

Universidades Lusíada

Figueirinhas, Maria Teresa Gil de Borja, 2000-

**Gae Aulenti : a arquitetura de interiores e a
percepção do espaço**

<http://hdl.handle.net/11067/8121>

Metadados

Data de Publicação

2025

Resumo

Com esta dissertação pretende-se estudar como a arquitetura de interiores influencia a nossa percepção espacial, desde a funcionalidade e o conforto, até ao impacto emocional, abordando a interação entre forma, estrutura e estética. Em particular, destaco a relevância de movimentos históricos, como a Bauhaus, uma escola de design e arquitetura que, fundada por Walter Gropius em 1919, trouxe princípios como a funcionalidade, simplicidade e beleza, revolucionando o design ao integrar arte, tecnolog...

With this dissertation, we intend to study how interior architecture influences our spatial perception, from functionality and comfort to emotional impact, addressing the interaction between form, structure and aesthetics. In particular, I highlight the relevance of historical movements, such as the Bauhaus, a school of design and architecture that, founded by Walter Gropius in 1919, brought principles such as functionality, simplicity and beauty, revolutionizing design by integrating art, techn...

Palavras Chave

Arquitectura de interiores, Espaço (Arquitectura), Architectas, Arquitectura e mulheres, Aulenti, Gae, 1927-2012 - Crítica e interpretação, Aulenti, Gae, 1927-2012 - Projetos e plantas

Tipo

masterThesis

Revisão de Pares

Não

Coleções

[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2026-10-31T01:47:27Z com
informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA
FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES
Mestrado Integrado em Arquitetura

Gae Aulenti:
a arquitetura de interiores e a perceção do espaço

Realizado por:
Maria Teresa Gil de Borja Figueirinhas

Orientado por:
Professor Doutor Arquiteto Rui Manuel Reis Alves

Constituição do Júri:

Presidente:	Professora Doutora Arquiteta Helena Cristina Caeiro Botelho
Orientador:	Professor Doutor Arquiteto Rui Manuel Reis Alves
Arguente:	Professor Doutor Arquiteto Fernando Manuel Domingues Hipólito

Dissertação aprovada em: 18 de junho de 2025

Lisboa

2025



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitetura

**Gae Aulenti:
a arquitetura de interiores e a perceção do espaço**

Maria Teresa Gil de Borja Figueirinhas

Lisboa

Maio 2025



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A

FACULDADE DE ARQUITETURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitetura

**Gae Aulenti:
a arquitetura de interiores e a perceção do espaço**

Maria Teresa Gil de Borja Figueirinhas

Lisboa

Maio 2025

Maria Teresa Gil de Borja Figueirinhas

Gae Aulenti:
a arquitetura de interiores e a percepção do espaço

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Artes da Universidade Lusíada para a obtenção do
grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Professor Doutor Arqt. Rui Manuel Reis
Alves

Lisboa

Maio 2025

FICHA TÉCNICA

Autora Maria Teresa Gil de Borja Figueirinhas
Orientador Professor Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves
Título Gae Aulenti: a arquitetura de interiores e a perceção do espaço
Local Lisboa
Ano 2025

CASA DO CONHECIMENTO DA UNIVERSIDADE LUSÍADA - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

FIGUEIRINHAS, Maria Teresa Gil de Borja, 2000-

Gae Aulenti : a arquitetura de interiores e a perceção do espaço / Maria Teresa Gil de Borja Figueirinhas ; orientado por Rui Manuel Reis Alves. - Lisboa : [s.n.], 2025. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada.

I - ALVES, Rui Manuel Reis, 1964-

LCSH

1. Arquitetura de interiores
2. Espaço (Arquitetura)
3. Arquitetas
4. Arquitetura e mulheres
5. Aulenti, Gae, 1927-2012 - Crítica e interpretação
6. Aulenti, Gae, 1927-2012 - Projetos e plantas
7. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitetura e Artes - Teses
8. Teses - Portugal - Lisboa

1. Interior architecture
2. Space (Architecture)
3. Women Architects
4. Architecture and women
5. Aulenti, Gae, 1927-2012 - Criticism and interpretation
6. Aulenti, Gae, 1927-2012 - Designs and plans
7. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitetura e Artes - Dissertations
8. Dissertations, academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA1123.A95 F54 2025

AVISO LEGAL

O conteúdo desta dissertação reflete as perspectivas, o trabalho e as interpretações da autora no momento da sua entrega. Esta dissertação pode conter incorreções, tanto conceptuais como metodológicas, que podem ter sido identificadas em momento posterior ao da sua entrega. Por conseguinte, qualquer utilização dos seus conteúdos deve ser exercida com cautela. Ao entregar esta dissertação, a autora declara que a mesma é resultante do seu próprio trabalho, contém contributos originais e são reconhecidas todas as fontes utilizadas, encontrando-se tais fontes devidamente citadas no corpo do texto e identificadas na secção de referências. A autora declara, ainda, que não divulga na presente dissertação quaisquer conteúdos cuja reprodução esteja vedada por direitos de autor ou de propriedade industrial.

**"Quando o vermelho está na moda,
sinto uma vontade irresistível de
me vestir de verde".**

Gae Aulenti

AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui não teria sido possível sem as pessoas incríveis que me acompanharam ao longo deste percurso.

Quero começar por agradecer ao meu orientador, Professor Rui Alves pela ajuda, pela paciência e pela disponibilidade ao longo deste processo.

À minha família e amigos, pelo apoio e pela força que me deram durante esta etapa da minha vida.

E a todos os colegas e professores que me acompanharam nestes anos.

APRESENTAÇÃO

Gae Aulenti: a arquitetura de interiores e a percepção do espaço

Maria Teresa Gil de Borja Figueirinhas

Com esta dissertação pretende-se estudar como a arquitetura de interiores influencia a nossa percepção espacial, desde a funcionalidade e o conforto, até ao impacto emocional, abordando a interação entre forma, estrutura e estética. Em particular, destaco a relevância de movimentos históricos, como a Bauhaus, uma escola de design e arquitetura que, fundada por Walter Gropius em 1919, trouxe princípios como a funcionalidade, simplicidade e beleza, revolucionando o design ao integrar arte, tecnologia e indústria.

Neste contexto, a pesquisa evidencia também o papel fundamental das mulheres na arquitetura e no design de interiores, com destaque para a arquiteta e designer italiana Gae Aulenti. Conhecida pelo seu estilo inovador e pela sua resiliência num campo predominantemente masculino, Aulenti contribuiu com obras marcantes, como o Museu d'Orsay, em Paris, e o Palazzo Grassi, em Veneza. O legado de Aulenti representa a luta pela igualdade de género na arquitetura, especialmente numa época em que a presença feminina era frequentemente marginalizada.

Através da análise do seu trabalho, bem como das barreiras e conquistas das mulheres no século XX, trago uma perspetiva que reforça a importância da valorização feminina neste campo e o impacto transformador dos seus projetos.

Assim, este estudo procura não apenas explorar como o design de interiores pode modificar profundamente a vivência de um espaço, mas também contribuir para uma visão mais inclusiva e equitativa da arquitetura e do design.

Palavras-chaves: Arquitetura de interiores, Percepção do espaço na arquitetura, Mulheres Arquitetas, Gae Aulenti, Museu d'Orsay.

PRESENTATION

Gae Aulenti: interior architecture and the perception of space

Maria Teresa Gil de Borja Figueirinhas

With this dissertation, we intend to study how interior architecture influences our spatial perception, from functionality and comfort to emotional impact, addressing the interaction between form, structure and aesthetics. In particular, I highlight the relevance of historical movements, such as the Bauhaus, a school of design and architecture that, founded by Walter Gropius in 1919, brought principles such as functionality, simplicity and beauty, revolutionizing design by integrating art, technology and industry.

In this context, the research also highlights the fundamental role of women in architecture and interior design, with emphasis on the Italian architect and designer Gae Aulenti. Known for her innovative style and her resilience in a predominantly male field, Aulenti contributed to landmark works such as the Musée d'Orsay in Paris and Palazzo Grassi in Venice. Aulenti's legacy represents the fight for gender equality in architecture, especially at a time when the female presence was often marginalized.

Through the analysis of her work, as well as the barriers and achievements of women in the 20th century, I bring a perspective that reinforces the importance of female valorization in this field and the transformative impact of her projects.

Therefore, this study seeks not only to explore how interior design can profoundly change the experience of a space, but also to contribute to a more inclusive and equitable vision of architecture and design.

Keywords: Interior architecture, Perception of architectural space, Women Architects, Gae Aulenti, Musée d'Orsay.

SUMÁRIO

1. Introdução	21
2. Evolução da arquitetura	
2.1. Pós-guerra em Itália.....	24
2.4. Pós-Modernismo	29
2.5. Arquitetura de interiores.....	38
3. Mulheres Arquitetas	
3.1. O papel das mulheres na arquitetura.....	42
3.1.1. Lilly Reich.....	48
3.1.2. Charlotte Perriand	52
3.1.3. Lina Bo Bardi.....	59
3.2. Gae Aulenti	
3.2.1. Vida e Obras	66
3.2.2. A influência das tendências do design na arquitetura.....	84
4. Museu d'Orsay	
4.1. Análise do projeto de Gae Aulenti	97
4.2. Como os projetos de Gae Aulenti contribuem para a evolução da arquitetura.....	119
5. Conclusão	123
Bibliografia	126
Lista de Figuras	132
Lista de Tabelas	140

1. INTRODUÇÃO

A escolha deste tema para a dissertação final do mestrado em Arquitetura surgiu durante a experiência de Erasmus em Roma, onde o meu interesse por Gae Aulenti começou. Estudei sobre a reabilitação de edifícios emblemáticos em novos museus e, desde logo, fiquei fascinada por Aulenti ser uma das pioneiras na sua área. Ao investigar mais sobre o seu trabalho, descobri o magnífico projeto do Museu d'Orsay, em Paris, um espaço que já tinha visitado em 2022 e que captou a minha curiosidade desde o primeiro momento, sendo um dos museus mais icónicos da cidade. Sempre fui apaixonada por design e arquitetura e tinha o desejo de combinar ambas as áreas. O meu objetivo com esta dissertação foi então juntar os elementos de arquitetura de interiores e design com a arquitetura, e ninguém melhor para estudar senão Gae Aulenti. O estudo será baseado no Museu d'Orsay, por ser um projeto conduzido, em parte, pela arquiteta italiana Gae Aulenti. Para tal, foi estudada a vida e percurso profissional da arquiteta, tanto como a história da estação d'Orsay. No desenvolvimento desta investigação, foram utilizadas revistas e publicações que documentam todo o processo, livros e ainda entrevistas online.

Esta dissertação explora a influência da arquitetura de interiores na percepção do espaço e, como o design da experiência espacial pode dominar um interior, ou espaço, sem se limitar meramente a questões de funcionalidade, mas sim às sensações humanas, identificando estratégias que designers e arquitetos podem usar para adaptar ambientes às necessidades do cliente e promover o bem-estar e a qualidade de vida dos visitantes. Uma série de fenómenos transpõe as estruturas físicas, condicionando a forma como entendemos, experimentamos e habitamos os espaços arquitetónicos. A percepção do espaço arquitetónico pode ser altamente dependente da arquitetura de interiores, algo que envolve não apenas a abordagem estética, mas também a funcionalidade, conforto e saúde emocional do utilizador. Focando na interseção entre estética, função e o impacto emocional da arquitetura de interiores, procura-se oferecer uma reflexão sobre o papel fundamental que o design desempenha na moldagem das nossas percepções e interações com o ambiente construído.

Assim, pretende-se estudar a história da Bauhaus, uma das mais impactantes escolas de design, arte e arquitetura do século XX. Fundada na Alemanha em 1919 por Walter

Gropius¹, a escola procurava unir todas as artes numa abordagem unificadora que pudesse mudar a sociedade através do design no período pós-primeira Guerra Mundial. Os princípios fundadores da Bauhaus consistem em funcionalidade, simplicidade e beleza enraizadas no desempenho dos objetos, mas levando em consideração que a tecnologia e a experimentação com materiais e a combinação de arte, artesanato e indústria são as chaves. Esta escola propôs eliminar as divisões entre as disciplinas artísticas convencionais, promovendo uma abordagem interdisciplinar e colaborativa no processo da criação. A Bauhaus foi revolucionária no design moderno, procurando formas e linhas mais simples definidas com base na função do objeto. O currículo da escola de design estava enraizado na escolha de arquitetura e a sua abordagem produziu um estilo inspirado por formas, estruturas e funcionalidades.

Arquitetura e design são campos que, ao longo da história, serviam como reflexos de eventos e fenómenos sociais e culturais mais amplos no contexto da sociedade. No entanto, a contribuição feminina para essas áreas foi frequentemente rejeitada ou esquecida, apesar da sua influência significativa e inovadora. Com esta dissertação procura-se explorar o mundo da arquitetura de interiores e a percepção do espaço através dos olhos femininos, particularmente Gae Aulenti como arquiteta e designer de interiores que demonstra através do seu trabalho como o design pode transformar radicalmente o espaço arquitetónico.

O papel das mulheres na arquitetura e no design evoluiu, de certa forma, durante o século XX. Essas profissões eram dominadas por homens, tornando difícil para as mulheres encontrarem o seu lugar. Nas décadas de 1960 e 1970, os movimentos feministas foram incentivados, e estava-se a tornar evidente que questões de igualdade de género existiam em muitas profissões, incluindo arquitetura e design, contribuindo para aumentar a presença e a visibilidade das mulheres nessas áreas. Gae Aulenti nasceu a 4 de dezembro de 1927, em Palazzolo della Stella, Itália, e morreu a 31 de outubro de 2012 em Milão. Trabalhou como arquiteta, arquiteta de interiores, designer de mobiliário, designer gráfica, designer de iluminação, designer de exposições e cenógrafa. Foi crítica de designers e arquitetos, mas o seu trabalho revolucionário e a sua abordagem inovadora permitem que ela seja um caso exemplar do impacto do

¹ Walter Gropius (1883-1969), nascido na Alemanha, um dos principais nomes da arquitetura do século XX. Foi fundador da Bauhaus e diretor do curso de arquitetura na Universidade de Harvard.

design na arquitetura. Aulenti destacou-se como uma das poucas mulheres a desfrutar sucesso profissional independente durante o período do pós-guerra em Itália, onde designers italianos se esforçaram para fazerem conexões significativas com princípios de produção. E é precisamente dessa fronteira experimental que surge um novo movimento na arquitetura italiana, o chamado movimento *avant-garde*, deixando a ideia do planeamento urbano imaginária para trás.

Gae Aulenti começou a sua carreira como arquiteta independente e designer freelancer em Milão em 1954. Projetou estruturas, incluindo a requalificação do Museu d'Orsay em Paris, em colaboração com a ACT Architecture², em 1981. Aulenti foi contratada para transformar esta estação de carácter *Beaux-Arts*³ num museu de classe mundial, estabelecendo um equilíbrio no trabalho entre preservar a arquitetura histórica e fornecer um espaço aberto, adequado a um arranjo museológico moderno, usando o design de interiores como ferramenta; sendo este trabalho de Gae Aulenti é o principal caso de estudo desta dissertação. No design, Aulenti, estreou-se com a cadeira de baloiço Sgarsul, e destacou-se grandes peças como o icónico candeeiro *Pipistrello*, a mesa com rodas, e a coleção de exterior *Locus Solus*, que ainda hoje continua a ser produzida e voltou a ganhar vida com o designer francês Simon Porte Jacquemus⁴.

Esta dissertação procura compreender o impacto da arquitetura de interiores na percepção do espaço arquitetónico e o modo como essas experiências são moldadas, possibilitando uma análise de como as decisões de design podem influenciar a funcionalidade, estética e experiência espacial. Pretendendo, igualmente, contribuir para conhecer melhor a arquitetura no final do século XX e destacar o trabalho de Gae Aulenti.

² Em junho de 1979, o Presidente da República Francesa, Valéry Giscard d'Estaing, optou pela proposta do ateliê ACT Architecture (composto por Renaud Bardon, Pierre Colboc e Jean-Paul Philippon) para transformar a antiga Gare d'Orsay num museu.

³ O estilo arquitetónico conhecido como Beaux-Arts foi promovido pela Escola de Belas Artes de Paris, especialmente a partir da década de 1830 até ao final do século XIX. Embora inspirado nos ideais do neoclassicismo francês, este estilo integrou igualmente influências góticas e renascentistas, bem como o uso de materiais modernos, como o ferro e o vidro. Teve grande relevância em França e em diversos países europeus até ao final do século XIX.

⁴ Simon Porte Jacquemus é um designer francês reconhecido pela criação da sua marca de moda, Jacquemus. Aos 18 anos, mudou-se para Paris com o objetivo de estudar design de moda na ESMOD (École Supérieure des Arts et Techniques de la Mode). Foi durante esse período académico que iniciou o desenvolvimento da sua própria marca, que viria a lançar oficialmente em 2010.

2. EVOLUÇÃO DA ARQUITETURA

2.1. PÓS - GUERRA EM ITÁLIA

A escolha de estudar a obra de Gae Aulenti e o tema *A arquitetura de interiores e a percepção do espaço* exige uma contextualização do período em que a arquiteta começou a sua carreira. A Itália do pós-guerra⁵ foi um momento de reconstrução intensa, não apenas física, mas também cultural e intelectual. Após a devastação causada pela Segunda Guerra Mundial, o país enfrentava o desafio de redefinir a sua identidade, tanto no campo político e social, quanto no domínio artístico e arquitetónico; já que o contributo da arquitetura estava mais focado na recuperação histórica do passado. Foi um período de experimentação, em que arquitetos, designers e artistas trabalhavam para reinterpretar a eficiência do espaço, à luz das necessidades de uma sociedade em mudança. (Tecno. S.d.)

Os anos após a Segunda Guerra Mundial foram decisivos para a reconstrução de Itália. Itália encontrava-se devastada, com cidades destruídas, bairros sobrelotados e uma crise habitacional grave. É neste cenário que Gae Aulenti começou a emergir como uma figura singular. Falar do pós-guerra em Itália é essencial para compreender a base das influências que moldaram o seu trabalho. Na arquitetura de interiores, área na qual se destacou, Aulenti não se limitava a criar espaços funcionais, mas era também um modo de dialogar com a cultura e com a história, reinterpretando-as num novo contexto. A sua abordagem ao espaço interior reflete as complexas tensões entre inovação e memória, progresso e tradição, características que marcaram profundamente o panorama arquitetónico italiano da época. Assim, analisar a Itália do pós-guerra é um caminho necessário para entender o papel transformador de Gae Aulenti no design e na arquitetura de interiores, bem como o impacto das suas obras.

A arquitetura italiana passou por uma transformação profunda, impulsionada pela necessidade de reconstruir um país devastado e de se alinhar com as novas exigências culturais, económicas e sociais. Uma geração de arquitetos, influenciada pelo Movimento Moderno e simultaneamente aberta a novas formas de expressão, dedicou-

⁵ Referimo-nos ao pós - Segunda guerra mundial (1939 – 1945)

se à renovação das cidades devastadas pelos bombardeamentos. A formação destes arquitetos mantinha-se numa forte componente cultural, equilibrando o interesse por novas abordagens estruturais como as influências artísticas internacionais.

