longo do século XIX e XX, diversos textos da revista *Estudos CPC 5* trazem exemplos “da reclusão feminina e da separação entre espaço público e privado, materializadas em rótulas antiquadas e sombrias” (RUBINO *et. al*, 2012, p. 36).

Ainda que a domesticidade tente ser definida, ela ainda é múltipla, organizada em diversas camadas a depender do contexto geral, como explica Rubino (*et. al*, 2012, p. 38):

(...) entre o normativo e a realidade há uma infinidade de arranjos que ultrapassam interpretações dualistas e dão conta de mostrar a heterogeneidade populacional e de ocupação (...), bem como a variedade de modos de morar e viver que construíram a dinâmica social e materialidade daqueles espaços⁸².

A partir desse texto, pode-se entender, a partir da perspectiva de diversos autores e intelectuais⁸³, a casa como “espaços de controle moral e de gênero”, bem como “expressão e artefato de gênero”, funcionando como “um ideal e uma prisão, encerrando as mulheres de classe média naquele espaço e no papel social de mãe, esposa e dona de

⁷⁹ Periódicos como *Cláudia* e *Casa & Jardim*.

⁸⁰ Assim como Beatriz Colomina elucidou em seu livro *Domesticity at War* (2007). Rubino (*et. al*, 2012, p. 43-44) defende que as empresas de design de interiores vendiam não só os móveis e objetos, como também os modos de vida em transformação na década de 1970, com novos padrões de vida familiar e mudança dos papéis femininos.

⁸¹ E, por isso, é tão importante, como visto no subcapítulo 3.1. *Casa*, que se fale sobre os processos transformativos da casa tanto como um espaço quanto como um conceito, um artefato de cultura (Rubino *et. al*, 2012, p. 34).

⁸² No caso específico, Rubino (*et. al*, 2012, p. 38) trata sobre moradias em bairros típicos de São Paulo, tema que é explorado por outros autores ao longo da revista. No entanto, essa explicação pode ser extrapolada para englobar toda a teoria da domesticidade.

⁸³ A terceira seção da CCP 5, “Corpo, gênero e domesticidade”, “trata da vivência de corpos e da experiência de gênero em espaços encenados e na relação com a materialidade dos artefatos”, trazendo textos de Heloisa Pontes, José Lira e Silvana Rubino (Rubino *et. al*, 2012, p. 41).

casa” (RUBINO *et. al*, 2012, p. 42). Nesse sentido, aqui, é o que a domesticidade representa: a clausura.

3.3. Trabalho doméstico

Tendo estudado como a casa se alterou ao longo dos séculos e como a domesticidade se estabeleceu nesse ambiente, entende-se logo como elas se relacionam. Finalmente, elas culminam – e são baseadas – na questão do trabalho doméstico, entendendo que a domesticidade (como clausura, que se desenvolve e estabelece no ambiente físico da casa) é parte fundamental, e ao mesmo tempo abrange, o trabalho doméstico. É delicado delinear qual conceito/fenômeno segue do outro, já que essas três instituições – casa, domesticidade e trabalho doméstico – são dependentes umas das outras e ocorrem simultaneamente.

A questão do trabalho doméstico foi abordada a partir da perspectiva histórica no livro *Calibã e a Bruxa* (Silvia Federici, 2004), que explica como o enclausuramento feminino se deu a partir do século XIV na transição entre o feudalismo e o capitalismo, ao mesmo tempo em que ocorreu um movimento de perseguição ao feminino. Para ilustrar a questão feminina e o “destino” doméstico em qualquer sistema econômico e social, exploramos o livro *Mulher, Estado e Revolução: Política da família Soviética e da vida social entre 1917 e 1936* (Wendy Goldman, 2014), que descreve a realidade das mulheres na Revolução de 1917 na União Soviética – e como, mesmo em um Estado e sociedade progressistas, as mulheres seguiram sendo subjugadas e oprimidas.

3.3.1. *Calibã e a Bruxa*, de Silvia Federici

Silvia Federici, nascida em 1942, na Itália, vivenciou a luta feminista em diferentes contextos e países, é feminista autonomista⁸⁴ e ela, em *Calibã e a Bruxa*⁸⁵ (2004), esmiuçou a “inerência da presença das mulheres na história, para além da história das mulheres”. A autora faz isso a partir da relação entre mulheres, corpo e acumulação primitiva, como indica o subtítulo de seu livro (REGHIM, 2017, p. 130).

⁸⁴ O feminismo autonomista pode ser definido, segundo Martello (2017, p. 182), como uma vertente cujo enfoque está nas transformações micropolíticas no cotidiano.

⁸⁵ Segundo Reghim (2017, p. 130), o título *Calibã e a Bruxa* alude à peça “A Tempestade” de Shakespeare, de 1610. O calibã assume o papel de rebelde anticolonial e a bruxa – sua mãe Sycorax, que inclusive dá nome ao coletivo responsável pela tradução do livro de Federici para o português – é o símbolo do corpo feminino “que exerce a atitude revolucionária, mas não adquire o protagonismo e se torna um elemento secundário”.

A autora resgata o conceito de “acumulação primitiva”⁸⁶, elaborado por Karl Marx no livro *O Capital* (1867), que define não o resultado do modo de produção capitalista, mas o ponto inicial do sistema capitalista em si. Segundo Federici (2004, p. 24), é o conceito sobre as mudanças produzidas pelo capitalismo nas relações econômicas e sociais, sendo um processo fundacional que viabiliza a sociedade capitalista como é. Como definido por Roizman e Mariutti (2019, p. 1), a acumulação primitiva é composta pelos:

(...) fundamentos do processo no qual se criam as condições necessárias para o regime capitalista de produção, no que consistiria, em poucas palavras, no processo de separação do produtor dos meios de produção, pelo uso da violência.

Ainda que o trabalho de Marx seja fundamental para o entendimento da dinâmica capitalista, Federici revela, segundo Reghim (2017, p. 131), a falta na discussão do autor do apontamento do papel do trabalho feminino e as diferentes formas que o surgimento do capitalismo⁸⁷ afeta homens e mulheres:

As mulheres trabalhadoras, que até então participavam da dinâmica na propriedade comunitária, são confinadas em casa e o trabalho que elas exercem entre quatro paredes, como não pode ser visto ou não produz mercadorias, é destituído de valor.