“Os anos do pós-guerra marcaram um momento importante no cenário arquitetónico italiano e europeu em geral. Se é verdade que a destruição da guerra causou numerosas vítimas em termos de monumentos históricos e sistemas residências e produtivos, nas grandes capitais do velho continente é absolutamente realista – mesmo que cínico – aceitar que, depois da guerra, começaram obras de reconstrução e renovação urbana que seriam impensáveis até poucos anos antes.” (Capitanucci. s.d.)

Em Itália, as transformações urbanísticas promovidas pelo regime fascista ainda estavam em curso ou foram retomadas no pós-guerra. Embora algumas intervenções pudessem ser questionáveis, contribuíram inequivocamente para a modernização das infraestruturas rodoviárias e para a evolução da arquitetura. A monumentalidade e os traços clássicos associados ao regime de Benito Mussolini⁶ foram rejeitados, e os arquitetos procuravam formas que retratassem a modernidade e a democracia. Nesse contexto, o modernismo europeu, com influências de Le Corbusier e da Bauhaus, teve um papel central. (Carlo. 1993)

No campo cinematográfico surgiu o neorrealismo, como um movimento que procurava representar, de maneira crítica e sem manipulação, os problemas sociais e económicos do pós-guerra em Itália. Para além do cinema, o neorrealismo manifestou-se também na literatura, na pintura e na arquitetura. Na arquitetura caracterizava-se pela valorização de uma tecnologia simples e acessível, baseada nas tradições regionais, utilizando técnicas e materiais tradicionais, para responder aos desafios da construção.

No final da década de 1940 e início da década de 1950, o neorrealismo dominava o panorama arquitetónico italiano, destacando-se a Escola Romana, com figuras como

⁶ Benito Mussolini (1883-1945), foi um político italiano que esteve à frente do Partido Nacional Fascista e exerceu o cargo de primeiro-ministro de Itália entre 1922 e 1943. Após a sua destituição, assumiu a liderança da República Social Italiana, posição que manteve até à sua morte

Ludovico Quaroni⁷ e Mario Ridolfi⁸. A partir de 1953, o debate sobre alternativas à arquitetura moderna internacional transferiu-se para Milão, o centro industrial e económico de Itália. O pensamento arquitetónico, deste período, foi intensamente documentado por revistas, como *Casabella Continuità*, dirigida por Ernesto Nathan Rogers⁹, e *Domus*, liderada na maior parte do tempo pelo seu fundador, Gio Ponti¹⁰. Rogers via a *Casabella* como um veículo pedagógico fundamental, funcionando como um espaço de formação para jovens arquitetos. Entre os profissionais que iniciaram as suas carreiras na revista, destacam-se Vittorio Gregotti¹¹, Gae Aulenti, Aldo Rossi e Giorgio Grassi. (Andrade Junior. 2024)

“A Itália do pós-guerra procura na indústria a perspectiva de um novo bem-estar e no design criativo o elemento de singularidade das suas produções. Desde as suas origens, o evento tem sido caracterizado por uma conceção unitária de todas as formas de arte e expressão criativa, intimamente ligada à evolução social e ao desenvolvimento económico.” (Briganti. 2022. p.102)

As revistas divulgavam internacionalmente uma alternativa ao modernismo racionalista e universalista, que até então dominava o cenário arquitetónico global. Entre 1954 e 1959, as editoras lançaram diversas obras especializadas que analisavam a recuperação do edificado e reuniam as novas direções da arquitetura italiana. O debate sobre a reconstrução urbana não se limitou às páginas das revistas, mas teve continuidade em associações como o *Movimento Studi per l'Architettura* (MSA), que defendia uma abordagem pós-racionalista e mais ligada ao contexto milanês, em

⁷ Ludovico Quaroni (1911–1987) foi um arquiteto italiano, urbanista, crítico e professor universitário. Formado em 1934, participou em projetos de grande relevância, entre os quais se destaca o plano "Ina-Casa" no bairro de Tiburtino, em Roma. Entre 1947 e 1951, desempenhou as funções de vice-presidente do Instituto Nacional de Urbanismo e esteve envolvido na elaboração de planos urbanísticos para diversas cidades em Itália.

⁸ Mario Ridolfi (1904–1984) concluiu a sua formação em arquitetura em 1929. A sua educação manteve uma forte ligação à tradição, embora demonstrasse abertura aos princípios do Movimento Moderno. No período do pós-guerra, aderiu plenamente à corrente conhecida como Neorrealismo arquitetónico, que procurava reinterpretar os valores históricos através de uma perspectiva contemporânea. A expressão simbólica desta abordagem neorrealista pode ser observada na intervenção realizada no bairro Tiburtino, em Roma, em colaboração com Quaroni.

⁹ Ernesto Nathan Rogers (1906–1969) foi um arquiteto, escritor e professor italiano. Entre 1953 e 1965, dirigiu a revista *Casabella*, desempenhando um papel central no debate arquitetónico europeu, particularmente nas discussões em torno do movimento Neo-Liberty.

¹⁰ Gio Ponti (1891–1979) foi um arquiteto e designer italiano. Fundou, em 1928, a revista *Domus*, e foi professor no Politécnico de Milão entre 1936 e 1961. Entre as suas obras mais emblemáticas destaca-se a Torre Pirelli, em Milão, concebida em colaboração com Pier Luigi Nervi.

¹¹ Vittorio Gregotti (1927–2020), arquiteto italiano, professor e escritor na Revista *Casabella-Coninuità*. Foi responsável por vários projetos importantes, sendo um deles o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, em colaboração com Manuel Salgado.

contraposição à visão da *Associazione para a Architettura Organica* (APAO), fundada por Bruno Zevi¹², que tinha uma perspectiva mais próxima da escola romana.

“Uma necessidade geral de renovação, a necessidade prática de reconstruir o país, o enfraquecimento dos homens que representavam a retórica monumental, a contribuição das novas gerações e, sobretudo, uma evolução geral do gosto, foram decisivos para a renovação moderna.” (Capitanucci. s.d.)

Em Milão um grupo de arquitetos intelectualmente preparados, ligados tanto à engenharia – onde exploravam novas estruturas e materiais – como ao meio artístico, impulsionou projetos inovadores. A habitação tornou-se um dos principais campos de investigação e experimentação, impulsionada pela necessidade urgente de realojar a população afetada pela guerra. Grande parte do esforço arquitetónico centrou-se na habitação social e no Plano INA-Casa, criado em 1946. Mais do que responder a necessidades básicas de alojamento, procurou-se desenvolver uma nova forma de habitar, com particular atenção à humanização dos espaços, à qualidade da luz natural, à integração de verde como elemento construtivo e à diversificação das tipologias habitacionais. A colaboração entre arquitetos e artistas resultou em experiências inovadoras, marcadas pela industrialização e pré-fabricação dos edifícios, consolidando a influência do *“Made in Italy”*¹³. (Capitanucci. s.d.)

“Este plano (INA-Casa) pretendia combater o desemprego e a crise habitacional provocados pelos terríveis estragos da guerra, do fascismo, do subdesenvolvimento e da pobreza em Itália, através do desenvolvimento do setor da construção.” (Grego. S.d.)

Outro aspeto fundamental deste período foi a crescente sensibilidade para o planeamento urbano e o desenho da cidade. A relação entre os novos edifícios e o espaço envolvente assumiu uma importância central, não apenas na construção de novas estruturas, mas também na reabilitação e adaptação do património existente.

¹² Bruno Zevi (1918–2000) foi um arquiteto, urbanista, crítico, ensaísta e escritor italiano, reconhecido pelo seu papel como historiador e defensor da arquitetura modernista. Formou-se na Faculdade de Design da Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, onde teve contacto com a obra de Frank Lloyd Wright, influência determinante no desenvolvimento da sua visão da chamada arquitetura orgânica. Autor de várias obras fundamentais para a crítica arquitetónica do século XX, destaca-se entre elas *“Saper vedere l’architettura”*.

¹³ A expressão *“Made in Italy”* é uma marca reconhecida no mundo da moda, simbolizando a garantia de que o produto foi elaborado com materiais de excelência e com um cuidado preciso pelos detalhes.

A reconstrução de Itália no pós-guerra foi um momento de grande transformação arquitetónica, influenciado tanto pela necessidade de reerguer um país devastado, quanto pelo desejo de se modernizar e de se alinhar com as correntes internacionais. Neste contexto, Gae Aulenti destacou-se como uma arquiteta que soube conciliar tradição e inovação, resgatando elementos do passado e reinterpretando-os para responder às exigências de uma sociedade em mudança. O seu trabalho em arquitetura de interiores refletiu não apenas um compromisso com a funcionalidade dos espaços, mas também um profundo diálogo com a história e a cultura italianas. A análise do período em que Aulenti iniciou a sua carreira permite compreender o impacto das suas escolhas estilísticas e conceptuais, bem como o modo como contribuiu para a evolução da percepção do espaço na arquitetura contemporânea.

2.2. PÓS - MODERNISMO EM ITÁLIA

O período do pós-guerra em Itália marcou uma profunda transformação política, social e cultural. A reconstrução do país foi acompanhada por um intenso debate intelectual e artístico, refletindo as tensões entre tradição e modernidade, identidade nacional e influências mundiais. Num primeiro momento, o pensamento e a produção cultural italiana orientou-se para a racionalidade e o compromisso com a reconstrução, mas as décadas seguintes assistiram a um progressivo questionário dessas certezas. É nesse contexto que surge o pós-modernismo, não como um estilo, mas como uma crítica ao modernismo do pós-guerra, rejeitando os seus princípios. O otimismo modernista e as suas convicções no progresso da reconstrução começaram a ser desafiados por uma visão mais fragmentada da realidade, na qual o contexto histórico, na arquitetura, passou a desempenhar um papel fundamental, promovendo um retorno à ornamentação e à diversidade estilística. Gae Aulenti, sendo uma das principais vozes desse período, reinterpretou elementos do passado com uma linguagem contemporânea, especialmente na arquitetura de interiores. Deste modo, vamos analisar o desenvolvimento do pós-modernismo no contexto italiano, explorando as suas manifestações na arquitetura, destacando as suas origens nas transformações do pós-guerra e a sua consolidação como um dos movimentos culturais mais significativos do século XX.

“Nunca tento introduzir elementos estilísticos chocantes, mas sim contrastar o antigo e o novo. Isto não é Pós-Modernismo, é continuidade com o Movimento Moderno e os seus mestres.” (Aulenti, G. Citado por Tecno. 2008)

Logo a seguir à Segunda Guerra Mundial, a arquitetura moderna surge triunfante, sendo inicialmente bem recebida, ganhou destaque na Europa e nos Estados Unidos, tornando-se uma força dominante. Arquitetos como Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, entre outros, rejeitaram os estilos tradicionais, desenvolvendo uma abordagem baseada na estética da máquina. Entre 1960 e 1980 ocorre a transição do modernismo para o pós-modernismo, com um grupo de jovens arquitetos que começaram a questionar a rígida adesão ao modernismo, no qual os designs são centrados na eficiência. Os arquitetos do pós-modernismo viam o funcionalismo como “aborrecido” e pouco acolhedor, afastando-se das ideias modernistas, tinham como objetivo questionar

os conceitos usados por arquitetos modernistas e propor novas ideias para as cidades. Esta tendência, do movimento pós-moderno, manifestou-se em vários países europeus, nos Estados Unidos e no Japão, expandindo-se rapidamente por todo o mundo, tornando-se um dos movimentos arquitetónicos mais importantes. No entanto, começaram a surgir conflitos entre os próprios arquitetos. Na Alemanha, a arquitetura moderna é praticamente anulada por uma abordagem mais nacionalista, cenário que se repete em países como Itália, Espanha e Portugal, onde esta corrente é encarada com desconfiança. Os arquitetos modernos enfrentam dificuldades em afirmar-se, e os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM)¹⁴, que deveriam servir como espaço de união, entrou em crise, tornando-se palco de confrontos. (Vleck. 1990)

“O pós-modernismo apresenta-se como pluralista e defensor da diversidade, da fragmentação, da ambiguidade, da estratificação múltipla; apoiante da dispersão, da disseminação, bem como da acumulação, da contradição enquanto proliferação de meras oposições, desprovidas de qualquer relação entre si; (...) e ainda, o pós-modernismo é inclusivo, distanciado, surpreendente, afastado de qualquer fascínio ideológico que não seja movido por um pragmatismo estratégico.” (Marco Biraghi, citado por Domuns. S.d.a)

Em Itália, as primeiras preocupações já eram evidentes na década de 1950, através do movimento *Neo-Liberty*¹⁵, apoiado pela revista *Casabella-Continuità* - na altura em que Gae Aulenti trabalhava para a revista - no qual os arquitetos desenvolvem uma arquitetura moderna, mas afastada dos cânones do modernismo internacional. As revistas tornam-se os principais espaços de discussão sobre o Movimento Moderno, muitas vezes de forma polémica. (Figueira. 2014. p.27)

Quando Ernesto Nathan Rogers entrou para a Revista *Casabella*, acrescentou a palavra *Continuità*. Esta foi uma tentativa de criar outra vez um diálogo do que era antes do movimento moderno, o racionalismo, em vez da vontade de falar sobre características estilísticas que poderiam realmente ser utilizadas novamente. (Artioli, N. Citado por Vitra Design Museum. 2020 b)

¹⁴ Os CIAM, fundados na Suíça entre 1928 e 1959, foram uma organização e uma série de encontros promovidos pelos principais nomes da arquitetura moderna mundial, com Le Corbusier como um dos principais impulsionadores. O objetivo era debater os rumos da arquitetura em diferentes áreas, promovendo a difusão de um estilo arquitetónico caracterizado pela sua pureza, sinteticidade, funcionalidade e racionalidade.

¹⁵ O Neo-Liberty foi um movimento arquitetónico que surgiu em Itália durante a década de 1950, promovido por um grupo de arquitetos ligados à revista *Casabella-Continuità*. Este movimento surgiu como uma reavaliação das ideologias modernistas.

“Aulenti juntou-se à revista Casabella e rapidamente se tornou parte do movimento "Neo Liberty". Reagindo contra o domínio do modernismo e o legado monótono da Bauhaus, o movimento defendia o renascimento das tradições de construção locais e da expressão individual, algo que Aulenti procurou em todos os aspetos da sua vida, como uma feroz opositora da moda.” (Wainwright. 2012.)

Foi uma época de grandes transformações, em que figuras de autoridade perderam o seu estatuto e deram lugar a uma nova geração de anarquistas e provocadores. Estas mudanças ocorreram de forma revolucionária e impactante. Com isto, Giancarlo De Carlo¹⁶, arquiteto e teórico que procurou conciliar os ideais do modernismo com uma ordem social mais inclusiva, preparou-se para inaugurar, em 1968, a exposição *O Grande Número* para a Trienal de Milão, mas esta nunca chegou a ser vista pelo público. Pensada para ser inaugurada a 30 de maio, no Palazzo dell’Arte, a exposição foi encerrada e destruída por estudantes em protesto. (Balashova. 2024)

“A trienal não abriu. Pela manhã, um grupo de arquitetos, designers, artistas entrou no pavilhão da trienal, destruiu completamente a exposição “Big Number” e ocupou a trienal com os slogans “Trienal está ocupada”, “Milão é igual a Paris”... Nisso naquela época, uma poderosa revolução estudantil ocorria em Paris contra as estruturas que administravam e cuidavam de tudo por todos. Então, na verdade, esta acção em Milão não foi dirigida contra Giancarlo De Carlo, foi contra as instituições culturais, contra as estruturas que existiam na altura. Contra a exposição de objetos e projetos completamente desvinculados da sociedade, apenas pelo espetáculo.” (Larisa Tsybina, citado por Balashova. 2024)

Conhecida como a "Trienal Fantasma", De Carlo, que, influenciado por dois anos de contacto próximo com a realidade norte-americana, desenhou uma trienal com o objetivo de posicionar-se face a uma profunda crise social e económica, apesar dos discursos neoliberais otimistas que projetavam um crescimento económico num mercado global em expansão. *O Grande Número* foi proposto por De Carlo para abordar esses contrastes, remetendo tanto ao contexto dos CIAM quanto aos programas sociais

¹⁶ Giancarlo De Carlo (1919–2005) foi um arquiteto italiano e membro do CIAM. Durante a sua carreira, defendia a importância de integrar fatores humanos, físicos, culturais e históricos no processo de design arquitetónico. Entre as suas obras mais notáveis estão as Faculdades da Universidade de Urbino (Collegi di Urbino), construídas entre 1962-1966 e 1973-1983, que se destacam como exemplos significativos do seu trabalho.

e económicos experimentais em países devastados pela Segunda Guerra Mundial. No fundo, o tema sugeria uma certa ditadura do financeiro num contexto de crise de valores, estabelecendo um paralelismo com a realidade que vivemos atualmente, especialmente nos países do sul da Europa. (Bártolo. 2016)

“Embora a arquitetura e o design tenham entrado firmemente na nova era do modernismo e da realidade digital, a história da revolução pós-moderna é uma infinidade de cenas inexploradas, colaborações incompletas e paralelos surpreendentes.” (Balashova. 2024)

A arquitetura pós-moderna caracteriza-se por uma abordagem crítica ao modernismo, recorrendo a diversas estratégias para desafiar os seus princípios. Entre várias características, como o uso de elementos decorativos, assimetria e cores vibrantes, a principal foi a reavaliação do papel da história, reintegrando elementos históricos na composição arquitetónica, muitas vezes como uma forma de provocação e contestação ao rigor do modernismo. Alguns arquitetos adotaram, ainda, padrões ornamentais e formas de composição tradicionais, em contraste com a simplicidade funcional do modernismo. Os edifícios concebidos segundo os conceitos do pós-modernismo são geralmente compostos por diversas estruturas e formas distintas. Cada uma dessas partes pode representar um segmento da construção, recorrendo, por vezes, a materiais e estilos variados. Esta sensibilidade manifesta-se no trabalho de diversos arquitetos como Robert Venturi¹⁷ e Philip Johnson¹⁸ nos Estados Unidos, Alison e Peter Smithson¹⁹ e James Stirling²⁰ em Inglaterra, Aldo Rossi²¹ e Vittorio Gregotti em Itália, entre outros. A abordagem italiana destaca-se pelo seu carácter culturalista, procurando estabelecer a relação da arquitetura com o território e a cidade. Esta perspetiva é identificada em

¹⁷ Robert Venturi (1925–2018) foi um arquiteto norte-americano e um crítico influente da arquitetura moderna. Em parceria com sua esposa e sócia, Denise Scott Brown, desempenhou um papel fundamental na transformação do modo como arquitetos, urbanistas e estudantes percebem e refletem sobre a arquitetura e o ambiente construído. Em reconhecimento à sua contribuição, foi premiado com o Prémio Pritzker em 1991.