A análise de Silvia Federici sobre a acumulação primitiva inclui questões que não permeiam a obra de Marx. Ainda que a filósofa reconheça a importância do texto *O Capital*, ela aponta que o autor “considerava isso como um passo necessário no processo de libertação humana” (2004, p. 27), visão da qual ela discorda veementemente, defendendo, inclusive, que ele estava “profundamente equivocado”. Isso porque, mesmo que os homens atinjam alguma liberdade, as mulheres seguiriam sendo tratadas como seres inferiores, já que, segundo Federici (2004, p. 26), existem outras questões que permeiam a existência feminina e sua relação com o sistema capitalista:

i) o desenvolvimento de uma nova divisão sexual do trabalho; ii) a construção de uma nova ordem patriarcal, baseada na exclusão das mulheres do trabalho assalariado e em sua subordinação aos homens; iii) a mecanização do corpo proletário e sua transformação, no caso das mulheres, em uma máquina de produção de novos trabalhadores.

⁸⁶ “Acumulação primitiva” é derivado do termo “*previous accumulation*”, cunhado por Adam Smith (Marx, 1867, p. 959).

⁸⁷ Segundo Federici, esse surgimento se deu no começo da Era Moderna, que pode ser compreendido, a depender do autor, entre os séculos XIII e XVIII (2004, p. 29). Essa época é marcada pela transição do sistema feudalista para o capitalismo.

Dessa forma, é necessário tomar “mulheres” como uma forma particular de exploração e como ponto de apoio de uma perspectiva para a análise das relações capitalistas (FEDERICI, 2004, p. 27). Pode-se entender, ainda, que uma questão é dependente da outra: da mesma forma que é necessário tomar “mulheres” como uma perspectiva para o estudo do capitalismo, o entendimento do mesmo – tanto como modo de produção econômico quanto como sociedade – é crucial para a teoria feminista (FEDERICI, 2004, p. 30):

a redefinição das tarefas produtivas e reprodutivas e as relações homem-mulher nesse período, ambas realizadas com máxima violência e intervenção estatal, não deixam dúvidas quanto ao caráter construído dos papéis sexuais na sociedade capitalista.

Para ilustrar essa nova ótica a partir da qual a sociedade capitalista deve ser interpretada, Federici recorre ao exemplo da caça às bruxas – um processo de guerra contra as mulheres que coincide com o surgimento do capitalismo. Essa caça às bruxas teve como principal intenção o desmantelamento do controle que as mulheres exerciam sobre seus poderes reprodutivos, bem como o início do desenvolvimento de um regime patriarcal ainda mais opressor (FEDERICI, 2004, p. 29-30). Deve-se lembrar, ainda, que o contexto dos séculos XVI e XVII envolvia uma crise econômica e demográfica⁸⁸, o que começa a justificar a necessidade de confinar as mulheres ao trabalho reprodutivo – e, conseqüentemente, ao trabalho doméstico.

Indo ainda além, a autora de *Calibã e a Bruxa* defende que é necessário superar a dicotomia entre gênero e classe, já que a feminilidade foi construída, na sociedade capitalista, “como uma função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico” (FEDERICI, 2004, p. 31). O ofício atribuído ao gênero feminino, ainda que invisível, limitado e escondido pelas paredes da casa, é um trabalho e é fundamental para que exista uma função que serve à lógica do mercado. Uma esposa é necessária para a manutenção de um lar e para a criação dos filhos, que em pouco tempo podem ser empregados também, enquanto o homem trabalha na indústria (FEDERICI, 2004, p. 194).

⁸⁸ A crise demográfica na Europa se inicia com o período da Grande Fome (1315-1322), que ceifou entre 10 e 25% de cidades inteiras e que foi seguida pela Peste Bubônica (1347-1353), que matou entre 30 e 40% da população europeia. Entre 1540 e 1590, ocorreram épocas de colheitas ruins, que também aumentaram a fome, a desnutrição e a escassez na Europa. Entre 1620 e 1630, a Europa atinge o ápice de sua crise demográfica, com um grande declínio populacional em razão da alta mortalidade e da baixa taxa de natalidade (Federici, 2004, p. 161).

Algumas teóricas feministas⁸⁹ tomam como base o corpo feminino para compreender e explicar a origem do domínio masculino sobre as mulheres, bem como a construção da identidade social feminina, e é a partir dessa análise que a sexualidade, a procriação e a maternidade foram colocadas como cerne da teoria feminista e da história das mulheres (FEDERICI, 2004, p. 31-32). Até porque é a partir e sobre o corpo feminino que recaem as estratégias e violências dos sistemas de exploração, centrados nos homens, com foco em discipliná-lo e apropriar-se dele, concretizando relações de poder.

A análise dessas relações de poder permite entender desde o controle – tanto estatal quanto social – sobre a função reprodutiva das mulheres até a imposição da beleza como uma condição de aceitação social para as mulheres. Além disso, é fundamental a importância que o corpo adquiriu, bem como todos os temas que ele abarca, tais como maternidade, parto e sexualidade. A partir dessa avaliação é possível interpretar o corpo feminino como “elemento central e esfera de atividade definitiva para a constituição da feminilidade” (FEDERICI, 2004, p. 34):

na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e acumulação de trabalho.

A caça às bruxas⁹⁰, movimento baseado em uma visão de uma sociedade crescentemente misógina, empreendido tanto pelo Estado quanto pela comunidade, alterou permanentemente o entendimento coletivo das mulheres: os homens – apoiados pelo próprio Estado – passaram a ver mulheres como naturalmente inferiores; e as próprias mulheres passavam a questionar suas possibilidades e se limitar, tentando fugir de julgamentos (FEDERICI, 2004, p. 201-203). Essa marca no inconsciente coletivo causada pela perseguição às bruxas⁹¹ – e definida por Federici (2004, p. 205), como uma derrota e desmoronamento do mundo patriarcal – foi responsável por um novo modelo de feminilidade. Inicialmente, as mulheres vistas como selvagens, rebeldes, incapazes de

⁸⁹ Federici (2004, p. 32) cita Virginia Woolf (*A Room of One's Own* [Um teto todo seu], de 1929), Aimé Césaire (*Cahier d'un retour au pays natal* [Diário de um retorno ao país natal], de 1938), Ariel Salleh (*EcoFeminism as Politics* [O ecofeminismo como política], de 1997) e Rosi Braidotti (*Patterns of Dissonance* [Padrões de Dissonância], de 1991).

⁹⁰ Segundo Reghim (2017, p. 133), o período mais radical e violento na Europa compreendeu as décadas de 1580 até 1630, ainda que tenha apresentado resquícios por muitos outros anos, compreendendo até 1980 em partes da África e do Brasil.