¹⁸ Philip Johnson (1906–2005) foi um arquiteto norte-americano conhecido pelos seus projetos tanto de arquitetura moderna quanto pós-moderna. Em 1930, tornou-se o primeiro diretor do departamento de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), e em 1932 organizou a famosa exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, no MoMa. Foi ainda o primeiro arquiteto a receber o Prémio Pritzker em 1979.

¹⁹ Alison Smithson (1928–1993) e Peter Smithson (1923–2003) foram um casal de arquitetos britânicos que formaram uma parceria marcante na arquitetura. Juntos, tornaram-se figuras-chave associadas ao brutalismo britânico na segunda metade do século XX. O casal foi dos primeiros a questionar e desafiar as abordagens modernistas no design e no planeamento urbano, propondo novas formas de pensar a arquitetura e o espaço público.

²⁰ James Stirling (1929–1992) foi um arquiteto britânico nascido em Liverpool, que iniciou sua carreira a desafiar as ideias e teorias do Movimento Moderno.

²¹ Aldo Rossi (1931–1997) foi um arquiteto e designer italiano, sendo uma das figuras centrais do movimento pós-moderno. Em 1959, iniciou sua colaboração com a revista *Casabella-Continuità*, onde começou a expor suas ideias inovadoras sobre arquitetura e design.

obras como *Territorio dell'architettura* (1966), de Vittorio Gregotti, e *Architettura della città* (1966), de Aldo Rossi. (Figueira. 2014. p.27)

Robert Venturi foi um dos primeiros arquitetos a desafiar o movimento moderno e a propor um caminho alternativo, onde a arquitetura poderia ser mais comunicativa, acessível e rica em referências. *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), escrito por Robert Venturi, é um ponto de partida para o movimento pós-moderno, onde Venturi afirma que são pós-modernos “os objetos híbridos e contaminados, ambíguos, complexos, distorcidos, em vez de diretos, triviais ou articulados, igualmente tediosos e interessantes, tradicionais e inovadores, corretos e equivocados”, ele defende que a arquitetura pode ter múltiplos significados e deve dialogar com o contexto histórico e social. (Ghisleni. 2021a)

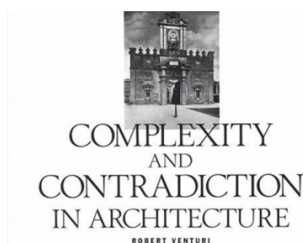


FIG. 1 – LIVRO DE ROBERT VENTURI: COMPLEXIDADE E CONTRADIÇÃO EM

Para Venturi, a arquitetura não deveria ser minimalista e homogênea, mas sim rica em significado, contrastes e referências culturais. Venturi via valor na estética popular e na sinalização urbana, como outdoors e fachadas comerciais. Essa abordagem ficou evidente no seu livro *Learning from Las Vegas* (1972), escrito em colaboração com Denise Scott Brown²² e Steven Izenour²³. Nele, Venturi, destacou a importância da arquitetura vernacular, associada à estética da cultura popular e respondeu à famosa frase de Mies Van der Rohe “Menos é mais”, com “Menos é um tédio”. (Pritzker Architecture Prize. S.d.)

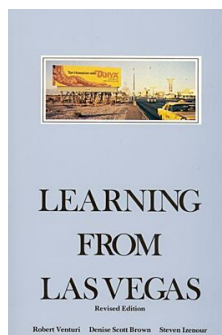


FIG. 2 – LIVRO DE ROBERT VENTURI: APRENDENDO COM LAS VEGAS

²² Denise Scott Brown (1931), é uma arquiteta, urbanista, professora e escritora americana. Mulher e sócia de Robert Venturi.

²³ Steven Izenour (1940–2001) foi um arquiteto, urbanista e teórico norte-americano, amplamente reconhecido como coautor, junto a Robert Venturi e Denise Scott Brown, do livro *Learning from Las Vegas*, uma das obras mais influentes na teoria arquitetônica do século XX. Izenour também foi diretor da empresa Venturi, Scott Brown & Associates, em Filadélfia.

“Falo de uma arquitetura complexa e contraditória, baseada na riqueza e ambiguidade da experiência moderna, incluindo aquela que é inerente à arte. Congratulo-me com os problemas e exploro as incertezas. Gosto de elementos que são híbridos e não “puros”, comprometer em vez de “limpar”, acomodar em vez de excluir. Sou a favor da vitalidade confusa sobre a unidade óbvia, prefiro “ambos” e “e” a “um ou outro”, preto e branco e às vezes cinza, preto ou branco. Uma arquitetura de complexidade e contradição deve incorporar a difícil unidade de inclusão e não a fácil unidade de exclusão.” (Robert Venturi, citado por Estilos Arquitetônicos. S.d.)

Nos Estados Unidos, Robert Venturi projetou uma casa para a sua mãe, *Vanna Venturi House* (1964), sendo hoje considerado o primeiro edifício pós-moderno. A casa apresenta muitas características utilizadas para fins funcionais, utilizadas por arquitetos modernistas como Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, mas Venturi incluiu também ornamentos no design, para lhe dar um toque pós-moderno. *"Se há uma única imagem associada ao trabalho de Robert Venturi e à arquitetura pós-moderna, é a fachada da casa da sua mãe".* (Federic Schwartz, citado por Frearson. 2015)



FIG. 3 – VANNA VENTURI HOUSE, ROBERT VENTURI

Alguns disseram que a casa da minha mãe parece um desenho de uma casa feito por uma criança, representando os aspectos fundamentais do abrigo: telhado de duas águas, chaminé, porta e janelas. Gosto de pensar que é assim. (Robert Venturi, citado por Frearson. 2015)

“Como arquiteto procurei guiar-me não pelo hábito, mas por uma percepção consciente do passado” (Venturi. 2004)

Mas falando do pós-modernismo em Itália, esta crítica ao modernismo foi lançada pelo arquiteto Aldo Rossi, que criou projetos que combinavam referências históricas com uma estética minimalista e simbólica, criticou a reconstrução de cidades e edifícios italianos, destruídos durante a guerra, no estilo modernista, que não tinha relação com a história da arquitetura local. Rossi colaborou com Ernesto Rogers na revista *Casabella* entre 1961 e 1964, onde traz uma abordagem única baseada na memória, na história e na simplicidade das formas, mantendo um estilo mais rigoroso e racional, mas sempre com referências históricas. No seu livro *L'architettura della città* (1966), Rossi defendia que a arquitetura deveria dialogar com o passado e preservar a identidade dos espaços urbanos. “*Não se pode fazer arquitetura sem estudar as condições de vida na cidade*”. (Aldo Rossi, citado por Olley. 2021)



FIG. 4 – LIVRO DE ALDO ROSSI: A ARQUITETURA DA CIDADE

A trajetória do arquiteto Aldo Rossi exemplifica a transição do modernismo para o pós-modernismo na arquitetura. Os seus primeiros trabalhos refletem uma formação modernista, evidenciando a influência de Le Corbusier. No entanto, à medida que a sua carreira evoluiu, tornou-se evidente uma mudança definitiva para o pós-modernismo. Embora Rossi não se identificasse especificamente como modernista ou pós-modernista, os historiadores da arquitetura utilizam estes rótulos para categorizar as transformações nas correntes arquitetónicas. (Vleck. 1990)

Aldo Rossi critica o funcionalismo ao introduzir métodos históricos na análise das cidades, defendendo que estas são construções ao longo do tempo e que a arquitetura deve ser entendida como um conjunto de artefactos urbanos criados pelo homem. “*A persistência ou permanência de um monumento é o resultado da sua capacidade de*

constituir a cidade, a sua história e arte, o seu ser e memória.” (Aldo Rossi, citado por Christou. 2014)

"Não posso ser pós-moderno, pois nunca fui moderno.” (Aldo Rossi, citado por Olley. 2021)

A extensão do Cemitério de San Cataldo (1971), foi uma das (suas) primeiras manifestações do pós-modernismo e é um exemplo de como ele misturava memória, identidade e formas geométricas simples. *“Com aberturas racionalistas, mas sem teto, janelas ou portas, o ossário cúbico é ao mesmo tempo ligeiramente clássico e assustadoramente surreal.” (Olley. 2021)*



FIG. 5 – CEMITÉRIO DE SAN CATALDO, ALDO ROSSI

Aldo Rossi trouxe um pós-modernismo mais rigoroso e filosófico, por outro lado, Robert Venturi seguiu um caminho mais irónico e provocador, antecipando tendências que dominariam a arquitetura nos anos seguintes. Embora as ideias de Rossi sejam distintas das de Venturi, acabam por seguir caminhos semelhantes, exploram o valor simbólico e monumental da arquitetura, recorrem à citação e à técnica da colagem, e adotam um historicismo interpretado de forma livre. Venturi interessa-se pela "pequena história", pela experiência quotidiana e pela realidade observável. Rossi, por outro lado, foca-se na "grande história", especialmente no Iluminismo, e encara o Realismo como uma realidade idealizada, impulsionada pelo desejo coletivo. (Figueira. 2014. p. 93-109)

“Rossi descreve a arquitetura da cidade com dois significados diferentes; em primeiro lugar, a cidade é vista como um gigantesco objeto feito pelo homem,

que cresce ao longo do tempo; segundo, como artefactos urbanos caracterizados pela sua própria história e forma.” (KIM. 2012)

Com isto, a arquitetura pós-moderna traz várias propostas que contrapõem os conceitos da arquitetura moderna, como dar ênfase primária às fachadas, incorporar elementos históricos, apostar em elementos decorativos, entre outros. Gae Aulenti por um lado foi uma arquiteta do pós-guerra e com influências modernistas, mas por outro, quando trabalhou na Revista Casabella, ao lado de Ernesto Rogers, a abordagem humanista da arquitetura defendida pela revista influenciou profundamente o trabalho de Aulenti. Nos anos em que trabalhou na revista cruzou-se com inúmeros arquitetos, como Aldo Rossi, e tornou-se parte do movimento *Neo-Liberty*, não só na arquitetura, mas também no design de mobiliário e produto. Tornando-se, então, também, uma arquiteta e designer pós-modernista, que mais tarde ficou conhecida por incorporar o contexto histórico nos seus trabalhos. Aldo Rossi e Gae Aulenti partilhavam preocupações com a relação entre arquitetura e história, mas as suas abordagens arquitetónicas eram muito diferentes. Os trabalhos de Aulenti valorizavam a materialidade, a atmosfera dos espaços e a reinterpretação de elementos clássicos.

“O pós-modernismo, em contraste com o modernismo estrito, permitiu não esconder as emoções, especialmente as negativas.” (Balashova. 2024)

2.3. ARQUITETURA DE INTERIORES

A evolução do pós-modernismo em Itália trouxe consigo uma reflexão profunda sobre os fundamentos da arquitetura e do design, desafiando as ideias do modernismo e recuperando referências históricas, estéticas e culturais antes rejeitadas. No entanto, para compreender, configuração da arquitetura de interiores nesse contexto, é essencial olhar para uma das maiores influências do design moderno: a Bauhaus.

Fundada na Alemanha em 1919, a Bauhaus revolucionou o pensamento arquitetónico e o design ao propor a fusão entre arte, funcionamento e produção industrial. O seu impacto ultrapassou fronteiras e décadas, consolidando-se como um dos pilares da arquitetura moderna. A procura pela racionalidade, pelo minimalismo e pela integração entre forma e função tornou-se uma referência fundamental para gerações de arquitetos e designers, influenciando diretamente a maneira como os espaços interiores passaram a ser projetados. Mesmo no contexto do pós-modernismo, que rejeitou muitos dos dogmas do modernismo, a influência da Bauhaus permaneceu perceptível seja na valorização dos materiais, na modularidade dos espaços ou na relação entre o ser humano e o ambiente construído. No entanto, ao contrário da rigidez funcionalista original, a arquitetura de interiores pós-moderna reinterpretou esses princípios, combinando-os com novas abordagens estéticas, ornamentação e uma expressividade mais livre. Uma série de fenómenos transpõe as estruturas físicas, condicionando o modo como entendemos, experimentamos e habitamos os espaços arquitetónicos. A percepção do espaço arquitetónico pode ser altamente dependente da arquitetura de interiores, algo que envolve não apenas a abordagem estética, mas também a funcionalidade e conforto. Focando na interseção entre estética, função e o impacto emocional da arquitetura de interiores, nesta dissertação procura-se oferecer uma reflexão sobre a evolução da arquitetura de interiores sob a influencia da Bauhaus e a sua transformação no período pós-moderno, analisando o papel fundamental que o design desempenha na moldagem das nossas percepções e interações com o ambiente construído.

O design de interiores e a arquitetura são disciplinas interligadas que, quando combinam resultam em ambientes funcionais, confortáveis e esteticamente equilibrados. Enquanto a arquitetura estabelece a estrutura dos espaços, o design de interiores foca-se na otimização e personalização desses ambientes, considerando fatores como ergonomia,

iluminação, cores e materiais. Esta interseção não só otimiza a experiência espacial, como também influencia diretamente o bem-estar e a qualidade de vida dos usuários. O design de interiores tem como principal objetivo a ambientação e decoração dos espaços, organizando elementos como mobiliário, cores e iluminação para criar uma atmosfera equilibrada. Já a arquitetura de interiores vai além da decoração, envolvendo alterações estruturais como a reorganização de paredes, pisos e tetos. Os principais objetivos da arquitetura de interiores envolvem: A funcionalidade, otimização do espaço para garantir a melhor utilização possível; O conforto, criar ambientes agradáveis, que tenham em conta fatores como iluminação, ventilação, isolamento térmico e qualidade acústica; E a estética, desenvolvimento de uma identidade visual coerente, equilibrando funcionalidade e beleza. A seleção de materiais, cores e texturas é essencial para criar um ambiente não apenas visualmente atraente, mas também confortável e estimulante para os sentidos.

Um marco histórico essencial para a arquitetura e o design foi a Bauhaus, uma das mais impactantes escolas de design, arte e arquitetura do século XX. Fundada na Alemanha, em 1919, por Walter Gropius, esta instituição revolucionou o design moderno propondo eliminar as divisões entre as disciplinas artísticas convencionais, promovendo uma abordagem interdisciplinar e colaborativa no processo da criação, ao unir arte, artesanato e tecnologia, promovendo a funcionalidade e a simplicidade no design. A Bauhaus influenciou profundamente a arquitetura e o design contemporâneo, estabelecendo princípios que ainda hoje orientam a criação de espaços interiores. Os princípios fundadores da Bauhaus consistem em funcionalidade, simplicidade e beleza enraizadas na função dos objetos, mas levando em consideração que a tecnologia e a experimentação com materiais e a combinação de arte, artesanato e industrial são as chaves. A Bauhaus foi revolucionária no design moderno, procurando formas e linhas mais simples definidas com base na função do objeto. O currículo da escola de design estava enraizado na escola de arquitetura e a sua abordagem produziu um estilo inspirado por formas, estruturas e funcionalidades.

“Até hoje, o termo Bauhaus mantém a sua frescura. No seu significado quotidiano, é o ponto de partida do Movimento Moderno e gera uma associação com formas elementares: quadrado, triângulo, círculo, com cores primárias: vermelho, amarelo, azul, bem como com mobiliário de tubos de aço, arquitetura cúbica branca e funcionalismo.” (Droste. 2022. p.7)

A Bauhaus revolucionou a maneira como percebemos a relação entre arquitetura e design, demonstrando que esses campos estão profundamente interligados e que, juntos, podem transformar o espaço habitado. Mais do que uma escola de arte e arquitetura, a Bauhaus tornou-se um símbolo da modernização do ambiente cotidiano, promovendo uma perspectiva utilitária.

Desde o princípio, Gropius enfatizou a necessidade de unir arte e tecnologia para criar soluções arquitetônicas inovadoras, afastando-se do historicismo predominante e focando-se na expressão da era industrial. Inspirado pelo seu tempo no estúdio de Peter Behrens²⁴, Gropius formulou uma visão na qual a forma de um edifício deveria refletir a sua função, eliminando ornamentos desnecessários e utilizando materiais industriais modernos. Essa abordagem foi exemplificada na icônica fábrica Fagus²⁵, projetada por Eduard Werner, Walter Gropius e Adolf Meyer, que antecipou muitos dos princípios fundamentais do modernismo. (Droste. 2022. p.11)



FIG. 6 – FABRICA FAGUS. ALFELD, ALEMANHA

A criação da Bauhaus representou uma síntese dessas ideias. Unindo artistas, designers e arquitetos, a escola propôs uma formação colaborativa entre artesãos e criadores, com o objetivo de produzir espaços e objetos funcionais e esteticamente coerentes. Gropius rejeitou o ensino acadêmico tradicional, criticando tanto as academias de belas-artes quanto as escolas de ofícios, e defendeu um modelo

²⁴ Peter Behrens (1869–1940) foi um dos arquitetos mais influentes da Alemanha e um dos fundadores da Deutscher Werkbund (Federação Alemã do Trabalho). Pioneiro ao abordar as necessidades da civilização industrial, a sua arquitetura teve um impacto significativo no Movimento Moderno alemão e na evolução do design industrial como o conhecemos hoje.

²⁵ A Fábrica Fagus é fábrica de sapatos localizada na Alemanha, conhecida por ser uma das primeiras obras da arquitetura moderna. Projetada pelo arquiteto Eduard Werner, as suas fachadas foram concebidas por Walter Gropius e Adolf Meyer, tornando-se um marco na história da arquitetura moderna.

educacional inovador, no qual a prática e a experimentação estivessem no centro da aprendizagem.

No entanto, as suas ideias não foram universalmente aceites. Mas a instituição manteve a sua missão reformista e antiacadémica, consolidando-se como um marco do Movimento Moderno. Na República Democrática Alemã, a Bauhaus enfrentou resistência de movimentos culturais conservadores e foi inicialmente rejeitada antes de ser reconhecida como património cultural.

A influência da Bauhaus na arquitetura e no design continuam até hoje. A sua abordagem inovadora mostrou que o espaço construído não pode ser pensado isoladamente do design e dos objetos que o compõem. Ao integrar funcionalidade, estética e tecnologia, a Bauhaus redefiniu a maneira como habitamos e interagimos com os espaços, reforçando a ideia de que arquitetura e design são disciplinas inseparáveis na procura por um ambiente mais harmonioso e eficiente. Arquitetura e design são campos que, ao longo da história, serviam como reflexos de eventos e fenómenos sociais e culturais mais amplos no contexto da sociedade. No entanto, para além da contribuição da Bauhaus para a arquitetura e o design, Gropius fez questão de incluir as mulheres no corpo docente da escola. A contribuição feminina para essas áreas foi frequentemente rejeitada ou esquecida, apesar da sua influência significativa e inovadora.

3. MULHERES ARQUITETAS

3.1 O PAPEL DAS MULHERES NA ARQUITETURA

A evolução da arquitetura de interiores, influenciada tanto pelos princípios modernistas da Bauhaus quanto pelas reinterpretações do pós-modernismo, reflete não apenas mudanças estéticas e funcionais, mas também transformações sociais e culturais. Entre essas mudanças, a presença feminina na arquitetura e no design surge como um aspecto fundamental, marcado por avanços e desafios ao longo do século XX. Desde a fundação da Bauhaus, um dos marcos mais importantes do modernismo, as mulheres conquistaram um espaço significativo no ensino do design e da arquitetura. Walter Gropius, diretor da escola, fez questão de incluir mulheres no corpo docente, no entanto, essa aparente inclusão não se traduziu em igualdade de oportunidades. O machismo institucional ainda restringia a participação feminina em áreas tradicionalmente masculinas, como marcenaria e serralharia, direcionando-as para disciplinas consideradas mais “adequadas” ao universo feminino, como cerâmica e tecelagem. Apesar dessas barreiras, diversas mulheres desafiaram as limitações impostas e tornaram-se expoentes do design e da arquitetura. Anni Albers²⁶ destacou-se na tecelagem, transformando-a numa forma de arte inovadora; Marianne Brandt²⁷ rompeu com as restrições no design de metal; Gunta Stölzl²⁸ revolucionou os têxteis modernos; Lilly Reich colaborou diretamente com Mies van der Rohe, influenciando o design de mobiliário. (Abi-Ramia. 2020)

A trajetória dessas pioneiras reflete os desafios enfrentados por mulheres na arquitetura e no design, desafios que persistiram mesmo após o período modernista e continuaram a manifestar-se no pós-modernismo. Nesta dissertação, vamos examinar a contribuição das mulheres na arquitetura, desde as primeiras conquistas na Bauhaus até à sua crescente afirmação no cenário arquitetônico global, destacando a luta por

²⁶ Anni Albers (1899-1994), foi uma artista têxtil, pintora e designer alemã, e professora na Bauhaus. Nas suas obras, integrou o tradicional ofício da tecelagem manual com os princípios do design moderno, criando peças que combinavam inovação artística e técnicas antigas.

²⁷ Marianne Brandt (1893-1983), nascida na Alemanha, foi pintora e designer de metal. Estudou na Bauhaus, onde fez parte da Oficina de Metal, criando objetos utilitários para o dia a dia. Em 1928, tornou-se diretora da Oficina de Metal.

²⁸ Gunta Stölzl (1897-1983) foi uma artista têxtil alemã, considerada pioneira na sua área, e desempenhou um papel crucial no desenvolvimento da oficina de tecelagem da Bauhaus. Sob a sua liderança, houve uma grande transformação no departamento de tecelagem, inovando a forma como os têxteis eram concebidos e produzidos.

reconhecimento e o impacto das suas inovações no campo do design e do espaço construído.

"A arquitetura é um trabalho de homem, mas nunca deixei que isso me atrapalhasse" (Gae Aulenti)

Ao longo dos anos, a participação das mulheres na arquitetura tem sido frequentemente ignorada ou subvalorizada. No entanto, algumas especialistas desafiaram barreiras sociais e profissionais, abrindo portas para futuras gerações. Para entender a trajetória de Gae Aulenti e de outras arquitetas, é necessário compreender o contexto das pioneiras que lutaram pelo seu reconhecimento num campo dominado por homens. O percurso destas mulheres ilustra não só a sua contribuição para a arquitetura e o design, mas também a perseverança necessária para reivindicarem o seu espaço. Mas todas elas, cada uma à sua maneira, desempenharam um papel em redefinir o uso do espaço, materiais e funções, muitas vezes enfrentando o preconceito de género em profissões dominadas por homens. (Torgal, P. 2024)

Para entender o valor do trabalho feminino neste campo, é útil compreender a entrada das mulheres no mercado de trabalho na arquitetura e design. À medida que os movimentos feministas foram revividos nas décadas de 1960 e 1970, houve uma consciencialização crescente sobre as questões de igualdade de género em várias profissões. Isto levou a um aumento na presença e visibilidade das mulheres. (Melo, M., & Mélo, M. 2021)

Gae Aulenti manteve sempre uma postura reservada, no contexto do reconhecimento das mulheres na arquitetura e no design. Embora ciente da marginalização histórica das mulheres nestas áreas, recusou ser definida por essa condição. A categorização como *"mulher arquiteta"* era-lhe desconfortável, pois acreditava que o seu trabalho deveria falar por si, independentemente do género. Ao contrário de muitas contemporâneas, nunca teve um escritório partilhado com um homem, embora tenha colaborado com vários ao longo da carreira, mantendo sempre uma prática profissional autónoma e independente. A sua visão sobre o feminismo era igualmente singular. Declarou em várias ocasiões que *"o feminismo é cansativo"*, não por desvalorizar as lutas associadas, mas por preferir concentrar-se na produção efetiva da sua obra. Para Aulenti, a arquitetura era, historicamente, um *"trabalho de homens"*, mas nunca deixou que isso fosse um obstáculo no seu trabalho. Escolheu não transformar a sua condição de mulher

num tema central da sua narrativa, e essa atitude permitiu-lhe enfrentar e ultrapassar inúmeros obstáculos. Em vez de participar em discussões de género, optou por afirmar-se através do seu trabalho, da sua competência e da sua criatividade, simplesmente fazia o seu trabalho e não se deixava limitar ou restringir pelo facto de ser mulher. (Artioli, N. Citado por Vitra Design Museum. 2020 b)

“Acredito que, se uma mulher fizer bem o seu trabalho, ninguém a censurará por ser mulher.” (Aulenti, G. Citado em Faccani. 2024)

Muitas mulheres desempenharam um papel importante na evolução da arquitetura e do design ao longo do século XX, mas a maioria dessas arquitetas trabalharam lado a lado com homens e acabavam por não receber o mérito que merecia. Arquitetas como Lilly Reich, Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi ajudaram a definir novas noções de espaço, materialidade e funcionalidade. No caso de Lilly Reich, que ajudou a desenhar a famosa Cadeira de Barcelona, mas Mies Van der Rohe ficou com todo o crédito. Ou quando, em 1991, o Prémio Pritzker foi atribuído a Robert Venturi deixando Denise Scott Brown, a sua mulher e colaboradora, de parte. Outra mulher notável é Charlotte Perriand, que é reconhecida pelas suas colaborações com Le Corbusier. Embora o sucesso de muitas arquitetas seja cada vez mais conhecido, as histórias que ouvimos tendem a ser sobre aquelas que trabalharam ao lado de homens. (Hall, J. 2019. p.8)

“Nas sociedades masculinas, as mulheres estão dispostas a ser modestas e, por vezes, deixam-se ignorar.” (Mathey. Citado por Perriand, C. 1992. p.2)

Mas o cenário está a mudar, apesar desses obstáculos. A atribuição do Prémio Pritzker de 2004 a Zaha Hadid foi um marco na história deste Prémio, em 25 anos foi a primeira vez que uma mulher foi distinguida individualmente. Depois dela mais cinco mulheres venceram também o Prémio Pritzker, Kazuyo Sejima em 2010, Carmen Pigem com Rafael Aranda e Ramon Vilalta em 2017, Yvonne Farrell e Shelley McNamara em 2020 e por fim Anne Lacaton com Jean-Philippe Vassal em 2021. Embora a igualdade no acesso a oportunidades ainda seja um problema na profissão, o aumento constante de mulheres a entrarem em arquitetura e a formar as suas próprias empresas continua. Ao mesmo tempo, a luta pela igualdade de género nos ambientes académicos e profissionais também tem ganho força, criando mais visibilidade para as mulheres na profissão. (Ghisleni, C. 2021b)

“Eu acho que é um clube de rapazes (...) Eu não tenho muito acesso a esse mundo, eles vão pescar, vão jogar golf, vão beber um copo. E como mulher, estás excluída desse relacionamento. É uma grande diferença.” (Hadid, Z. Citado por McKenzie, S. 2014)

Em Portugal, as mulheres entraram lentamente na arquitetura. Até 1891 as mulheres nem sequer podiam frequentar a universidade, e as primeiras mulheres arquitetas formara-se apenas na década de 1940. Temos a primeira mulher a formar-se em arquitetura, Maria José Estanco que concluiu o curso na Escola de Belas Artes, mas depois de diversas dificuldades a integrar-se em ateliers de arquitetura, dedicou-se ao design de interiores. Maria José Marques da Silva depois de se licenciar pela escola de Belas Artes do Porto, beneficiou do ambiente familiar e trabalhou no atelier do seu pai, arquiteto José Marques da Silva. Por outro lado, temos Maria Carlota Quintanilha que desistiu da escola de Belas Artes de Lisboa, por se sentir indesejada no meio académico, acabando os seus estudos na escola de Belas Artes do Porto. Mais tarde, Olga Quintanilha licenciou-se em arquitetura na escola de Belas Artes e posteriormente tornou-se a primeira mulher a liderar a Associação de Arquitetos em Portugal e depois da Ordem dos Arquitetos. (Torgal, P. 2024)

Os desafios que essas mulheres enfrentaram são sintomáticos de um problema maior. Muitas arquitetas encontraram mais oportunidades no design de interiores e mobiliário do que na prática arquitetónica, devido às barreiras de entrada e ao preconceito existente no setor da construção. As mulheres eram vistas com melhores capacidades para o trabalho de interiores e mobiliário, como o próprio Le Corbusier disse *“aqui não bordamos almofadas”*, quando Charlotte Perriand começou a trabalhar no seu atelier. (Cultural Diary. 2021).

Muitas mulheres acabavam por optar por esse caminho. O design de mobiliário oferecia uma saída para expressarem a sua criatividade. Essa divisão das práticas revela o preconceito dentro do setor que restringiu o acesso das mulheres às grandes encomendas arquitetónicas. Mais do que reivindicar créditos isolados, o verdadeiro desafio é reconhecer as dinâmicas destas parcerias e o impacto das mulheres na arquitetura de forma mais alargada. Muitas delas exerceram uma influência crucial no discurso teórico da profissão, dada a sua limitada inserção no setor da construção. A flexibilidade dos ambientes de trabalho fora do estúdio e as barreiras de acesso ao setor

levaram-nas a contribuir de forma significativa para o pensamento arquitetónico, moldando a disciplina para além da materialização dos edifícios. (Cultural Diary. 2021)

“Quando se trata de designers e arquitetos negligenciados, existem duas categorias principais: aqueles que nunca receberam reconhecimento pela importância do seu trabalho e aqueles cujo trabalho é amplamente celebrado, mas cujos nomes foram relegados para as sombras dos legados dos seus colaboradores.” (Burroughs, M. 2019)

ANO	NÚMERO TOTAL DE REGISTOS	MULHERES	HOMENS
2000	818	348	470
2001	925	399	536
2002	263	113	150
2003	32	19	13
2004	593	275	318
2005	917	465	452
2006	1025	494	531
2007	951	450	501
2008	701	311	390
2009	645	320	325
2010	543	325	218
2011	746	342	404
2012	661	318	343
2013	608	318	290
2014	710	341	369
2015	647	304	343
2016	620	291	329
2017	427	229	198
2018	576	270	306
2019	718	369	349
2020	735	396	339
2021	684	376	308
2022	609	321	288
2023	689	395	294
2024	638	367	271

TABELA 1 – NÚMERO DE REGISTOS EM ARQUITETURA.

Com base nos dados fornecidos pela Ordem dos Arquitetos, na Tabela 1, tanto o número total de homens arquitetos (4ª coluna) quanto o de mulheres arquitetas (3ª coluna) observa-se um aumento constante de registos ao longo dos anos. Por exemplo:

no ano 2000, vemos um total de 818 arquitetos mulheres/homens registados, 348 mulheres e 470 homens. Enquanto em 2023 o número de mulheres subiu e homens desceu, sendo 395 mulheres e 294 homens registando, tendo um total de 689 profissionais novos. O crescimento mostra que a procura e o número de profissionais em arquitetura estão a aumentar e a participação feminina também. A presença das mulheres na arquitetura tem crescido. Embora representassem uma minoria no ano 2000, é notável que o número de homens e mulheres aprovados anualmente se aproximem. Em 2010 vê-se pela primeira vez o número de mulheres a superar os homens, sendo aprovadas 325 mulheres e 218 homens.

Contudo, entre o ano 2000 e 2023, a tabela reflete a evolução da participação das mulheres na arquitetura. Embora, com uma participação inicial mais baixa, as mulheres têm ocupado cada vez mais espaço, como podemos ver pelos números de aprovação ano a ano. Embora ainda haja uma grande diferença entre o número de arquitetos masculinos e femininos em geral, essa diferença tem sido lentamente reduzida, indicando uma tendência de maior equilíbrio de género na profissão. Hoje, aproximadamente 10.000 arquitetas praticam de um total de cerca de 13.000 registadas. As mulheres começam a ganhar reconhecimento pelas suas contribuições, não apenas como membros de parcerias com homens arquitetos. De facto, muitas arquitetas moldaram o pensamento arquitetónico e a direção da disciplina além da materialização de edifícios. O desafio agora é continuar a criar um ambiente de trabalho mais equitativo onde as mulheres possam ser totalmente reconhecidas pelo seu talento e legado. Graças ao esforço de inúmeras pioneiras, a arquitetura construída por mulheres está a ganhar reconhecimento, consolidando um caminho mais diverso e inclusivo. O nosso objetivo é homenagear todas as incríveis arquitetas que nunca receberam o reconhecimento que mereciam, em especial Gae Aulenti. Mas para Gae Aulenti chegar onde chegou, outras arquitetas anteriores a Aulenti tiveram de enfrentar barreiras e abrir caminho para as mulheres nesta área, como Lilly Reich, Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. É graças a elas que a arquitetura, hoje praticada por mulheres, é reconhecida. Essas mulheres enfrentaram não apenas barreiras profissionais, mas também culturais e institucionais, desafiando estruturas de poder que excluía ou limitavam a representação feminina nesse espaço.

“tudo o que eu posso fazer, Ray pode fazer melhor”. (Eames. Citado por Hall. 2019. p.7)

3.1.1. LILLY REICH



FIG. 7 – LILLY REICH, 1914

Lilly Reich (1885-1947), nascida em Berlim, foi uma pioneira alemã no conceito do design e uma figura marcante do Movimento Moderno, que desafiou as normas de uma época em que as mulheres começaram a enfrentar as barreiras que as excluíam de carreiras profissionais. Reich estabeleceu uma carreira diversificada que incluía design de interiores, mobiliário, exposições e arquitetura. As suas contribuições são consideráveis, mas a historiografia frequentemente subestima o seu papel, um reflexo das limitações impostas pelo preconceito de género no início do século XX. Desde cedo, Reich demonstrou interesse pelas artes e ofícios, dedicando-se especialmente ao bordado e à moda. Formou-se em design e indústria têxtil antes de se mudar para Viena em 1908 e trabalhar na *Wiener Werkstätte*²⁹, uma comunidade de artistas, designers e arquitetos, onde começou a criar mobiliário. Em 1911, voltou a Berlim, onde trabalhou como designer de móveis e moda e como decoradora de montras. Em 1912 participou na exposição *"Die Frau in Haus und Beruf"* (Mulheres em Casa e no Trabalho), organizada inteiramente por mulheres, que lutavam contra o domínio masculino na arquitetura e no design. Nesse mesmo ano, tornou-se membro da *Deutscher Werkbund*, e, em 1920, foi a primeira mulher eleita para o Conselho de Administração da associação. (McQuaid, M. 1996. p.13)

²⁹ A Wiener Werkstätte (Oficinas de Viena) surgiu em 1904 como um movimento artístico e corporativo de design, integrando artes, design de interiores, arquitetura e moda. Foi um dos movimentos de design mais influentes e duradouros do século XX, desempenhando um papel essencial no desenvolvimento do modernismo.

Reich liderou dois estúdios entre 1924 e 1926: um em Berlim, dedicado ao design de interiores, arte decorativa e moda; e outro em Frankfurt, focado no design de exposições e moda. Em 1926, começou a trabalhar com Ludwig Mies van der Rohe, produzindo projetos marcantes, incluindo o Pavilhão Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona, em 1929. Ícone do Movimento Moderno, o próprio pavilhão destacou-se tanto pela arquitetura quanto pelos móveis, incluindo a famosa *Cadeira Barcelona*, concebida em conjunto por Lilly e Mies, considerada uma das criações de mobiliário mais importantes do século XX. (Bauhaus Kooperation. S.d.).

“Não é por acaso que Mies começou a trabalhar com design de mobiliário contemporâneo e a organizar exposições no mesmo ano em que iniciou uma relação pessoal com Lilly Reich”. (Glaeser. Citado por Ramon Esteve. 2022)



FIG. 8 – LILLY REICH E MIES VAN DER ROHE



FIG. 9 – CADEIRA BARCELONA DE MIES VAN DER ROHE E LILLY REICH

Outro projeto relevante foi a Villa Tugendhat, que Mies projetou sob encomenda de Fritz e Grete Tugendhat³⁰ em 1928. Reich esteve profundamente envolvida na decoração interior do local e na construção de móveis únicos, como a cadeira Tugendhat e a cadeira Brno. No entanto, Reich não se limitou ao mobiliário, em 1931, ela projetou um novo apartamento para pessoas solteiras, que incluía uma cozinha compacta e funcional. A Sua abordagem interdisciplinar e sua visão prática fizeram dela uma referência no design moderno. (Optima Communities. 2022)



FIG. 10 – CADEIRA TUGENDHAT NA VILLA TUGENDHAT



FIG. 11 – CADEIRA BRNO NA VILLA TUGENDHAT

“A arquitetura é uma linguagem, quando se é muito bom pode-se ser um poeta”
(Mies. Citado por Knoll. (s.d.).)

³⁰ Fritz Tugendhat (1895-1958) e a sua esposa Grete (1903-1970), ambos vinham de famílias judias alemãs de industriais têxteis e comerciantes que viveram em Brno durante várias gerações.

Reich também desempenhou um papel importante na Bauhaus, onde, trazida por Mies van der Rohe em 1932, foi convidada para ensinar e dirigir oficinas de arquitetura e interiores, mais tarde responsável pelo departamento de construção/expansão e pelo departamento de tecelagem, onde trabalhou até ao final do ano. Apesar do seu prestígio, a sua contribuição foi muitas vezes desvalorizada, sendo frequentemente reduzida à posição de “*companheira*” de Mies, mesmo ocupando cargos de destaque e desenvolvendo projetos autónomos. (Droste, M. data. p.86)

Como mulher a trabalhar num campo dominado por homens, Lilly Reich enfrentou preconceitos e limitações que muitas vezes perturbaram o impacto do seu trabalho. Um exemplo disso foi a crítica de Paul Westheim na exposição *Die Frau in Haus und Beruf* (mulheres em casa e no trabalho), que afirmou que a exibição mostrava “*todas as falhas das mulheres arquitetonicamente ineptas*”. Reforçava a visão de que as mulheres eram aptas apenas para a arte decorativa, subestimando sua capacidade no design profissional. Ainda assim, Lilly superou esses desafios, estabelecendo-se como uma figura central do design modernista. (Cresto, L. 2023)

No entanto, Reich contornou essas questões e tornou-se uma defensora do design moderno. Esse legado continua a deixar uma marca notável, que continua a influenciar o design e a arquitetura, seja nas suas colaborações com Mies van der Rohe ou mesmo nos seus próprios projetos. O seu trabalho representa não apenas uma realização pessoal, mas um marco na luta pela equidade de género no trabalho criativo.