⁹¹ As bruxas eram, essencialmente, mulheres rebeldes, insubordinadas, que exerciam certa autonomia sobre o próprio corpo e reprodução (Federici, 2004, p. 181 e 205).

autocontrole, agora visavam se encaixar em um modelo de mulher e esposa ideal: “passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas” (FEDERICI, 2004, p. 205). Esse paradigma de feminilidade começa a se criar nessa época, a partir do fim do século XVI, culminando, no século XX, no Anjo do Lar (Virginia Woolf, 1931), como comentado no capítulo 1.

Ainda que o papel formal da dona de casa em período integral só seja plenamente constituído no século XIX⁹² (FEDERICI, 2004, p. 195), é nesse momento, no século XVI, em que começa a se estabelecer, muito claramente, a divisão sexual do trabalho, diferenciando não só as tarefas a serem realizadas por homens e mulheres, mas também suas relações econômico-sociais.

É a partir do corpo feminino, especificamente, da sua capacidade de reprodução, que nasce toda sua opressão. A mulher, capaz de gerar, deve ser limitada, contida, cerceada, para que seja obediente, subserviente, submissa e continue se sujeitando à necessidade de poder do homem e de controle do Estado⁹³. A mulher deve servir como uma máquina de reprodução do corpo trabalhador enquanto serve como provedora e mantenedora da casa. O reconhecimento de todas essas questões possibilita esclarecer a visão do corpo feminino, pelas próprias mulheres, como uma fonte de identidade e, ao mesmo tempo, como uma prisão (FEDERICI, 2004, p. 34).

3.3.2. Mulher, Estado e Revolução, de Wendy Goldman

Vemos que a origem da opressão de gênero precede até mesmo o capitalismo. A dominação do corpo feminino pelo Homem – tomado, aqui, não como indivíduo, mas como a classe dominante masculina – e pelo Estado data de antes do século XIV, tendo se intensificado violenta e assustadoramente a partir dos séculos XVI e XVII, passando pela construção da feminilidade e pela colocação da mulher no lugar de reprodutora e cuidadora. Essa dominação assumiu diferentes formas ao longo dos anos e séculos, se encaixando nas sociedades de formas sutis e específicas. É o que podemos observar ao

⁹² Fruto das lutas industriais na Inglaterra do século XIX, com a limitação do emprego de mulheres nas fábricas.

⁹³ Ilustrando o controle exercido pelo Estado sobre o corpo feminino até a atualidade, recentemente, o atual presidente da Rússia, Vladimir Putin reeditou um decreto da era stalinista que premia e recompensa financeiramente (com um valor equivalente a US\$ 16.500) mães russas que tiverem seu décimo filho (Fonte: <https://g1.globo.com/mundo/blog/sandra-cohen/post/2022/08/19/a-outra-guerra-de-putin-convencer-as-maes-russas-a-terem-mais-de-10-filhos.ghtml>. Acesso em: 10/10/2022).

analisar o livro *Mulher, Estado e Revolução: Política da família Soviética e da vida social entre 1917 e 1936* (2014), de Wendy Goldman.

Goldman (2014) começa a análise a partir da Revolução de Outubro⁹⁴, que começou em 1917 e estabeleceu um regime que perdurou até 1936, quando o período stalinista já havia se instaurado. Ela explica que, dentro da estratégia bolchevique, a emancipação humana, alcançada por meio de uma revolução operária, incluía, obrigatoriamente, a luta contra a opressão às mulheres (ASSUNÇÃO *apud.* GOLDMAN, 2014, p. 6). Essa reforma instaurou, segundo Leon Trotski⁹⁵, um propósito de emancipação feminina, estabelecendo “a legislação mais progressista na história sobre o matrimônio e a família” (TRÓTSKI *apud.* GOLDMAN, 2014, p. 6), já que a contradição capitalista entre demandas do trabalho e necessidades da família afetaria de forma mais severa as mulheres.

Dessa forma, a legislação soviética visava a libertação e a independência das mulheres e o fim da família como instituição (GRECCO, 2017, p. 1). Existia uma luta pela igualdade perante a lei, estabelecida pelo Código de 1918⁹⁶, mas também no cotidiano. Isso se daria por meio da transferência do trabalho doméstico para a esfera pública, objetivando o definhamento dos papéis de gênero – entenda, a atribuição feminina ao trabalho doméstico⁹⁷ – e tornando o casamento e a família desnecessários, a ser substituído pela união livre, inclusive levantando debates sobre a não-monogamia⁹⁸. Os bolcheviques defendiam, também, que seria imprescindível que mulheres fizessem parte da produção, como operárias, conquistando independência econômica dos homens.

⁹⁴ Consistiu na tomada de poder, em outubro de 1917, pelos operários e camponeses russos, e é caracterizada como a primeira revolução operária e socialista na história a triunfar. Foi essa Revolução que fundou a URSS (União das Repúblicas Soviéticas Socialistas).

⁹⁵ Leon Trotski, elaborador e defensor da teoria bolchevique, escreveu o livro *A Revolução de Outubro* [Oktiabrskajaia Revoliutsia] poucos meses após outubro de 1917. A obra foi publicada pela primeira vez em 1918. O livro tem edição em português pela editora Boitempo.

⁹⁶ O Código do Casamento, da Família e da Tutela, de 1918, conhecida como a “legislação familiar mais progressiva que o mundo havia conhecido até então” (Vestena *et al.*, 2014, p. 539), abole a posição da mulher como inferior, reformula a entidade familiar – separando-a do casamento – e delinea direitos de crianças e jovens.

⁹⁷ Os bolcheviques viam, como necessidade, libertar as mulheres da “escravidão do lar” (Assunção *apud.* Goldman, 2015, p. 6).

⁹⁸ Isso porque a socialização das tarefas domésticas, ou seja, das tarefas ditas “femininas”, permitiu o desenvolvimento de relações não-obrigatórias e baseadas apenas em sentimentos mútuos (Assunção *apud.* Goldman, 2015, p. 8).

A discussão, entre os bolcheviques, questionava todo tipo de hierarquia, inclusive dentro das famílias, levantando debates sobre a organização familiar⁹⁹, os direitos das crianças e o direito ao amor livre. Existia uma noção de que “a própria alienação do trabalho doméstico impede as mulheres de qualquer desenvolvimento” (ASSUNÇÃO *apud.* GOLDMAN, 2014, p. 8).

Toda essa pretendida transformação – analisada, por Goldman, como uma “revolução dentro de uma revolução” – apontava para um futuro promissor para as mulheres no que tangia direitos e conquistas domésticas e trabalhistas. No entanto, toda essa efervescência – que envolvia não só a esfera legal da sociedade, mas tocava, também, inevitavelmente, o âmbito pessoal e individual – teve impactos inesperados e antagônicos ao que se objetivava: de uma forma diferente do que era antes, ou seja, antes da Revolução de Outubro (1917), as mulheres continuaram a ser exploradas pelos homens (VESTENA *et al.*, 2014, p. 539).

Essa nova conformação da exploração se deu, sem surpresas, baseada justamente na questão fundamental à realidade feminina: a reprodução. A gestação ainda significava, mesmo no período bolchevique, a manutenção da força produtiva. Dessa forma, a maternidade ainda era entendida como assunto estatal, ainda que o Estado procurasse “novos modelos de vida e socialização coletiva que (...) fossem capazes de oferecer autonomia de decisão às mulheres” (VESTENA *et al.*, 2014, p. 541). O aborto passa a ser legalizado¹⁰⁰, mas encarado não como um direito da mulher, mas como redução de danos. O Estado oferecia incentivos à maternidade, mas as mulheres ainda enfrentavam pobreza e abandono parental, o que manteve as taxas de aborto elevadas. Os direitos reprodutivos e sexuais das mulheres não eram inteiramente garantidos, o que minava a liberdade sexual feminina.

Com o esvaziamento da instituição matrimonial – e, junto a ela, o teórico fim da divisão sexual do trabalho – os homens se viram desresponsabilizados pelas mulheres – e, conseqüentemente, seus filhos. Sobre elas, “recairia exclusivamente o cuidado das crianças – ao menos, enquanto o Estado não arcasse com tal ônus” (VESTENA *et al.*,

⁹⁹ A questão da emancipação feminina pós-Revolução de Outubro permeou também os direitos reprodutivos, com a legalização do aborto de forma gratuita – a interrupção voluntária da gestação deveria ser realizada por médicos em hospitais (Vestena *et al.*, 2014, p. 542).

¹⁰⁰ Apenas se realizados por médicos, criminalizando a interrupção da gestação por parteiras ou pelas próprias mulheres. Além disso, eram realizados sem anestesia – ao contrário de quando eram realizados por parteiras, de forma ilegal –, por um método doloroso, de forma a desestimular a prática.

2014, p. 540). A família, como entidade, pode ser entendida como uma unidade organizacional, um sistema de apoio. Para mulheres trabalhadoras soviéticas, o casamento e a constituição de uma família significavam uma forma de segurança e sobrevivência, gerando, novamente, uma relação de dependência ao homem e à instituição familiar. As mulheres trabalhadoras, “mães, sem qualificação profissional e analfabetas” (VESTENA *et al.*, 2014, p. 541), tinham acesso legal, mas não prático, às garantias do Código de 1918. Isso porque a mudança do casamento para a união livre não fez nada em prol da emancipação, principalmente financeira, das mulheres, e acabou por apenas “fortalecer os papéis de gênero e robustecer a exploração de mulheres por homens” (VESTENA *et al.*, 2014, p. 541).

4. A SÉRIE MULHER CASA: DOMESTICIDADE E TRABALHO DOMÉSTICO

Para entender a perspectiva de Louise Bourgeois em sua série *Femme Maison*, foi necessário passar, historicamente, por aquilo que constitui a casa, a domesticidade e o trabalho doméstico. É importante compreender os processos pelos quais essas três instituições passaram, bem como o que esses movimentos significaram, a forma que a sociedade influenciou essas dinâmicas e vice-versa. Da mesma forma que as alterações sociais apresentaram reflexos importantes na configuração da casa – e, consequentemente, na domesticidade e no trabalho doméstico –, a organização da casa também atuou sobre a sociedade.

Na transição entre o capitalismo e o feudalismo, com a institucionalização do fim dos bens comuns e o início da ideia da propriedade privada – não só de terras, mas também de corpos –, as mulheres foram relegadas ao papel doméstico, privado, silencioso; cerceadas, inclusive, de estabelecerem relações com outras mulheres. Foi a gênese do banimento feminino à clausura – o que gerou, inclusive, uma corrente misógina de caça às bruxas e tolhimento tanto da sexualidade quanto dos saberes femininos.

Ainda no século XIV, as casas, que serviam como habitação e local de trabalho, se estabeleciam como esferas públicas, um prolongamento da rua: não havia senso de privacidade ou conforto. O desenvolvimento da noção de família e de infância como uma entidade específica pautou uma grande evolução da casa – novamente, como espaço físico e também como conceito –, passando a ser separada da vida pública, um núcleo intimista e privado, onde se poderia ficar à vontade. Isso correu junto com a transição do trabalho

voltado para a lógica mercantil¹⁰¹ para um outro espaço físico, desvencilhando-o da casa, o que gerou e reforçou a fixação feminina na casa.

Com as mudanças que ocorreram nos séculos seguintes, não só a privacidade foi concebida e desenvolvida – com uma maior setorização e subdivisão da habitação –, mas também o conforto, o que levou, finalmente, ao estabelecimento formal da casa como espaço feminino. Por mais que mudanças posteriores¹⁰² tenham fornecido um pouco mais de liberdade às mulheres para que elas pudessem passar a ocupar espaços exteriores – como o mercado de trabalho e a academia, por exemplo –, a sociedade já havia pactuado os papéis de gênero; que são, aliás, fundamentais para a entidade da domesticidade sobre a qual Beatriz Colomina (2007) trata em sua obra – inclusive aquela pré-fabricada do pós-guerra.

A domesticidade passa, necessariamente, pela figura feminina. Essa domesticidade produzida, definida como eterna e implacável (COLOMINA, 2007, p. 32), apresenta a casa, a edificação – tão pré-fabricada¹⁰³, à época, quanto a própria domesticidade – como um ambiente de conforto, onde o papel que a mulher desempenha exerce uma função essencial de acalento, manutenção e cuidado.

No artigo “A Casa e Suas Casas”, Oliveira (*et. al*, 2013, p. 152) explicam que a palavra *domus* – “casa”, do Latim – dá origem à palavra “doméstico” – e, portanto, domesticidade, domesticar – e também à palavra *dominius*¹⁰⁴, que define “aquele que tinha a propriedade da *domus* (casa)”. No mesmo trabalho, os autores explicam que *maison* – “casa” em francês, palavra que dá título à obra de Louise Bourgeois – tem etimologia no Latim *mansu*, que significa “permanecer”: “a *maison* francesa tem origem na casa como um lugar estável, um lugar de segurança” (OLIVEIRA *et. al*, 2013, p. 154).