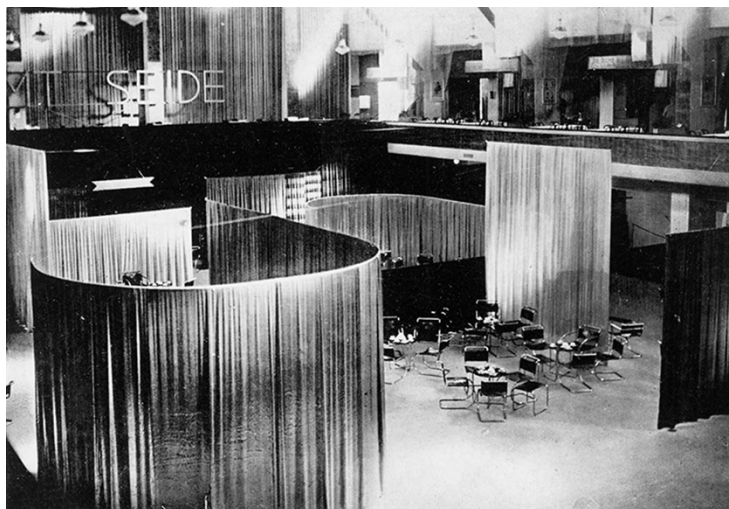


FIG. 12 – CAFÉ SAMT & SEIDE, NA EXPOSIÇÃO DA MODA FEMININA

3.1.2. CHARLOTTE PERRIAND



FIG. 13 – CHARLOTTE PERRIAND

Charlotte Perriand (1903-99), nascida em Paris, também foi uma arquiteta e designer visionária que marcou a história do design moderno e da arquitetura do século XX. Uma figura de referência nos campos da arquitetura e do design de interiores, reconhecida ao longo da sua vida pela sua habilidade de criar espaço num campo tradicionalmente dominado por homens, o seu pensamento inovador e uma abordagem progressista que desafiava as convenções da época. Nasceu numa família criativa, pai alfaiate e mãe costureira de alta-costura, a criatividade foi algo que Perriand herdou. Frequentou a *École de l'Union Centrale des Arts Décoratifs*, em Paris, onde se formou em 1925 e rapidamente tornou-se uma das vozes mais importantes do design, explorando novas possibilidades na interseção entre funcionalidade e estética, *“Indiferente à abordagem artesanal e ao estilo Beaux-Arts defendido pela escola, foi buscar inspiração às bicicletas e automóveis para os seus designs da era das máquinas”*. (Cultural Diary. 2021)

Mulher livre e independente, Charlotte Perriand dedicou toda a sua vida a uma missão: ser capaz de esculpir o espaço, a luz e a matéria com uma abordagem simples e funcional. (Bony. 2023. p.5)

Charlotte Perriand iniciou a sua carreira nos anos 20, destacando-se na criação de móveis e interiores que refletiam o espírito modernista e industrial da época. Em 1925, participou na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas em Paris, um evento dedicado à celebração dos grandes designers franceses e do estilo Art Déco³¹. Três dos seus projetos foram selecionados para exibição: a capa do livro *Eupalinos ou l'Architecte*, de Paul Valéry, nove painéis concebidos para uma sala de música inspirada nas nove musas, e ainda um portão em ferro forjado.

No ano seguinte, em 1926, Perriand casou-se com Percy Perriand e o casal mudou-se para um antigo estúdio de fotografia, situado num sótão com vista para a Place Saint-Sulpice, em Paris. As obras de remodelação do apartamento tornaram-se uma oportunidade para Charlotte experimentar ideias inovadoras inspiradas na beleza da era mecânica. O projeto incluiu a criação de um bar no sótão, uma sala de jantar com vista para a praça e um quarto, todos pensados com uma linguagem estética moderna e radical. O canto do bar, em particular, captou a atenção do público e foi exibido no *Salon d'Automne*³² de 1927 com o nome *Bar sous le toit*. A peça demonstrava uma abordagem inovadora ao aliar materiais industriais, como o aço e o couro, a formas minimalistas, sempre com o objetivo de proporcionar conforto e funcionalidade. Foi precisamente esse projeto, ousado e fora do convencional, que despertou o interesse do renomado arquiteto Le Corbusier. Impressionado com a visão moderna de Perriand, convidou-a, ainda em 1927, para integrar o seu atelier, dando início a uma das parcerias mais importantes da história do design e da arquitetura moderna. (Bony. 2023. p.5)



FIG. 14 – CHARLOTTE PERRIAND E LE CORBUSIER

³¹ A *Art Déco*, termo derivado da abreviação de Artes Decorativas, é um estilo internacional de artes visuais, arquitetura e design que surgiu na Europa por volta de 1910. Este estilo combinou elementos modernistas com técnicas refinadas e o uso de materiais luxuosos.

³² O *Salon d'Automne* é uma exposição de arte realizada anualmente em Paris desde 1903. O evento tem como objetivo proporcionar uma plataforma para a divulgação de jovens artistas e caracteriza-se pela sua abordagem multidisciplinar, abrangendo áreas como pintura, escultura, desenho, gravura, artes aplicadas e fotografia.

“Perriand acreditava que a arquitetura de interiores era mais do que uma mera decoração, mas deveria ser uma síntese de design, arquitetura e arte”. (Dehei. 2023)



FIG. 15 – LE BAR SOUS LE TOIT



FIG. 16 – CHARLOTTE PERRIAND NA CHAISE LONGUE BASCULANTE B306, 1929

No atelier de Le Corbusier, Charlotte Perriand foi encarregue da concepção e desenvolvimento de móveis, a sua missão era pensar o mobiliário não apenas como objetos decorativos, mas como elementos funcionais e integrados ao modo de vida moderno. A colaboração entre Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand resultou na criação de peças que se tornaram verdadeiros ícones do design modernista. Entre os primeiros modelos assinados pelo trio está a *Chaise Longue Basculante B306*, que se destacou pela sua ergonomia e elegância industrial. Ao longo dos anos de parceria, Perriand teve um papel essencial no desenvolvimento de um conjunto de

móveis concebidos para promover o conforto, o relaxamento e a convivência. Entre os destaques dessa produção conjunta estão ainda a *poltrona B301* e a *poltrona LC2*, conhecidas pelo seu equilíbrio entre conforto e estrutura. Estas criações são admiradas pela sua sofisticação e simplicidade, refletindo a união perfeita entre forma e função, uma das grandes marcas do modernismo.



FIG. 17 – POLTRONA B301



FIG. 18 – POLTRONA LC2

Nos anos 1920, Charlotte Perriand consolidou-se como uma figura de vanguarda no design modernista. Em 1928, apresentou uma sala de jantar no Salão dos Artistas Decoradores ao lado de projetos inovadores de René Herbst³³ e Djo-Bourgeois³⁴. O grupo, autodenominado *Unité de Choc*, desejava ser exposto em conjunto no ano seguinte, mas, ao serem recusados, Perriand e Herbst fundaram, em 1929, a *Union des Artistes Modernes* (UAM), liderada por Robert Mallet-Stevens³⁵. Inspirada pelos princípios da Bauhaus, a UAM visava integrar arte e funcionalidade no quotidiano. O seu envolvimento com a arquitetura cresceu após conhecer Walter Gropius, fundador da Bauhaus, e o pintor Fernand Léger³⁶, tornando-se próxima de ambos. Em 1930, supervisionou projetos interiores em Paris e apresentou no CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) a *célula viva*, um modelo habitacional mínimo para a *Ville Radieuse*. Durante a Segunda Guerra Mundial, Perriand esteve ausente de Paris por seis anos, mas ainda assim, os seus móveis de madeira acessíveis continuaram a ser produzidos para habitações pré-fabricadas. No pós-guerra, sob a marca *Équipement de la maison*, essas peças ganharam destaque na reconstrução da França. (Bony. 2023. p.14)



FIG. 19 – ESTUDOS ERGONÓMICOS DE POSTURAS E ASSENTOS

³³ René Herbst (1891–1982) foi um arquiteto e designer de móveis francês, reconhecido pela sua defesa da industrialização do design de móveis como expressão da arte moderna. Em 1929, foi cofundador da União Francesa de Artistas Modernos,

³⁴ Djo-Bourgeois (1898-1937), foi um arquiteto, decorador, ilustrador e marceneiro francês, associado ao estilo Art Déco.

³⁵ Robert Mallet-Stevens (1886-1945), arquiteto e designer francês.

³⁶ Fernand Léger (1881-1955), foi um pintor francês modernista que se distinguiu como pintor e desenhador cubista, autor de muitas litografias.

A partir de 1937, Perriand decidiu seguir uma trajetória independente, colaborando com outros grandes nomes do design e da arte, como Jean Prouvé³⁷ e Fernand Léger. Mas as transformações mais profundas ocorreram no Japão e no Vietname, durante os anos 1940. Os períodos no Oriente alimentaram o seu trabalho por meio de influências culturais, levando-a a incorporar elementos do design japonês e materiais naturais típicos da Ásia. Essa fusão cultural deu origem a peças vibrantes e originais, que refletem a sua capacidade de equilibrar funcionalidade, estética e contexto cultural. (Cultural Diary. 2021)

Em 1947, colaborou com o arquiteto Paul Nelson³⁸ na *Maison familiale minimal* e, posteriormente, no Centro Hospitalar de Saint-Lô. De volta ao estúdio de Le Corbusier, foi encarregue da cozinha modular da *Unité d'Habitation* em Marselha, lançada em 1950. (Bony. 2023. p.17)



FIG. 20 – COZINHA MODULAR DA UNITÉ D'HABITATION

Além do design, Charlotte Perriand também deixou a sua marca em mudanças sociais ao defender que o design deveria atender às necessidades das pessoas e promover o bem-estar humano. Embora o seu trabalho nunca tenha chegado ao mercado de massa,

³⁷ Jean Prouvé (1901–1984) foi um arquiteto e designer francês, também reconhecido como fabricante de peças metálicas. A principal contribuição de Prouvé foi integrar a tecnologia no fabrico industrial à arquitetura, mantendo a atenção às qualidades estéticas.

³⁸ Paul Nelson (1895–1979) foi um arquiteto norte-americano que se formou e trabalhou em França. A sua contribuição foi crucial para o diálogo teórico e prático entre a arquitetura americana e francesa durante a metade do século XX.

o alcance da sua visão sensibilizou gerações de designers, moldando a forma como percebemos os espaços habitáveis e a relação entre o mobiliário e a arquitetura.

“Penso que a razão pela qual Le Corbusier me contratou foi porque pensou que eu poderia avançar com ideias. Eu estava familiarizada com a tecnologia atual, sabia como utilizá-la e, além disso, tinha ideias sobre os usos que poderia ter”.
(Perriand. Citado por Aje World. S.d.)

Charlotte Perriand foi uma figura pioneira que desafiou limites e redefiniu a função percebida do design no século XX. A sua abordagem radical de inovação técnica, estética minimalista e dedicação à funcionalidade tornou-a num ícone do design. Mais do que criar móveis, ela desenvolveu equipamentos ao serviço da arquitetura, promovendo uma fusão única criando uma arquitetura de dentro para fora, juntando o design e a arquitetura. O seu legado permanece vivo não apenas nas peças que continuam a ser procuradas, mas também no impacto que teve no trabalho dos designers. A visão de Perriand, marcada por um espírito progressista e pela procura por soluções que unissem forma e função, continua a inspirar e a moldar o design atual, reafirmando-a como uma das maiores figuras da história do design.



FIG. 21 – CHARLOTTE PERRIAND

3.1.3. LINA BO BARDI



FIG. 22 – LINA BO BARDI, ITÁLIA. 1945

Lina Bo Bardi (1914-92), deixou uma marca permanente na arquitetura brasileira e mundial do século XX. Ítalo-brasileira, nasceu em Roma e morreu em São Paulo. Entre 1934 e 1939, foi uma das poucas mulheres a formar-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma. A sua vida e obras refletem uma visão moderna e humanista, que conceptualiza a arquitetura como uma arte viva e interativa, que coloca as pessoas, o espaço quotidiano e a cultura popular no centro das suas preocupações. Com uma formação sólida em arquitetura e um olhar sensível para a cultura local, Bardi desenvolveu uma linguagem arquitetónica única ao integrar o homem, a natureza e a sociedade. (Toromanoff, A. (2021). p.36)

Durante a Segunda Guerra Mundial, mudou-se para Milão, onde fundou o estúdio Bo e Pagani com Carlo Pagani³⁹ e trabalhou em projetos para Gio Ponti. Aos 28 anos, Bardi abriu o seu próprio atelier e foi convidada para ser vice-diretora da revista *Domus*, além de fundar e dirigir os *Quaderni di Domus* em 1945. Lina casou-se com Pietro Maria Bardi, em 1946, e juntos mudaram-se para o Rio de Janeiro, onde encontraram um território fértil para a implementação de ideias modernas. No ano seguinte mudaram-se para São Paulo, para fundar e dirigir o *Museu de Arte de São Paulo* (MASP). No Brasil,

³⁹ Carlo Pagani (1913 – 1999), editor de revistas culturais e de arquitetura durante a Segunda Guerra Mundial, depois da guerra, Pagani dedicou-se ao design de interiores.

Lina encontrou um novo contexto para as suas ideias, num país novo, em constante transformação, distinto do pensamento europeu, encontrou uma possibilidade de concretização das ideias propostas pela arquitetura moderna. (Instituto Bardi. S.d.)



FIG. 23 – LINA BO BARDI NA OBRA DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

Nos anos seguintes, Lina Bo Bardi incorporou influências tanto do brutalismo quanto do primitivismo, injetando uma ênfase maior na experiência corporal e espacial do que no racionalismo arquitetônico nos seus trabalhos. “*O sistema distinto da arquiteta expressava formas radicais, construções ousadas e composições criativas de volumes*”. (Toromanoff, A. (2021). p.36)



FIG. 24 – LINA BO BARDI E PIETRO MARIA BARDI

Em 1950, fundou a revista *Habitat*, juntamente com Pietro Maria Bardi, um marco no debate sobre arquitetura moderna no país, e em 1951 projetou a sua primeira grande obra, a *Casa de Vidro*, no Morumbi, considerada um ícone do modernismo brasileiro.

Com uma estrutura suspensa e ambientes integrados com a natureza, a casa refletia uma procura de harmonia entre o espaço construído e o meio ambiente, a casa tinha como principal objetivo “*estabelecer a relação perfeita entre os interiores e a área arborizada circundante*”. (Toromanoff, A. (2021). p.36)



FIG. 25 – CASA DE VIDRO



FIG. 26 – LINA BO BARDI NA CASA DE VIDRO



FIG. 27 – CASA DE VIDRO

A sua abordagem distinta levou a formas arquitetônicas ousadas e dinâmicas, e por vezes bombásticas, como a nova sede do *Museu de Arte de São Paulo (MASP)*, na Avenida Paulista. Um grande volume elevado, que se encontra suspenso por dois grandes pórticos e apresenta um vão livre de 74 metros. “*Uma arquitetura simples, que comunica de imediato aquilo que no passado foi chamado de monumental*”. (Holanda, M. 2012)



FIG. 28 – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP)



FIG. 29 – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP)

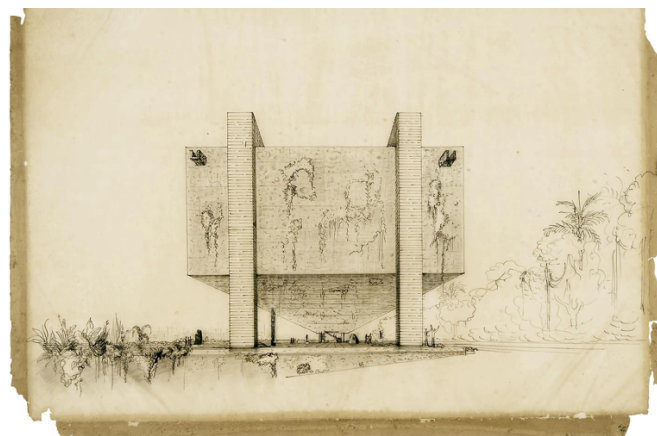


FIG. 30 – ESTUDO DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP)

Além de sua contribuição para a arquitetura, Bardi foi também bem sucedida em áreas como cenografia, artes plásticas, design gráfico e mobiliário. Criou móveis icônicos, como a *Cadeira de Baloço*, e trabalhou com nomes importantes do teatro e cinema brasileiros, desenvolvendo cenários e figurinos. Entre os seus projetos mais memoráveis, estão o *Sesc Pompéia*, que combinou brutalismo e funcionalidade, e o restauro do *Teatro Oficina*, em colaboração com Edson Elito.