A casa, como instituição, não funciona sem a figura de uma cuidadora, uma mantenedora; note, feminina. O papel da mulher na casa é, e deve ser, sólido, porque, sem

¹⁰¹ Ou seja, um trabalho que gera renda e responde aos interesses capitalistas. Importante delimitar essa questão, já que o trabalho doméstico é uma ocupação extremamente exigente, ainda que não gere renda no contexto da manutenção da própria casa pela mulher.

¹⁰² Como o advento de aparelhos domésticos (ventilador, aspirador de pó, máquina de lavar roupas e louças, etc) movidos a energia elétrica.

¹⁰³ Em 1950, época em que a estrutura metálica ganhava força, os Eameses projetaram uma casa para a família Wilder, constituída de planos modulares e montada a partir de partes pré-fabricadas (Colomina, 2007, p. 32).

¹⁰⁴ *Dominius*, por sua vez, dá origem à palavra “domínio”.

ela, a casa não funciona: tão estável e permanente quanto a casa – como espaço tanto físico quanto simbólico – é o personagem feminino dentro da mesma.

De toda forma, Louise Bourgeois é uma mulher do século XX, cuja produção artística e intelectual se deu nessa época, além de sua vida pessoal, que foi pautada pela presença de homens – seu pai, seu irmão, seu marido e seus filhos. A casa no século XX já havia passado por grandes revoluções, tanto tecnológicas quanto estilísticas e sociais. De toda forma, como dito anteriormente, por mais que essas transformações tenham trazido inovações na forma de funcionamento habitacional, os papéis de gênero já estavam cravados no subconsciente coletivo social. Tanto é que Louise Bourgeois declarava gastar cerca de um terço de seu dia com deveres de casa e trabalho doméstico, além de explicar que, por mais que o seu trabalho como artista tenha a tornado uma mulher melhor e, portanto, uma mãe melhor, ele tomou muito de seu tempo, o que a manteve longe de seus filhos (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2000, p. 96). Fica nítida a questão da presença da mãe na criação de seus filhos e como isso é, de alguma forma, incompatível com o trabalho e a produção femininos.

Ademais, a casa do século XX, como Rybczynski explicou (1996, p. 204), foi grandemente pautada pelo modernismo. Ainda que a residência de Louise Bourgeois (FIG. 32 e 33) não tenha sido ordenada por essa lógica, a casa – e suas formas de organização – pautaram, também, a sociedade e seu comportamento. Isso pode ser observado ao estudar-se a produção arquitetônica de Adolf Loos, como explicado por Beatriz Colomina (1991), em seu texto *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, publicado no livro *Sexuality & Space*.



Figura 32: Quarto na casa de Louise Bourgeois. Fonte: <http://francoishalard.com/photography/louise-bourgeois/>



Figura 33: Cozinha da casa de Louise Bourgeois. Fonte: <http://francoishalard.com/photography/louise-bourgeois/>

Na arquitetura de Loos existe um ponto de convergência entre interior e exterior, um ponto de tensão no limite entre ambos, e é justamente nesse limite em que os papéis de gênero atribuídos às diferentes funções e aos diferentes espaços da casa se chocam. A parte forte, robusta, paradigma de proteção, semelhante a um smoking (COLOMINA, 1991, p. 94) entra em contato com a parte sensível, a área da sexualidade e da reprodução, do inalienável. É possível observar na obra abaixo (FIG. 34), intitulada *Femme Maison* (1945-1947), não só uma figura humana presa e enclausurada em uma construção – em uma contemplação mais atenta, é possível reparar que a escada de entrada pode corresponder, anatomicamente, ao sistema reprodutivo feminino.



Figura 34: *Femme Maison* (1945-1947), óleo e tinta no linho. Fonte: WikiArt.

Nesse indizível, nesse espaço claustrofóbico e sufocante, como a própria Colomina define a obra de Loos (1991, p. 94), – o que nos remete diretamente à obra de Louise Bourgeois e essa forma de ver a arquitetura se aproxima da obra da artista – é que se dá a construção do feminino, o que pode ser claramente representado pelo fazer arquitetônico

e pelo entendimento do processo projetual de Loos, onde a arquitetura é uma forma de cobertura (COLOMINA, 1991, p. 91). Para ele, a função primeira de um arquiteto é providenciar um espaço caloroso e habitável, e a função segunda é inventar a moldura, a estrutura que sustente esse mesmo espaço.

Toda a arquitetura de Loos pode ser explicada como um envelope de um corpo. Os interiores são elaborados de forma a envolver o ocupante com uma bolsa calorosa: uma arquitetura do prazer, do útero (COLOMINA, 1991, p. 92). Entendemos, aqui, o corpo feminino utilizado como morada, como habitação e a edificação se funde com a anatomia feminina. É essa, portanto, a base fundamental na relação – e no dissenso – entre a percepção e interpretação masculina, a partir da visão de Loos, e a feminina, de Bourgeois. A visão de ambos converge no sentido de que o corpo feminino, a anatomia feminina – útero, corpo, torso, seios – são correspondentes à edificação de alguma forma. A divergência, no entanto, vem a partir da significação que isso assume: na visão masculina, é sinônimo de conforto e segurança; na feminina, de claustrofobia e limitação.

Outro exemplo dado por Colomina, que vai de encontro ao que é abordado na série Mulher Casa, sobre essa sensação de claustrofobia e limitação, é claramente ilustrado na exibição de uma sala de estar no *Salon d'Automne 1929*, que inclui todo o “equipamento de uma habitação”, um projeto fruto de colaboração entre Le Corbusier e Charlotte Perriand (COLOMINA, 1991, p. 104). Na figura 35, a designer posa deitada na *chaise-longue*, objeto desenhado por ela. A cadeira é posicionada contra a parede, a ocupante encara a parede, está praticamente “pendurada” na parede, como um quadro: é colocada quase como um objeto – tanto quanto a espreguiçadeira –, um acessório. Ela não vê nada.



Figura 35: Charlotte Perriand na *chaise-longue*. Fonte: Gazeta do Povo.