FIG. 31 – LINA BO BARDI NA CADEIRA DE BALOIÇO

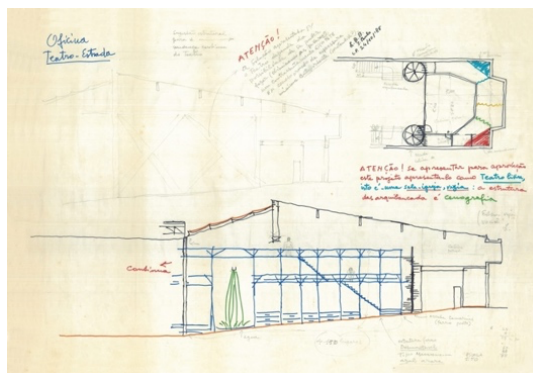


FIG. 32 – ESTUDOS DE LINA BO BARDI PARA O TEATRO OFICIAL



FIG. 33 – SESC POMPÉIA

“A sua casa, Casa de Vidro é considerada uma obra-prima modernista, enquanto o Museu de Arte de São Paulo e o SESC são elogiados como dois dos melhores exemplos de arquitetura brutalista no cânone”. (Hall, J. 2019. p. 26)



FIG. 34 – LINA BO BARDI NA CASA DE VIDRO



FIG. 35 – ANDRÉ VAINER, LINA BO BARDI E MARCELO FERRAZ DO SESC POMPEIA

“A arquitetura é criada, 'inventada de novo', por cada homem que anda nela, que percorre o espaço, subindo as escadas, ou descansando sobre um guarda-corpo, levantando a cabeça para olhar, abrir, fechar uma porta, sentar-se ou levantar-se e ter um contato íntimo e ao mesmo tempo criar 'formas' no espaço; o ritual primitivo do qual surgiu a dança, primeira expressão do que viria a ser a arte dramática. Este contato íntimo, ardente, que era outrora percebido pelo homem, é hoje esquecido. A rotina e os lugares comuns fizeram o homem esquecer a beleza de seu 'mover-se no espaço', de seu movimento consciente, dos mínimos gestos, da menor atitude.” (Bardi. Citado por Baratto, R. 2020)

Lina Bo Bardi, faleceu aos 77 anos, deixando uma marca permanente na arquitetura moderna, caracterizada pela interação entre design, natureza e comunidade; as suas obras influenciaram gerações e redefiniu o papel da arquitetura como uma arte social. Bardi foi reconhecida internacionalmente como uma das mais importantes arquitetas do século XX, consolidando seu lugar na história da arquitetura. Foi homenageada tardiamente, em 2021, com o prémio *Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza*, honrando a sua trajetória como arquiteta, editora, curadora e ativista. Foi a primeira arquiteta brasileira a receber o prémio e, tal como refere o arquiteto Hashim Sarkis (2021):

“Se há arquiteta que personifica melhor o tema da Bienal de Arquitetura 2021, é Lina Bo Bardi. (...) Acima de tudo, são os seus edifícios poderosos que se destacam pelo design e pela forma como unem a arquitetura, a natureza, a vida e a comunidade. Nas suas mãos, a arquitetura torna-se uma verdadeira arte social convocatória”. (La Biennale di Venezia)



FIG. 36 – LINA BO BARDI E PIETRO MARIA BARDI

3.2. GAE AULENTI

3.2.1. VIDA E OBRAS



FIG. 37 – GAE AULENTI

Gae Aulenti (1927-2012), foi uma arquiteta e designer italiana, trabalhou como arquiteta, arquiteta de interiores, designer de móveis, designer gráfico, designer de iluminações, exposições e cenografia. Filha de Aldo Aulenti e Virginia Gioia, nasceu em Palazzolo dello Stella, em Itália a 4 de dezembro de 1927 e morreu em Milão a 31 de outubro de 2012. Conhecida por projetos icónicos como o Museu d'Orsay em Paris e reabilitação de edifícios históricos, com uma sensibilidade modernista e inovadora, é conhecida como uma das primeiras mulheres a desafiar as normas da sua época. Em plena Segunda Guerra Mundial, Aulenti viajou sozinha para Florença onde frequentou a escola secundária de artes visuais, tendo de interromper os seus estudos devido à guerra. Em 1946, depois da Guerra, matriculou-se em arquitetura, no Politécnico de Milão, onde se licenciou em 1953, numa turma onde apenas duas, dos 20 alunos, eram mulheres. Foi uma das únicas mulheres arquitetas que ganhou reconhecimento por mérito próprio, numa época em que Milão estava a passar por um período de reconstrução após os danos causados pela Segunda Guerra Mundial. Aulenti era uma menina do pós-guerra e viu uma oportunidade de contribuir para a reconstrução de Itália. *“A arquitetura é uma profissão útil.”* (Briganti. 2022. p.16)

“Quando comecei, era o período do pós-guerra. A guerra foi uma cesura muito forte do ponto de vista não só dos estudos, mas do desastre que foi. Muita arquitetura veio da guerra e a guerra foi odiada. Depois pensámos que tínhamos de refazer o estado da arquitetura. Por isso chamam-nos Neo-liberty, o que era um disparate, mas ficou assim porque os dispartes ficam mais tempo”. (Gae Aulenti. Citado por Briganti. 2022. p.20)

Para perceber a arquitetura de Gae Aulenti, começamos por conhecer o seu percurso académico no Politécnico de Milão. Foi aqui o ponto de viragem na vida de Gae Aulenti. Aulenti mudou-se para Milão sozinha para ir estudar arquitetura, no Politécnico de Milão, com a destruição causada pela guerra, achava que a arquitetura era uma profissão útil para ajudar na reconstrução do país. A sua formação ocorreu numa época em que o modernismo predominava, mas tornou-se rapidamente crítica do funcionalismo rígido do movimento, procurando maneiras de integrar elementos históricos nos seus projetos. Embora os professores não sejam frequentemente referidos, ela foi influenciada pelo Movimento Racionalista Italiano e pelo ambiente intelectual do Politécnico. Em Itália, iniciou-se a pesquisa sobre o lado arquitetónico da recuperação histórica de edifícios destruídos, estudando os valores arquitetónicos que cada um possuía. (Agosti, G. 2024)



FIG. 38 – GAE AULENTI EM 1960

“Gae Aulenti estava muito interessada em declarar-se uma pessoa independente, algo que ninguém, na verdade, pensaria alguma vez em questionar. Podemos reconhecer esta independência na forma como construiu o seu percurso, nunca ligado a grupos, correntes ou tendências específicas, seguindo sempre o seu próprio caminho, sempre curiosa, sempre em busca de novos estímulos e possibilidades para se expressar através da sua forma de ser um arquiteto”. (Nina Artioli. Citado por por Agosti, G. 2024. p.7)

Professores como, o ícone da arquitetura moderna e do design italiano, Gio Ponti, foram uma grande influência para muitos estudantes da época. Como Ernesto Nathan Rogers, um arquiteto, teórico e editor da revista de arquitetura Casabella que foi também uma figura chave na definição do ambiente intelectual da época, ele defendia uma abordagem humanista da arquitetura, que influenciaria profundamente o trabalho posterior de Aulenti. Os homens que, na época, ocupavam os papéis de professores, supervisores e principais interlocutores, começam a reconhecer o seu potencial. *“Ela não era a melhor na escola. Tornou-se a melhor na área.”* (Briganti. 2022. p.45)



FIG. 39 – GIO PONTI

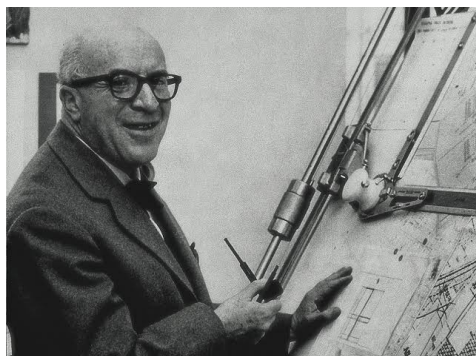


FIG. 40 – ERNESTO NATHAN ROGERS

Aulenti começou a trabalhar para a Revista Casabella, em 1955, sob a direção de Ernesto Nathan Rogers. Ficou 10 anos na revista, onde teve oportunidade de aprender tudo sobre o mundo da arquitetura e muito mais, o que ajudou a moldar o seu discurso arquitetónico e pensamento do design. Nesses anos surgiu o movimento *Neo-Liberty*, uma tentativa problemática de fugir aos princípios do Movimento Moderno. Gae Aulenti tornou-se parte do movimento, não só do ponto de vista arquitetónico, mas também do ponto de vista do design de mobiliário. A revista defendia uma abordagem à arquitetura que casava o modernismo com a consciência histórica e cultural, como Aulenti, que mais tarde se tornou famosa por incorporar o contexto histórico nos seus trabalhos. O trabalho na revista permitiu a Aulenti envolver-se no debate arquitetónico em Itália, e mesmo na Europa, desenvolvendo as suas próprias ideias que iam para além da típica abordagem modernista. (Casabella. S.d.).

“Não era responsável pela parte gráfica, mas tinha uma atitude crítica em relação às obras a publicar. Cada página tinha a sua “jaula” e eu disse, até me gozaram com isso, para rebentar com a revista Casabella, para sair da jaula”. (Briganti, 2022, p.21)



FIG. 41 – CAPA DA REVISTA CASABELLA 276 1963,18

Na revista havia um movimento de arquitetos italianos que tinham a oportunidade de discutir e conversar sobre arquitetura. Para Aulenti os anos que passou na revista foram uma aprendizagem e uma oportunidade de ter um diálogo real e um crescimento intelectual em relação à arquitetura daquela época. Teve a possibilidade de trabalhar com vários arquitetos e discutir sobre arquitetura, como Aldo Rossi, Vittorio Grigotti e Giancarlo di Carlo.

“Rogers dizia sempre que um arquiteto tem de ser intelectual e Gae nunca perdeu a oportunidade de estudar e pesquisar todos os elementos, históricos, e até musicais, que conseguia obter para fazer as suas obras, e isso é definitivamente uma coisa importante que aprendeu com Rogers”. (Nina Artioli. Citado por Vitra Design Museum. 2020 b)

A partir de meados da década de 1960, Gae Aulenti começou a destacar-se como arquiteta e designer. A sua saída da revista marcou uma viragem na carreira, permitindo-lhe dedicar-se em pleno à prática profissional e concentrar-se nos seus projetos de arquitetura e design. Durante esse período, iniciou colaborações importantes com marcas como Olivetti, Fiat, Max Mara e Knoll, desenvolvendo showrooms, escritórios e exposições em diversas partes do mundo. Foi neste contexto que surgiu um dos seus trabalhos mais emblemáticos, o candeeiro *Pipistrello*, criado para a Martinelli Luce. Embora tenha sido concebido para valorizar os produtos da Olivetti através da difusão da luz, foi a própria luminária que acabou por se destacar. Como a própria Aulenti afirmou, *“não é uma lâmpada para dar luz, mas sim uma forma pensada em harmonia com o contexto para o qual foi criada.”* (Aulenti, G. Citado por Faccani. 2024)

“Gae começou, como muitos arquitetos naquela altura começavam, em pequenas coisas como design e design de interiores. Mas mesmo nestes pequenos trabalhos conseguimos ver a sua tentativa de desenvolver uma maneira de arquitetura”. (Nina Artioli. Citado por Vitra Design Museum. 2020 b)

Ao longo desses anos Aulenti viajava sozinha, desde a América à Ásia, onde fotografava minuciosamente a arquitetura e as pessoas. Visitava diferentes países, *“não para turismo”*, mas para estudar as diferentes culturas, realizando uma das suas maiores paixões, *“conhecer outros países”*. E como recorda a filha Giovanna Buzzi, para onde

quer que viajasse “*tentava sentir-se em casa, queria conhecer os locais, ia a discotecas, dançava, criava raízes temporárias, mas depois partia de novo.*” A única referência constante que tinha era a sua casa-estúdio em Brera, Milão, para onde se mudou em meados dos anos 70, “*cheia de escadas vermelhas, portas vermelhas, mesas de arquiteto, projetos e o seu escritório no topo da pirâmide, que era o seu atelier a sua vida*”. Esta é agora o Arquivo Gae Aulenti. (Briganti. 2022. p.13)



FIG. 42 – CASA-STUDIO, GAE AULENTI



FIG. 43 – CASA-STUDIO, GAE AULENTI

“*Creio que a imagem mais apropriada para definir a ideia de casa é a da toca. É o lugar da intimidade, o lugar da introspeção. Isto não significa que seja um lugar tranquilo. É um lugar de inquietação, onde descobrimos quem somos.*” (Nina Artoli. Citado por Agosti. 2024. p.7)



FIG. 44 – GAE AULENTI NO SEU ATELIER

Durante muitos anos, Aulenti projetou principalmente casas unifamiliares. O seu primeiro projeto arquitetónico foi a Casa de San Siro, em Milão, concluída em 1956, para a família Brion⁴⁰, com quem manteve uma colaboração próxima durante a sua carreira. Reformulou diversas residências, não apenas a casa de Milão, mas também a casa à beira-mar, em San Michele di Pagana, na Riviera da Ligúria Oriental, em 1973. Nestes espaços, particularmente na sala de estar, Aulenti explorou formas geométricas como degraus e cubos, frequentemente revestidas com alcatifa, dando-lhes uma forte presença visual e tátil. A estrutura do espaço, marcada por pilares robustos, um elemento recorrente no seu trabalho, inclusive nos seus projetos para palcos, manteve-se como o traço dominante. Mesmo com a presença de pinturas, esculturas e peças de design da sua autoria, a arquitetura permanecia o foco central. (Agosti. 2024)



FIG. 45 – SALA DE ESTAR, CASA EM SAN MICHELE DI PAGANA

⁴⁰ Giuseppe Brion (1909–1968) e Onorina Tomasin-Brion (1919–2002) foram membros de uma família italiana proprietária da Brionvega, uma empresa famosa pela produção de rádios e televisores com designs icônicos. Onorina Tomasin-Brion contratou também o arquiteto Carlo Scarpa para projetar o Túmulo de Brion, localizado em Veneza, um cemitério dedicado à família. O túmulo é considerado uma obra-prima da arquitetura pós-modernista.

Em 1973, Aulenti projetou uma residência privada nos arredores de Pisa. A casa distingue-se pela sua composição arquitetónica, baseada numa sequência de paredes paralelas, ligeiramente desalinhadas em relação à orientação das ruas e dos terrenos vizinhos. Essa leve deslocação, aliada à escolha de incluir apenas as aberturas estritamente necessárias nas paredes, revela uma decisão de projeto intencional e expressiva, conferindo à casa uma forma e uma posição únicas dentro do seu contexto urbano. O interior da residência reflete essa lógica compositiva, com paredes em tijolo paralelas que se prolongam ao longo do espaço. (Petranzan. 2003. p.22)



FIG. 46 – CASA EM PISA



FIG. 47 – CASA EM PISA

Entre os seus projetos, o que mais marcou a arquitetura de Gae Aulenti foi a reconstrução do *Museu d'Orsay* (1980 – 1986), sendo este o momento em que a sua carreira mudou. Um museu daquela importância em Paris mudou a perspetiva dos seus trabalhos e Aulenti começou a ter uma visão internacional. Em 1981, Gae Aulenti foi escolhida para transformar a antiga estação ferroviária *Gare d'Orsay* num museu, a sua missão era converter a estação de estilo Beaux-Arts num museu de destaque internacional, conseguindo equilibrar a preservação da arquitetura histórica e tornar o museu funcional de maneira moderna. (Petranzan. 2003)

Aulenti nunca teve como objetivo criar uma marca pessoal reconhecível nas suas obras. Ela rejeitava a ideia de seguir uma filosofia de design fixa ou aplicar um método de trabalho uniforme a todos os projetos. Pelo contrário, adotava uma abordagem sensível e contextual, começando sempre por observar e analisar cuidadosamente o local antes de realizar qualquer intervenção. Nos seus projetos de arquitetura de interiores, como no Palazzo Grassi ou no Museu d'Orsay, entre outros, Aulenti procurava intervir o mínimo possível. As suas intervenções eram discretas e pouco intrusivas, criando uma arquitetura alternativa dentro da estrutura existente, que mantinha, sempre que possível, praticamente intacta. *“A arquitetura dentro da arquitetura tornou-se - quase inevitavelmente - uma poderosa tema nos seus interiores e museu que se encontram dentro de edifícios pré-existentes”*. (Tecno. 2008)

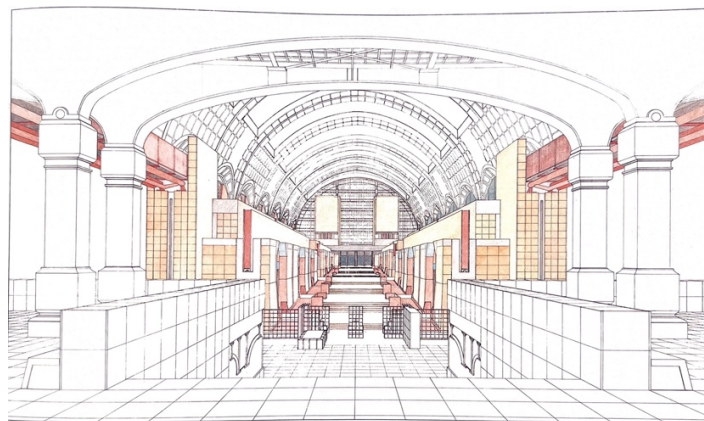


FIG. 48 – ESTUDO PARA O MUSEU D'ORSAY

“Não quero ter uma filosofia de design. Quero compreender todos os problemas, os problemas muito diferentes que cada projeto envolve. Cada um tem o seu próprio contexto, ocupa uma nova posição e exige um novo programa e abordagem. Pode haver sinais reconhecíveis, suponho, mas não sigo uma “Modelo Gae Aulenti” para tudo o que faço”. (Aulenti, G. Citado por Tecno. 2008)

O projeto do Museu d'Orsay representou um marco na projeção internacional de Gae Aulenti como arquiteta, concentrou-se mais na arquitetura de interiores e na renovação de museus. A partir deste momento, os elementos da sua arquitetura tornam-se mais complexos, começamos a perceber que o seu mundo realmente se expandiu em diferentes direções sobre o que significa ser arquiteta, abrindo portas para outras intervenções de grande escala, como: a reabilitação do Museu Nacional de Arte Moderna no Centre Pompidou, em Paris, em 1985. O Centre Pompidou é constituído por cinco pisos, cada um com 10.000 m², caracterizados por amplas plataformas livres de pilares e por vigas baixas. Aulenti ficou responsável pela transformação do quarto piso, convertendo-o num novo espaço expositivo. Este novo ambiente apresenta uma galeria longitudinal, paralela à fachada oeste, percorre todo o comprimento do edifício, funcionando como o eixo principal de circulação. Ao longo deste percurso central organizam-se as diversas unidades expositivas, compostas por galerias e salas com dimensões variadas, adaptando-se às diferentes tipologias das obras em exibição, criando um espaço museológico fluido e dinâmico. (Studio Piero Castiglioni. S.d.)