Colomina explica (1991, p. 107) que Le Corbusier defende que tudo está no visual. Um sujeito existe sob a condição de ver; a chave é ver, observar, olhar e, depois, imaginar, inventar, criar. Se a mulher é colocada em uma espreguiçadeira, encarando a parede – se a mulher não vê nada, ela não vive, não cria. É essa a representação implícita aqui.

Nesse sentido, é nítido o significado da obra de Louise Bourgeois – ainda que a artista tenha, ao longo de sua vida, falado pouquíssimo sobre essa série, defendendo que seu trabalho fala por si. Nos quadros homônimos *Femme Maison* de 1947 (FIG. 36)¹⁰⁵ e 1945-1947 (FIG. 37), bem como na obra *Woman-House* (1947) (FIG. 38), representa-se essa mesma mulher que não vê e, portanto, não vive e não cria. Se sua cabeça, seu cérebro, seus olhos, são substituídos pela casa, entende-se que a casa é tudo que ela vive.

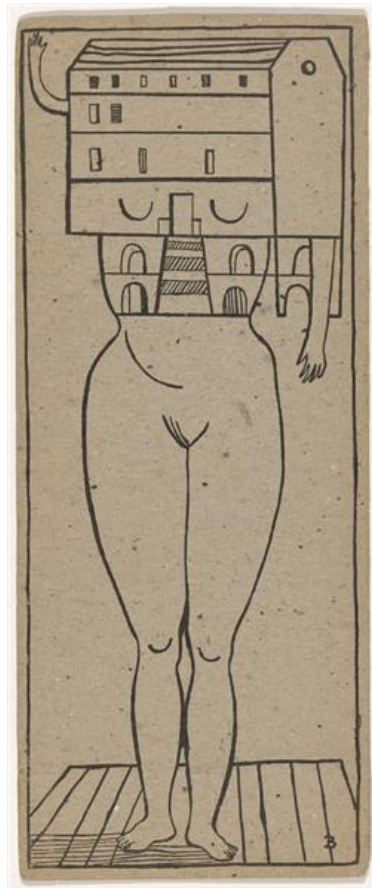


Figura 36: *Femme Maison* (1947), tinta no linho. Fonte: WikiArt.

¹⁰⁵ Uma das primeiras produções da série e que, posteriormente, se tornou uma representação característica da obra de Louise Bourgeois, fazendo uma aparição em uma obra posterior, intitulada *Femme Maison: To Eat or To Be Eaten* (FIG. 20).



Figura 37: *Femme Maison* (1945-1947), óleo e tinta no linho. Fonte: WikiArt.



Figura 38: *Woman-House* (1947), óleo e tinta no linho. Fonte: WikiArt.

Na obra *Les Voleuses De Gratte Ciel* [Os Ladrões de Arranha-Céus, em tradução livre] (1949) (FIG. 39), a limitação fica explícita no sentido em que a mulher é a mantenedora da casa, a sustentadora – não financeira, mas emocional. É o peso da domesticidade que ela carrega. Isso pode ser visto, também, na obra *Untitled* (1947) (FIG. 40), que exhibe não só uma mulher carregando toda a casa em suas costas – representando de forma literal todo esse sistema opressor – mas também as cenas de uma casa, encenando a dinâmica da domesticidade.



Figura 39: *Les Voleuses De Gratte Ciel* (1949), grafite no papel. Fonte: WikiArt.

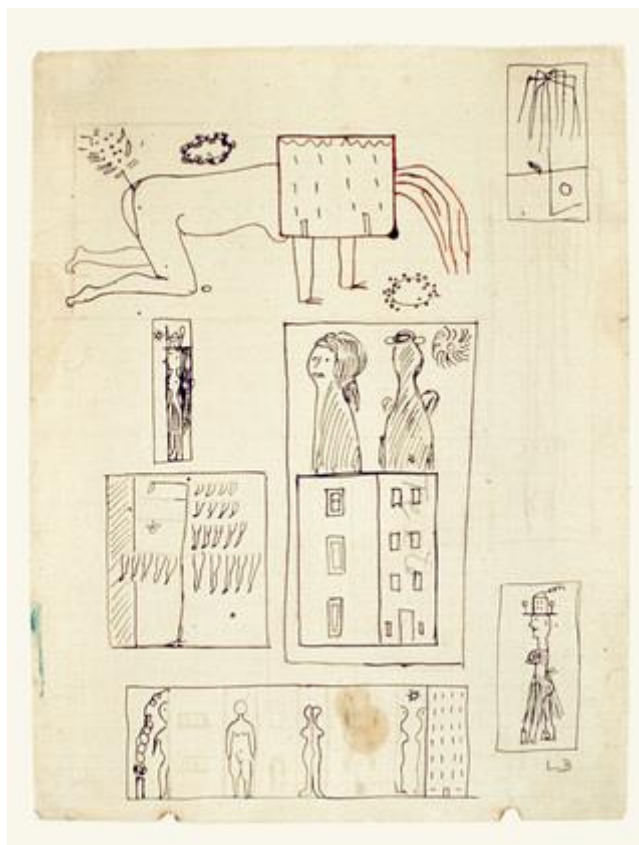


Figura 40: *Untitled* (1947), carvão e tinta no papel. Fonte: WikiArt.

Essa sobreposição anatômica que ilustra a clausura também pode ser vista nas obras *Femme Maison* (1994) e *Woman House* (1994) (FIG. 41 e 42). A confecção das esculturas em mármore evidencia ainda mais o sentimento de peso e encarceramento, com as mulheres deitadas, de forma quase que inofensiva, e presas em uma casa que não as liberta.



Figura 41: *Femme Maison* (1994), mármore branco. Fonte: WikiArt.



Figura 42: *Woman House* (1994), mármore branco. Fonte: WikiArt.

Chegando, finalmente, na relação entre todas as questões levantadas ao longo do texto e a série *Femme Maison* de Louise Bourgeois, tem-se, portanto, que, apesar de o trabalho de Louise Bourgeois ser extremamente – e até mesmo exclusivamente – autobiográfico – como ela declara diversas vezes no livro *Louise Bourgeois: Destruição*

do Pai, Reconstrução do Pai (2000) – pode-se entender que a sensação de claustrofobia, clausura e limitação da mulher indissociável da casa é uma constante geral, que pode ser observada repetidas vezes. Esse contínuo social começa no século XIV, estudada por diversos intelectuais, e permeia até a atualidade. Ainda que Louise Bourgeois seja uma mulher do século XX, ela foi capaz, em sua obra, de criar uma representação imagética do que a casa representou, representa e, provavelmente, representará, para as mulheres que nela vivem – e trabalham.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao início do trabalho, visamos analisar a série *Femme Maison*, de Louise Bourgeois, desenvolvida entre 1945 e 2005, composta por dezesseis obras que envolvem desenhos, pinturas, esculturas e instalações. A compreensão do trabalho da artista plástica se deu, inicialmente, pelo estudo dos processos pelos quais a habitação passou entre os séculos XIV e XX, a partir da teoria arquitetônica de Rybczynski, entendendo que a mulher é indissociável da casa. Aprofundando a questão arquitetônica, e casando com a teoria crítica de gênero de Beatriz Colomina, pudemos compreender como se dá, em linhas gerais, o processo projetual da casa do século XX que é, em alguns casos, segundo a mesma, “carregado de gênero” (Colomina, 1991, p. 94), com espaços femininos – interior da edificação, indizível, escondido, espaço da reprodução – e masculinos – exterior da edificação, a fachada para o mundo e para a sociedade, a proteção, a dignidade. Foi possível observar, também, um tema recorrente na análise de espaços arquitetônicos: a relação entre a casa, a edificação, a moradia – não apenas como espaço físico, mas também como espaço conceitual, onde se dá a dinâmica familiar, interna e íntima e, portanto, a domesticidade – e o corpo feminino. O que mais chama atenção, no entanto, é a divergência da análise a partir dessa visão entre homens e mulheres: enquanto a visão masculina da parte interna e íntima, ligada ao corpo feminino e à feminilidade, é a de um ambiente de proteção, cuidado, nutrição e geração, as mulheres encaram esse mesmo interior reservado, confidencial como um espaço de clausura, asfixiante e limitante – por questões tanto pessoais quanto históricas e sociais.

Foi possível ver, a partir de toda a bibliografia levantada, que o processo de construção do feminino e da realidade da mulher é inerente ao da casa e da habitação. Essas duas instituições e seus papéis sociais – o papel de gênero feminino e o papel que a casa desempenha na sociedade – foram construídos simultaneamente, em uma interdependência para a própria existência. Conseguimos analisar a estruturação do papel

de gênero feminino a partir de questões que tangem o início da propriedade privada, as noções de conforto e privacidade, a significação da casa e a função-trabalho exercida pelas mulheres dentro dela. Além disso, questionou-se a atribuição da função da mulher dentro da casa, bem como o papel exercido pela casa na vida da mulher, entendendo a relação entre gênero e arquitetura.

A partir da análise já desenvolvida, é possível imaginar questões várias que se ramificam dos levantamentos aqui postos. Esta pesquisa abre para futuras perguntas, como, por exemplo, uma investigação ainda mais profunda no próprio trabalho de Louise Bourgeois, com um diagnóstico possível sobre a colocação anatômica na sobreposição entre mulher e casa. Também é possível adentrar ainda mais na compreensão da relação entre gênero e arquitetura, visando entender a convergência entre representação e significação de mulher e casa – ambas tomadas como uma instância física, conceitual e emocional. A partir do entendimento inicial de como se deu, historicamente, essa colocação da mulher no interior doméstico, é possível entender as relações de poder que se estabelecem tanto no processo projetual da habitação quanto na dinâmica da rotina de uma casa, entendendo por quem e para quem as casas são projetadas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, Philippe. A Família. In: ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Tradução Dora Flaskman. 2 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. 279 p. cap. 3, p. 195-274. (Antropologia Social). Tradução de: L'Enfant et la Vie Familiale sous l'Ancien Régime.

BENAVIDES, David. **Adolf Loos - Casa Moller (Viena, 1927-1928)**. Flickr. 2011. 1 p. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/dbenavidesq/6523876155/in/photostream/>>. Acesso em: 4 mai. 2022.

BERNADAC, Marie-Laurie; OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bourgeois: Destruição do Pai, Reconstrução do Pai**. Tradução Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2000. 384 p. Tradução de: Destruction of the father / Reconstruction of the father.

BONA, Rafaela de; SANTANA, Stefany; GALANI, Luan. **Aqui não bordamos almofadas: a história do design feita também por mulheres**. Gazeta do Povo. 2020. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/design/historia-design-feita-por-mulheres-artigo/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

CAROLINA, Isa. **Olá Mamãe!:** A monumental aranha de Louise Bourgeois. Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte. Disponível em: <https://fcs.mg.gov.br/ola-mamae-a-monumental-aranha-de-louise-bourgeois/>. Acesso em: 13 set. 2022.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Gênero, artefato e a constituição do lar: o caso paulistano. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 265-283, jan-abr 2009.

COHEN, Sandra. **A outra guerra de Putin: convencer as mães russas a terem mais de 10 filhos**. G1. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/blog/sandra-cohen/post/2022/08/19/a-outra-guerra-de-putin-convencer-as-maes-russas-a-terem-mais-de-10-filhos.ghtml>. Acesso em: 10 out. 2022.

COLOMINA, Beatriz. Architectureproduction. In: RATTENBURY, Kester. This is Not Architecture: Media Constructions. Routledge, v. 3, f. 144, 2005. 288 p. cap. 15, p. 207-221.

COLOMINA, Beatriz. Collaborations: The Private Life Of Modern Architecture. **Journal of the Society of Architectural Historians**, California, v. 58, n. 3. 10 p, set. 1999.

COLOMINA, Beatriz. **Domesticity at War**. MIT Press, 2007. 280 p.

COLOMINA, Beatriz. Intimacy and Spectacle: The Interiors of Adolf Loos. **AA Files**, London, n. 20. 11 p, outono 1990.

COLOMINA, Beatriz. Battle Lines: E.1027. **Renaissance and Modern Studies**, online, v. 39, n. 1. 10 p, 05 jun. 2009.

COLOMINA, Beatriz. **Skinless Architecture**. In: MEDIUMARCHITEKTUR - ZUR KRISE DER VERMITTLUNG. 2003, Weimar: Bauhaus-Universität, 2003, p. 122-125.

COLOMINA, Beatriz. Sex, Lies and Decoration: Adolf Loos and Gustav Klimt. **Thresholds**, Massachusetts, v. 44, n. 37. 12 p, 2010.

COLOMINA, Beatriz. The Split Wall: Domestic Voyeurism. In: COLOMINA, Beatriz; BLOOMER, Jennifer. Sexuality & Space. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, v. 1, f. 195, 1991. 389 p. cap. 3, p.73-130

Do Not Abandon Me. **MoMA**. Nova Iorque. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/series/153422>. Acesso em: 13 set. 2022.