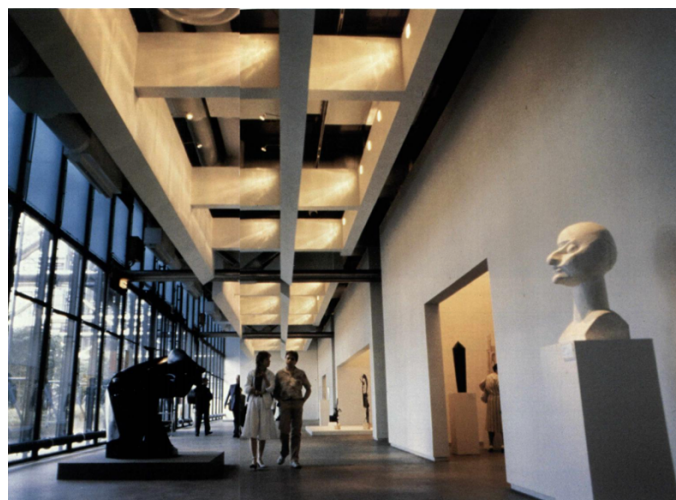


FIG. 49 – CENTRE POMPIDOU

“Basicamente, o museu consiste numa longa galeria que se estende por todo o piso. A referência à cidade exterior é dada por duas igrejas visíveis a partir das extremidades da galeria. Ao longo da galeria estão dispostas as diferentes salas - abertas ou fechadas de acordo com a coleção que expõem - e as pequenas galerias. Uma solução que permite todas as variantes necessárias”. (Aulenti, G. Citado por Tecno)

Em 1986, Gae Aulenti foi encarregue da renovação do Palazzo Grassi, em Veneza, após a sua aquisição pela Fiat. Para além da reabilitação do edifício, ficou também responsável pela primeira exposição ali apresentada, dedicada ao futurismo. Na sua intervenção, Aulenti optou por introduzir cornijas regulares que terminavam numa cornija inclinada, permitindo a integração discreta de diversos sistemas técnicos. Reforçou ainda a estrutura metálica da grande janela envidraçada do pátio com quatro portas falsas em metal e escolheu repintar vários elementos do edifício num tom verde-água, criando um contraste visual subtil e harmonioso com o rosa do mármore original. Trabalhando num edifício do século XVIII projetado por Giorgio Massari, conhecido pelo seu estilo descontraído e livre de rigidez, Aulenti criou uma linguagem interior sóbria, flexível e cuidadosamente pensada para acolher exposições de natureza muito diversa. (Redazione Digital. 2022)



FIG. 50 – PALAZZO GRASSI

O objetivo da arquiteta não era impor uma nova linguagem arquitetónica, mas sim explorar o edifício como um gerador de soluções arquitetónicas variadas, respeitando o seu carácter original. O pátio central, amplo e luminoso, torna-se o núcleo vital da visita. A circulação desenrola-se à sua volta, circulando em ambas as direções, à direita ou à esquerda, ligando o rés-do-chão aos pisos superiores. Este pátio permanece como ponto de referência espacial, oferecendo diferentes perspetivas do edifício, algo essencial para a experiência do visitante ao longo das exposições. (Tecno. 2008)

“O Palazzo Grassi não é um museu, é um local onde se realizam exposições muito diversas, o que exige um sistema de instalação extremamente livre. As paredes existentes foram revestidas com superfícies brancas que protegem a rede de arame, podem ser rebocadas e são a “forma” do Palácio”. (Aulenti, G. Citado por Tecno. 2008)

Em 1987, o projeto de renovação do Palácio Nacional de Montjuïc, em Barcelona, foi encomendado a Gae Aulenti. Um edifício construído, como local cerimonial, para a Exposição Universal de 1929⁴¹. Embora estivesse inicialmente destinado a ser demolido após a exposição, acabou por se tornar um marco visual na paisagem urbana de Barcelona. Por esse motivo, foi preservado e adaptado para acolher o Museu Nacional de Arte da Catalunha. O palácio inclui uma ampla sala de recepção, uma cúpula central e torres sineiras, todos elementos decorados num estilo marcadamente académico. O grande salão central foi pensado como uma verdadeira praça urbana interior, com lugares sentados em diferentes níveis para acolher espectadores, uma cafetaria, uma livraria, uma sala de acolhimento aos visitantes e dois auditórios. O átrio de entrada, anteriormente escuro, foi transformado com a introdução de dois pátios, o que permitiu que a luz natural entrasse. Além disso, a sua ligação direta ao pódio exterior permite aos visitantes desfrutar de uma vista panorâmica sobre a cidade de Barcelona a partir do interior do museu. (Petranzan. 2003. p.39)

“Cada área do futuro Museu foi concebida segundo um duplo sistema de relações: com as obras a conservar no Museu, em concordância com a sua função de preservação e exposição, e em relação à arquitetura do Palau Nacional”. (Aulenti, G. Citado por Tecno. 2008)



FIG. 51 – PALÁCIO NACIONAL MONTJUÍC, BARCELONA

⁴¹ A Exposição Universal (ou feira mundial, mais conhecida como EXPO) é uma série de grandes exposições públicas realizadas em diversas partes do mundo, onde são montados pavilhões nacionais dedicados a cada país participante. A Exposição Universal de 1929 ocorreu em Barcelona, na colina de Montjuïc, que oferece uma vista panorâmica para o porto. Para a realização do evento, foi necessário o planeamento urbano de Montjuïc e das suas áreas adjacentes, além de uma renovação significativa dos espaços públicos, especialmente a Praça de Espanha.

Em 1992, Aulenti foi convidada para projetar o Pavilhão Italiano na Expo'92, em Sevilha. Inspirado tanto nas muralhas das antigas cidades fortificadas italianas como na arquitetura árabe presente em Sevilha, o edifício é rodeado por um alto muro perimetral. Num recinto retangular, com 90 metros de comprimento por 50 de largura, apresenta uma estrutura geométrica rigorosa que funciona como um filtro entre a cidade e a área expositiva, protegendo o interior do ruído, do calor e da agitação urbana.



FIG. 52 – ESTUDO PAVILHÃO ITALIANO, EXPO'92

Na base, uma arcada percorre ambos os lados longos do muro, enquanto uma série de aberturas permite breves vislumbres do espaço interior. O muro divide-se estrategicamente para criar acessos separados: um para os visitantes e outro para os veículos. Nas extremidades mais curtas do recinto, duas cascatas marcam o espaço com elementos de água e movimento. Internamente, quatro pequenas claraboias nos cantos permitem a contemplação do céu, acrescentando uma dimensão de abertura e leveza. O próprio edifício ergue-se sobre um espelho de água, reforçando a sensação de tranquilidade e isolamento do exterior. As entradas são destacadas por quatro torres simbólicas, que, juntamente com a galeria superior, constituem os únicos elementos visíveis além do muro. Estas estruturas verticais funcionam como marcos visuais, assinalando a presença do edifício à distância e reforçando o seu caráter monumental. (Petranzan. 2003. p.54)

“O Palazzo Itália está rodeado por um muro alto, que simboliza as muralhas que rodeiam as cidades fortificadas de Itália e grande parte da arquitetura árabe andaluza. É uma espécie de filtro para a própria área de exposição, proporcionando sombra e refúgio do trânsito da cidade. A sua torre é um reflexo da tradição árabe sevilhana”. (Aulenti, G. Citado por Tecno. 2008)

Em 1996, Gae Aulenti foi responsável pela transformação do antigo edifício da Biblioteca Principal de São Francisco, construído em 1917 no estilo Beaux-Arts por George Kelham, no atual Museu de Arte Asiática da cidade. Este projeto, concluído em 2003, representa a única obra de Aulenti nos Estados Unidos. O objetivo era adaptar o espaço para acolher uma das mais completas coleções de arte asiática do mundo, composta por mais de 18.000 obras. O Museu é uma das mais significativas instituições dedicadas à arte asiática no mundo ocidental. A intervenção de Aulenti centrou-se na criação de um espaço fluido e acolhedor. Foram removidas diversas paredes interiores, o que permitiu uma maior abertura visual e facilitou a circulação dos visitantes. Um pátio ao ar livre, iluminado por luz natural, foi introduzido como elemento central do projeto, proporcionando um núcleo luminoso e simbólico ao novo museu. (Petranzan. 2003. p.58)



FIG. 53 – MUSEU DE ARTE ASIÁTICA, SÃO FRANCISCO



FIG. 54 – GAE AULENTI NO MUSEU DE ARTE ASIÁTICA, SÃO FRANCISCO

Mas, apesar dos museus, Aulenti continuava com a realização de novos edifícios como, o Instituto Cultural Italiano, em Tóquio (2005) e, com designs de espaços públicos, como a entrada da estação Santa Maria Novella, em Florença (1990), a Piazza San Giovanni, em Gubbio (2005) e a remodelação da Piazzale Cadorna, em Milão (2000). (Domuns. S.d.b.)

“O arquiteto deve ser capaz de ler o contexto, porque as raízes estão muitas vezes escondidas e enterradas. Saber reconhecê-las e revelá-las é a grande tarefa de reinterpretar historicamente um lugar”. (Gae Aulenti. Citado por Tecno. S.d.)

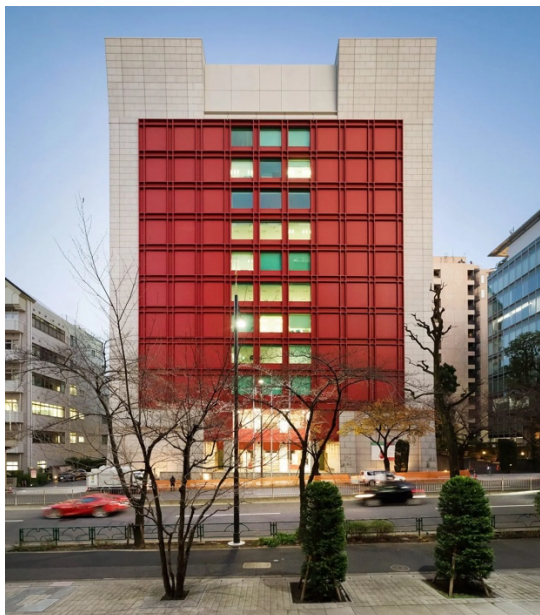


FIG. 55 – INSTITUTO CULTURAL ITALIANO, TÓQUIO



FIG. 56 – GAE AULENTI E TOKUYA OSAMU

A Piazzale Cadorna foi redesenhada por Gae Aulenti devido à inauguração da ligação ferroviária ao aeroporto de Milão Malpensa. Aulenti quis dar à praça uma obra de arte que não só reforçasse a sua identidade, mas também prestasse homenagem à indústria da moda, sendo Milão reconhecida mundialmente como a capital da moda. Para isso colaborou com Claes Oldenburg⁴², particularmente famoso pelas suas esculturas. Oldenburg e a sua mulher, Coosje van Bruggen⁴³, criaram de imediato uma escultura a que chamaram Agulha, Linha e Nó: “*uma grande agulha que perfurava o pavimento e passava o seu fio no subsolo, nas três cores das linhas do metro – vermelho, verde e amarelo – para reaparecer do outro lado da praça como um grande nó.*” (Corbetta. 2024)



FIG. 57 – PIAZZALE CADORNA

“Temos de reconhecer a continuidade dos sinais urbanos conceptuais e especialmente dos sinais físicos, como a principal essência da arquitetura, para que o sentido estrutural do lugar seja revelado, em vez da sua mero aparência. Estes sinais podem não ser evidentes, mas é preciso tempo e cuidado para os reconhecer”. (Aulenti, G. Citado por Tecno. 2008)

O trabalho de Aulenti destacou-se pela sua consideração ao contexto, a fusão entre elementos modernos e históricos e pelo seu cuidado com o detalhe, ela defendia a continuidade do património arquitetónico. Os seus projetos combinavam frequentemente traços elegantes e espaços funcionais, Aulenti mostrou que era

⁴² Claes Oldenburg (1929-2022), foi um escultor norte-americano de origem sueca e é uma das mais importantes figuras do Pop Art americano.

⁴³ Coosje van Bruggen (1942-2009), foi escultora, historiador de arte e crítica norte-americano, nascida na Holanda. Colaborou principalmente com o seu marido Claes Oldenburg.

possível criar espaços modernos que respeitassem e incorporassem o passado. “Gae Aulenti acreditava que o espaço e os seus habitantes deveriam influenciar o design à sua volta.” (Casati. 2020)

“O que mais chama a atenção, tanto no seu trabalho como na sua pessoa, é a sua elegância, Não, claro do tipo profético que segue a moda, mas uma elegância rigorosa, no sentido antigo, de escolher sempre o certo, o apropriado para cada situação: forma, material, cor”. (Rykwet. S.d.)

Gae Aulenti foi, até ao último momento da sua vida, muito ativa e muito dedicada ao seu trabalho. Dois dos últimos projetos em que estava a trabalhar e que provavelmente adorou fazer foi, a renovação do Palazzo Branciforte em 2007, um palácio no centro de Palermo que se tornou agora num centro cultural. E o aeroporto de Perugia San Francesco d’Assis em 2012, no centro de Itália. (Vitra Design Museum. 2020 b)



FIG. 58 – PALAZZO BRANCIFORTE



FIG. 59 – AEROPORTO DE PERUGIA SAN FRANCESCO D'ASSIS

Para Gae Aulenti, a arquitetura de restauração era um diálogo entre o passado e o presente, procurando sempre uma harmonia entre os elementos antigos e as novas intervenções, desde pequenos projetos de mobiliário até aos seus projetos de arquitetura, Aulenti definiu o seu estilo como *“algo que não estava ligado a uma estética ou método específico.”* (Casati. 2020). O seu trabalho foi reconhecido e, a 16 de outubro de 2012, poucos dias antes da sua morte, recebeu a Medalha de Ouro da Trienal de Milão. Aulenti morreu em Milão, a 31 de outubro de 2012, com 83 anos. (Agosti, G. 2024. p.7)

“Sempre procurei tornar o meu trabalho inclassificável, não aceitar regras abstratas, não me limitar a especializações, mas, em vez disso, lidar com diferentes disciplinas. O teatro, por exemplo, para poder analisar textos literários e musicais. O design de objetos como um mundo complementar aos espaços arquitetónicos. A arquitetura como uma paixão fundamental onde a teoria e a prática se devem entrelaçar. Acredito que a arquitetura é um trabalho intelectual interdisciplinar, um trabalho em que a ciência da construção e a arte estão extremamente integradas”. (Aulenti, G. Citado por Belfiore. 2022)



FIG. 60 – GAE AULENTI

3.2.2. A INFLUÊNCIA DAS TENDÊNCIAS DO DESIGN NA ARQUITETURA

Gae Aulenti foi uma figura marcante na arquitetura do século XX, mas também no design de mobiliário, produtos industriais, iluminação e o seu trabalho também se estendeu à cenografia de óperas e teatros. Aulenti marcou a história do design e da arquitetura, e do *Made in Italy*, influenciando várias gerações. A sua capacidade de unir funcionalidade e estética resultou em peças icónicas que se tornaram verdadeiros ícones, do qual a modernidade nas formas e volumes continua impressionante até aos dias de hoje. A sua colaboração com a Olivetti, para a criação dos showrooms em Paris e Buenos Aires, fez com que Aulenti ganhasse o devido reconhecimento e abriu portas a grandes projetos internacionais. (Open House. 2022)

Gae Aulenti Colaborou com grandes marcas de design italianas: Olivetti, La Rinascente, Zanotta, Knoll, Poltonova, FontanaArte, Martinelli Luce, entre outras. Criou peças inovadoras para as suas coleções como, a poltrona *Sgarsul* (Poltronova, 1962), o icónico candeeiro *Pipistrello* (Martinelli Luce, 1965), ou a cadeira dobrável *April* (Zanotta, 1971), entre muitos outros. A sua primeira aventura no campo da iluminação foi com candeeiro *Giova* (1964), que marcou a sua estreia como diretora artística da FontanaArte. É simultaneamente um candeeiro e um vaso, com uma base metálica e uma taça de vidro, explorando materiais diversos.



FIG. 61 – GIOVA

No ano seguinte, Aulenti criou um dos seus designs mais conhecidos, o icónico candeeiro *Pipistrello* (1965). Tornou-se um ícone pela sua capacidade de misturar originalidade e inovação, *“Um candeeiro que, através do seu difusor e da base telescópica sinuosa e curva, simboliza descontinuidade, modernidade, humor e graciosidade, elegância e dinamismo.”* (Martinelli Luce)



FIG. 62 – PIPISTRELLO

Também produzido pela Martinelli Luce, o candeeiro *Ruspa* (1967), composto por um braço giratório e uma cabeça, também disponível numa versão de 4 braços. Tem este nome devido ao movimento vertical do braço e da cabeça da lâmpada que lembra uma máquina escavadora.



FIG. 63 – RUSPA

No mesmo ano, para o showroom da Olivetti em Buenos Aires, Aulenti desenhou o candeeiro *King Sun* (1967), produzido pela Kartell, em alumínio e acrílico. Aulenti desenhou o showroom dominado por umas escadas posicionadas em curva, e com as lâmpadas expostas em diferentes níveis.



FIG. 64 – KING SUN

Ainda na iluminação, a sua parceria com o designer Piero Castiglioni⁴⁴ resultou no desenvolvimento do inovador projetor *Cestello* (1983), criado para iluminar o Palazzo Grassi de Veneza. Em conjunto criaram um conceito completamente diferente das luminárias já existentes, inspirado nos holofotes dos estádios, “*O resultado foi um grupo compacto de projetores que podem ser ajustados individualmente e não necessitam de calhas.*” O *Cestello* foi inicialmente produzido apenas para o Palazzo Grassi, mas a partir de 1993 foi industrializado pela empresa iGuzzini, sendo agora um clássico do design de iluminação. (iGuzzini. 2024)



FIG. 65 – CESTELLO

⁴⁴ Piero Castiglioni (1944), é um arquiteto e designer italiano, que dedicou a sua carreira à arte e à ciência do design de iluminação.

“Temos a iluminação como design, como instrumento arquitetônico, e a iluminação como fator funcionalmente integrado. Penso na arquitetura como um meio possível de filtrar a luz de a modificar. Afinal, o verdadeiro problema não é como criar luz, mas sim como criar sombra”. (Gae Aulenti, apud Rywert. S.d.)

Em 1962, Gae Aulenti estreou-se como designer com a cadeira de balanço *Sgarsul*, para a empresa Poltronova. O que torna esta cadeira única é a camada do assento em couro original, que lhe oferece um aspeto moderno e elegante. Aulenti combina técnicas de fabrico industrial com arte artesanal, combinando tradição e inovação. (Mass Modern Design)



FIG. 66 – CADEIRA DE BALOIÇO, SGARSUL

A poltrona *Stringa* (1963), desenhada para a Poltranova, é um exemplo do design moderno e do estilo distinto de Aulenti. Feito numa estrutura tubular cromada e assentos de couro, confortável e irresistível no seu estilo dos anos 60. *“Uma obra que toma como ponto de partida o volumoso estofamento que Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand aplicaram ao tubo de aço rígido de um Breuer ou Stam (...)”* (Smow Journal. 2020)



FIG. 67 – POLTRONA STRINGA

Em 1964, Aulenti desenhou a cadeira *Aprilina* para a Zanotta. “Leve, dobrável, com uma estrutura metálica e minimamente estreita quando fechada.” Pelas suas dimensões e o peso reduzido, a *Aprilina* foi replicada mais tarde para a poltrona *April* (1971). (Balena Arista. 2022)



FIG. 68 – CADEIRA APRILINA



FIG. 69 – POLTRONA APRIL

Um dos seus designs mais famosos foi a coleção de exterior *Locus Solus* (1964), considerada uma coleção de peças únicas, original e irreverente. Inclui espreguiçadeiras, mesas, cadeiras e até um candeeiro. Esta inconfundível linha de mobiliário exterior ficou famosa pelo filme *"The Pool"*, de Jacques Deray (1969). A piscina é um dos principais protagonistas, como o conjunto de mobiliário de jardim de Gae Aulenti, *"Os móveis não são apenas um símbolo do estilo de vida ao ar livre, mas são uma espécie de palco teatral onde o drama acontece."* (Irenebrination. 2016)

"A geometria da estrutura tubular de aço lembra as formas clássicas das cadeiras curvas de madeira e torna-se, com a aplicação excêntrica da cor, um traço de grande personalidade, um clima intemporal que, juntamente com os padrões decorativos dos tecidos e das almofadas, fez do Locus Solus um ícone do estilo pop, informal e alegre". (Exteta. S.d.)



FIG. 70 – COLEÇÃO DE EXTERIOR LOCUS SOLUS



FIG. 71 – COLEÇÃO DE EXTERIOR LOCUS SOLUS, NO FILME "THE POOL"

Esta coleção é um ícone intemporal que até hoje continua a ser produzida e voltou a ganhar vida com um visual pop, um toque vintage e renovado pelo designer francês Simon Porte Jacquemus em colaboração com a Exteta. *"Sempre sonhei criar uma linha de mobiliário... Adoro design! Há anos que coleciono cadeiras vintage Gae Aulenti, desde que as vi pela primeira vez em 'La Piscine', de Jacques Deray. Queria dar à coleção Locus Solus um toque Jacquemus, com um tecido amarelo às riscas inspirado nas esteiras de praia e nos guarda-sóis dos anos 1980".* (Jacquemus Citado por Fashion Network. 2023)



FIG. 72 – COLEÇÃO DE EXTERIOR LOCUS SOLUS, JACQUEMUS

A *Mesa com Rodas* (1980) e a *Tour* (1993), também se tornaram umas das suas peças icônicas, inspiradas no mundo industrial. Sendo a *Tour* uma versão maior da Mesa com Rodas, mas neste caso com rodas de bicicleta.