E CASTRO, Paulo Alexandre. Louise Bourgeois: metafísica e arte da intimidade. **Calle14: revista de investigación en el campo del arte**, Colômbia, v. 17, n. 31, p. 178-190, jan-jun 2022. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/2790/279069104012/279069104012.pdf>. Acesso em: 2 set. 2022.

FEDERICI, Silvia; SYCORAX, Coletivo. Calibã E A Bruxa: MULHERES, CORPO E ACUMULAÇÃO PRIMITIVA, f. 232. 464 p.

GARZÓN, Teresa Aguado. Europeas del siglo XX: Louise Bourgeois y sus Femme-Maison. In: LAGO, Eva María Moreno. **Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX**. 1 ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, f. 264, 2019. 527 p. cap. 4, p. 437-450. (Memoria de Mujer).

GOLDMAN, Wendy. Mulher, Estado e revolução: Política da família Soviética e da vida social entre 1917 e 1936. Boitempo Editorial, v. 3, f. 200, 2015. 400 p.

GRECCO, Fabiana Sanches. **Resenha de Mulher, Estado e Revolução: política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936, Wendy Goldman**. Marxismo21. Campinas, 2017. 12 p. Disponível em: <https://marxismo21.org/mulher-estado-e-revolucao-politica-familiar-e-vida-social-sovieticas/>. Acesso em: 23 mai. 2022.

HALARD, François. **Louise Bourgeois**. François Halard Photography. Disponível em: <http://francoishalard.com/photography/louise-bourgeois/>. Acesso em: 4 out. 2022.

HIPSIGHT. **Adolf Loos**: Models of 9 iconic houses on the road to 'Raumplan'. Pavel Hache. 2019. Disponível em: <https://www.pavelhache.com/adolf-loos-models-of-architects-9-iconic-houses-on-the-road-to-raumplan/>. Acesso em: 16 mai. 2022.

LOUISE BOURGEOIS: Cell (Choisy) (1990-1993). **Artsy**. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/louise-bourgeois-cell-choisy>. Acesso em: 15 de ago. 2022.

LOUISE BOURGEOIS: She-Fox. **Artnet**. Disponível em: http://www.artnet.com/magazineus/features/lowery/louise-bourgeois6-15-10_detail.asp?picnum=27. Acesso em: 13 set. 2022.

MARTELLO, Laura França. Conflitos e pontes intergeracionais nas resistências feministas autonomistas translocais latinoamericanas. **Gavagai - Revista Interdisciplinar de Humanidades**, Santa Catarina, v. 4, n. 1. 265 p, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/GAVAGAI/issue/view/79/Gavagai%20v4%20n1>>. Acesso em: 16 mai. 2022.

MARX, Karl. **O capital [Livro 1]: Crítica da Economia Política. O processo de produção do capital**. Tradução Rubens Enderle. 2 ed. São Paulo: Boi Tempo, v. 1, 2011. 894 p. (Marx & Engels). Tradução de: Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie.

MAYAYO, Patricia. **Louise Bourgeois**. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea, 2002.

MOMA. **Louise Bourgeois**: Untitled, no. 4. of 4, from Child Abuse: A Project by Louise Bourgeois for Artforum 1982. MoMA. Nova Iorque. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/205242?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=200715&sov_referrer=association. Acesso em: 13 set. 2022.

MUÑOZ, A. M.; IÑAKI, M. B.. **Casa Moller**. Urbipedia. Disponível em: <https://www.urbipedia.org/hoja/Casa_Moller>. Acesso em: 9 mai. 2022.

OLIVEIRA, A.; SEIXAS, P. C.; FARIA, L. P. **A casa a suas casas**. Temáticas, Campinas, 21 (42): 141-163. Ago./Dez. 2013.

NASCIMENTO, Flávia Brito do et al. **Espaço doméstico: encontros possíveis entre gênero e cultura material**. Domesticidade, gênero e cultura material. São Paulo: CPC/USP, 2017. . . Acesso em: 13 set. 2022.

PERROT, Michelle. **As Mulheres ou Os Silêncios da História**. Tradução Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 1998. 520 p. (Mulheres - Condições Sociais). Tradução de: Les femmes ou les silences de l'histoire.

REGHIM, Mariane Silva; CANDIDO, Marcia Rangel; DAFLON, Verônica Toste. Resenha de "Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva", de Silvia Frederici, 2004. **Caderno de Estudos Sociais e Políticos: Clássicas**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11. 136 p, 2017.

ROIZMAN, Lilian G.; MARIUTTI, Eduardo Barros. A acumulação primitiva como racionalização de corpos selvagens. *In*: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA UNICAMP, n. XXVII. 2019. Anais [...] Campinas, 2019. 1 p.

RUBINO, Silvana. **A Casa moderna: modos de usar**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, n. IV. 2016, Porto Alegre, 2016. 15 p.

RUBINO, Silvana. **Domesticidade, gênero e cultura material**. CPC5, São Paulo. 59 p.

RUBINO, Silvana. **Imperfeitas Mulheres: Suburbanização, gênero e domesticidade**. CPC5, São Paulo. 18 p.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa**: Pequena História de uma Ideia. Rio de Janeiro: Record, 1996. 268 p.

SHIREY, David L.. Robert Goldwater, Critic, Dies; Led Museum of Primitive Art. **New York Times**. Nova Iorque. 50 p, mar., ano 1973, 27 mar. 1973. Obituário. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1973/03/27/archives/robert-goldwater-critic-dies-led-museum-of-primitive-art-praise.html>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Louise Bourgeois**: The Complete Prints & Books. Louise Bourgeois. Nova Iorque. Disponível em: <https://www.moma.org/s/lb/curated_lb/index.html>. Acesso em: 11 abr. 2022.

VALLS, Anelise. **A estrutura do trauma na estética de Louise Bourgeois**: Cell (Choisy) (1990-3). PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 45, ago. 2021.

VESTENA, Carolina Alves; LAMARÃO, Fernanda Goulart; BRUZZI, Valeska Rodrigues. Mulher, Estado e Revolução - política da família Soviética e da vida social entre 1917 e 1936. Wendy Goldman: Tradução de São Paulo: Ed. Boitempo, 2014, 400p. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 538-544, 2014. Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=350944516022>>. Acesso em: 23 mai. 2022.

WOLF, Virginia. Profissões Para Mulheres. In: WOOLF, Virginia. A morte da mariposa | The death of the moth. Editora Nós, f. 24, 2021. 48 p. cap. 2, p. 9-19.