FIG. 73 – MESA TOUR

No design de interiores, Gae Aulenti inovou ao criar espaços surpreendentes como os showrooms da Olivetti e da Fiat, nestes projetos utilizou materiais modernos, como plástico laminado, tetos espelhados e iluminação da sua própria autoria. *“A relação de Gae com a empresa Olivetti foi crucial para a sua estratégia de afirmação e expressão.”* (Agosti. 2024. p.29)

Em 1964, Gae Aulenti foi responsável pela secção italiana da XIII Triennale di Milano, *“Il Tempo delle Vacanze”*, que abordava o “tempo livre” como férias. *“Está dividida em três partes: o passado e o seu irrepetível “equilíbrio para poucos” (a relação harmoniosa entre o homem e a natureza); o presente e o seu tumultuoso “equilíbrio perdido” (a multiplicação de objectos e atitudes; a invasão e destruição do campo); e o futuro ou a indicação de um “equilíbrio a redescobrir”. ”* (Petranzan. 2003. p.142)



FIG. 74 – XIII TRIENNALLE DI MILANO, “IL TEMPO DELLE VACANZE”



FIG. 75 – XIII TRIENNALLE DI MILANO, “IL TEMPO DELLE VACANZE”

No showroom da Olivetti em Paris (1967), o design da loja surgiu de ideia de criar uma praça italiana. *“A composição gira em torno de três pontos fixos: os degraus, elemento arquitetônico que simboliza a continuidade; o pilar central, correlacionado com a ideia da cápsula, a forma do futuro; e o Homem, representado pela escultura africana.”* (Petranzan. 2003. p.144)



FIG. 76 – SHOWROOM OLIVETTI, PARIS

Um ano depois, Aulenti desenhou o showroom da Olivetti em Buenos Aires (1968), numa esquina entre duas ruas. *“Esta é a primeira impressão criada pelos degraus de exposição que se abrem em leque a partir do interior do espaço e pelos espelhos que revestem as paredes e o teto, multiplicando-os com um efeito caleidoscópico.”* (Petranzan. 2003. p.146)

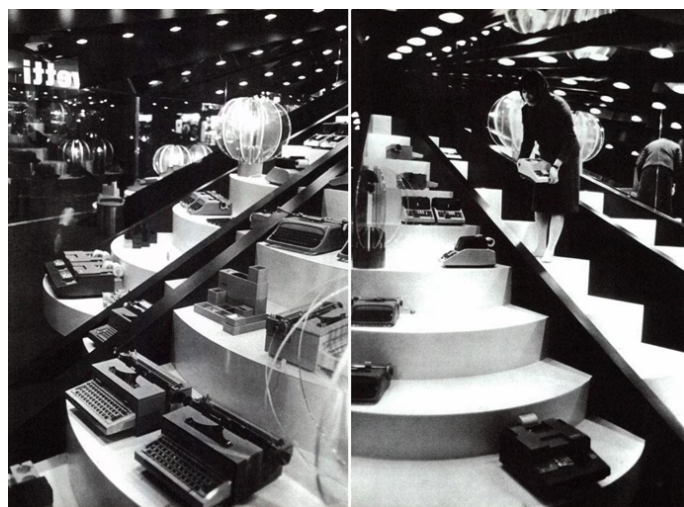


FIG. 77 – SHOWROOM OLIVETTI, BUENOS AIRES

Em Milão, Aulenti projetou uma Casa para um colecionador de arte (1969), para a família Agnelli. *“Um espaço arquitetônico forte, atuando como suporte para obras tão diversas, um suporte expressivo e não neutro, participando na história que essas obras desenrolam. (...) Neste espaço e nesta relação as obras potenciam-se mutuamente; nem este espaço pode fazer sentido sem eles.”* (Domus. 2022)



FIG. 78 – CASA PARA UM COLECIONADOR

Outro projeto notável de Aulenti é o showroom da Fiat em Zurich (1970). *“A comparação injusta entre os automóveis a circular na estrada e os automóveis imóveis no espaço fechado da exposição motivou a ideia de trazer a estrada para o interior do showroom.”* (Petranzan. 2003. p.153)



FIG. 79 – SHOWROOM DA FIAT, ZURICH

Mas não foi apenas arquitetura ou design, Aulenti deixou a sua marca também na cenografia de óperas e teatros. Em 1974, Gae Aulenti teve os seus primeiros encontros com Luca Ronconi⁴⁵, que na altura dirigia a secção de teatro e música da Bienal de Veneza. Para um arquiteto, tornar-se cenógrafo não é uma tarefa simples, exige a difícil capacidade de colocar as exigências da produção teatral acima da visão arquitetónica. Mas ainda assim, a visão arquitetónica não pode ser totalmente abandonada, pois constitui a essência da forma como o espaço é compreendido. Com o seu talento e entusiasmo, rapidamente se envolveu no *Laboratorio di Prato* (1976 – 1978), fundado por Ronconi, um espaço de experimentação focado na relação entre o teatro e o conceito de território, entendido como organização e vivência social do espaço.

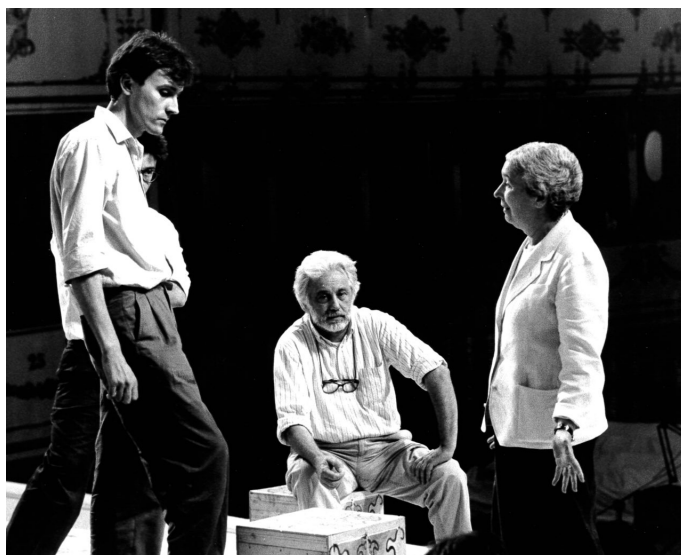


FIG. 80 – GAE AULENTI E LUCA RONCONI

Dessa colaboração nasceram várias encenações marcantes, *Le Baccanti* (1977), de Eurípides; *Calderon* (1977), de Pier Paolo Pasolini; *Opera* (1979), de Luciano Berio; *Il Viaggio a Reims* (1984), de Gioachino Rossini; bem como *Elektra* (1994), de Hugo von Hofmannsthal. Na abordagem de Gae, o cenário deixa de ser um simples pano de fundo e torna-se parte essencial da própria encenação. O impacto desta colaboração foi tal que o próprio Ronconi passou a trabalhar o espaço com um olhar cada vez mais arquitetónico.

⁴⁵ Luca Ronconi (1933-2015), foi um ator italiano, diretor de teatro e diretor de ópera, sendo considerado um dos mais influentes encenadores teatrais da Europa.

“Quero mostrar que o teatro ajuda muito a arquitetura como atitude analítica e também como descoberta de certas funções que na arquitetura são frias e separadas... Uma porta é uma porta na arquitetura, enquanto no teatro pode ter vários significados. Este é um exemplo de como estas disciplinas, que parecem tão distantes, têm uma ligação e, acima de tudo, habituam-nos a um pensamento criativo mais complexo”. (Aulenti, G. Citado por Agosti. 2024. p.29)



FIG. 81 – ELEKTRA (1994), DE HUGO VON HOFMANNSTHA



FIG. 82 – OPERA (1979), DE LUCIANO BERIO

O percurso de Aulenti rumo à cenografia não foi acidental, mas sim uma extensão lógica do seu pensamento arquitetónico. Ela desafiou e transformou o estilo dominante do design teatral italiano, que até então permanecia fortemente ancorado na tradição da cenografia ilusionista e na criação de profundidade perspética. Com essa postura, Aulenti abriu um debate profundo sobre o papel do teatro na arquitetura contemporânea. Se para o Movimento Moderno a beleza era sinónimo de verdade, então a arquitetura devia ser avaliada não pelo seu efeito teatral, mas por uma atitude crítica e reflexiva. (Gregotti. 1986)



FIG. 83 – IL VIAGGIO A REIMS (1984), DE GIOACHINO ROSSINI

Gae Aulenti utiliza formas, materiais e cores para criar identidade e impacto visual, e garante que esses espaços sejam eficientes, confortáveis e práticos. O design na arquitetura influencia não só a estética, mas também a funcionalidade e a experiência do usuário nos espaços.

“Não quero ter uma filosofia de design. Quero compreender todos os problemas, os problemas muito diferentes que cada projeto envolve. Cada um tem o seu próprio contexto, ocupa uma nova posição e exige um novo programa e abordagem. Pode haver sinais reconhecíveis, suponho, mas não sigo um modelo "Gae Aulenti" para tudo o que faço”. (Gae Aulenti, apud Rykwert. S.d)



FIG. 84 – GAE AULENTI NO SHOWROOM DA OLIVETTI EM PARIS, 1967

4. MUSEU D'ORSAY

4.1. ANÁLISE DO PROJETO DE GAE AULENTI



FIG. 85 – MUSEU D'ORSAY

O Museu d'Orsay, em Paris, é uma das obras de Gae Aulenti mais emblemáticas. Foi com este projeto que conquistou reconhecimento internacional. O museu está localizado na antiga estação ferroviária, Gare d'Orsay, na margem esquerda do rio Sena, construída entre 1898 e 1900 por Victor Laloux⁴⁶. Aulenti foi encarregue de converter a estação de estilo Beaux-Arts num grande museu e conseguiu um equilíbrio entre a manutenção da arquitetura histórica e a criação de um espaço museológico eficiente e moderno, uniu valor estético, adaptando espaços para a exibição de arte. Ao visitar o Museu d'Orsay, em 2022, uma das primeiras impressões que tive foi a combinação entre a grandeza da arquitetura original da estação e a eficácia moderna de um espaço expositivo. A sua intervenção no espaço respeita profundamente a história do edifício, mas também o adapta de maneira sensível às necessidades de um museu, “*utilizando objetos de design com função decorativa e prática.*” (Open House. 2022).

Mas antes de analisarmos o trabalho de Gae Aulenti vamos perceber a origem da estação Gare d'Orsay. No início do século XIX, nesse mesmo sítio, Napoleão decidiu construir o Ministério dos Negócios Estrangeiros, mais tarde transformado no *Palais du*

⁴⁶ Victor Laloux (1850–1937) foi um arquiteto e professor francês. Os seus projetos destacam-se por um estilo neoclássico altamente ornamentado, colaborando frequentemente com escultores. Embora tenha seguido a tradição *Beaux-Arts*, Laloux inovou ao utilizar estruturas de ferro fundido nas suas obras.

Quai d'Orsay, onde o Tribunal de Contas e o Conselho de Estado se instalaram a partir de 1842. Mas em 1871, o edifício foi incendiado durante a Comuna de Paris, permanecendo em ruínas por mais de vinte anos. Durante estes anos foram apresentadas várias propostas para a sua reconstrução, mas só em 1897 foi lançado um concurso para a construção da nova estação ferroviária, no qual participaram, Victor Laloux, Emile Bénard e Lucien Magne. Foram encarregues de desenvolver um projeto que melhorasse a conexão entre a estação e um novo hotel, sendo, por fim, atribuído o projeto a Victor Laloux. A demolição das ruínas existentes começou em abril de 1898 e a estação foi inaugurada em maio de 1899. (Quaderni di Casabella.1987. p.9)

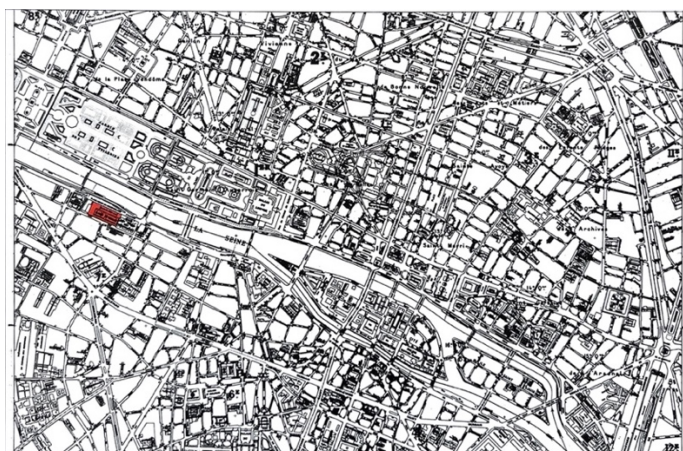


FIG. 86 – PLANO GERAL, EM VERMELHO A LOCALIZAÇÃO DO MUSEU

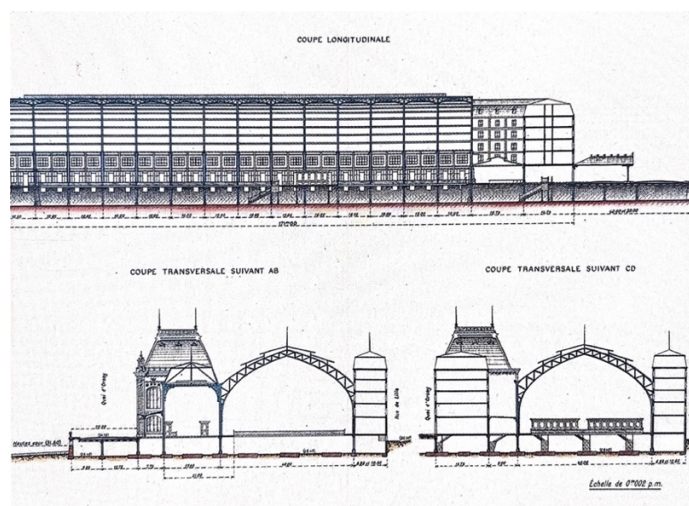


FIG. 87 – PROJETO PARA A ESTAÇÃO D'ORSAY, 1897

“O edifício foi construído com uma estrutura de suporte em ferro, e revestido de pedra, caracterizado por uma grande nave central (137 metros de comprimento, 40 metros de largura e 29 metros de altura) entre dois edifícios, um virado para a rua de Lille, o outro para a doca”. (Quaderni di Casabella.1987. p.10)

No entanto, em 1939, as primeiras linhas ferroviárias deixaram de trabalhar e o edifício foi sendo gradualmente abandonado. Ao longo dos anos foi tendo diferentes utilizações, sendo utilizado para ligações à rede subterrânea e, mais tarde, como estacionamento. Até que, em 1961, foi anunciado um concurso para a demolição do edifício e a sua substituição por um grande hotel internacional. René Coulon e Guillaume Gillet foram os vencedores desse concurso, mas o projeto acabou por ser suspenso em 1971, pelo Ministério do Património Cultural. Em 1973, a estação foi incluída no inventário dos Monumentos Históricos. Enquanto a estação escapava por pouco à demolição, a administração dos museus franceses enfrentava o desafio, de encontrar um espaço mais digno para acolher as coleções impressionistas. Paralelamente, sentia-se a necessidade de responder ao crescente interesse por outras expressões artísticas, como a pintura académica, a Arte Nova, a arquitetura do século XIX, os primórdios da fotografia e os primeiros passos da cinematografia. Foi neste contexto que, em 1977, o governo francês decidiu transformar a antiga estação num museu dedicado à arte do século XIX. Para dar corpo a esta visão, lançou-se um concurso para a reconversão do edifício. O projeto foi apresentado a seis arquitetos franceses, Hervé Baptiste, Yves Boiret, Jean-Claude Rochette, Serge Macel, Pierre Sirvin e Pierre Colboc. Na seleção do projeto vencedor, atribuiu-se relevância à proposta que melhor conciliou os dois aspetos fundamentais do desafio: por um lado, criar as áreas e infraestruturas exigidas por um museu moderno, por outro, preservar a leitura clara da arquitetura original da estação e do hotel, sendo, então, o projeto vencedor o de Pierre Colboc, com o atelier ACT Architecture. O principal mérito do projeto selecionado estava na criação de um corredor central ao longo do grande eixo longitudinal da nave. Este percurso, situado a um nível semelhante ao das antigas plataformas ferroviárias, permitia manter a leitura integral da imponente abóbada, valorizando a sua dimensão e imponência arquitetónica.



FIG. 88 – ESTAÇÃO D'ORSAY, 1900

“O projeto, que inverte o traçado original da estação, prevê um funcionamento longitudinal, com a entrada pela rua Bellechasse e um percurso urbano ao longo do corredor central.” (Quaderni di Casabella.1987. p.14)

Em março de 1980, foi lançado um concurso para o design de interiores do Museu d'Orsay. O concurso estabeleceu um programa detalhado para o museu, concebido pelo ACT Architecture, exigindo que os participantes analisassem o design de interiores e o mobiliário em relação ao projeto já desenvolvido. Entre as quatro propostas apresentadas, foi escolhida a de Gae Aulenti, a única arquiteta mulher e também a única estrangeira a participar no concurso. O projeto de Gae Aulenti propõe uma revisão do plano original da ACT Architecture, Gae concentra-se principalmente na conceção da grande nave central. *“O seu projeto destaca-se pela procura de volumes bem definidos, que se integram harmoniosamente no edifício original da estação, sem romper com a sua identidade arquitetónica.” (Asensio Cobos. 2019)*

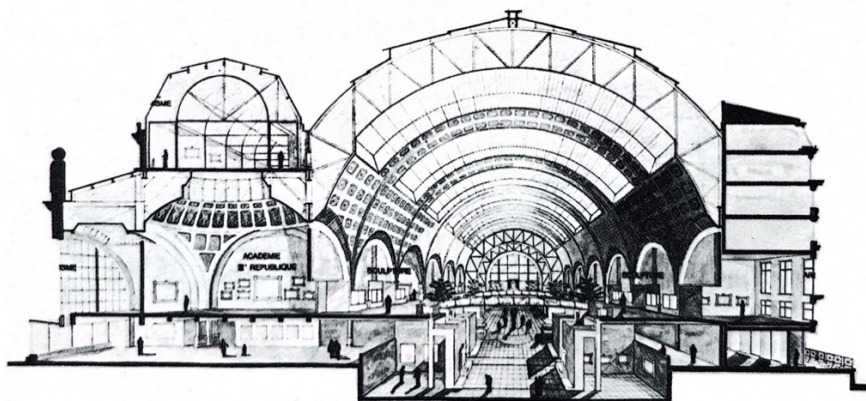


FIG. 89 – CORTE TRANSVERSAL, MUSEU D'ORSAY

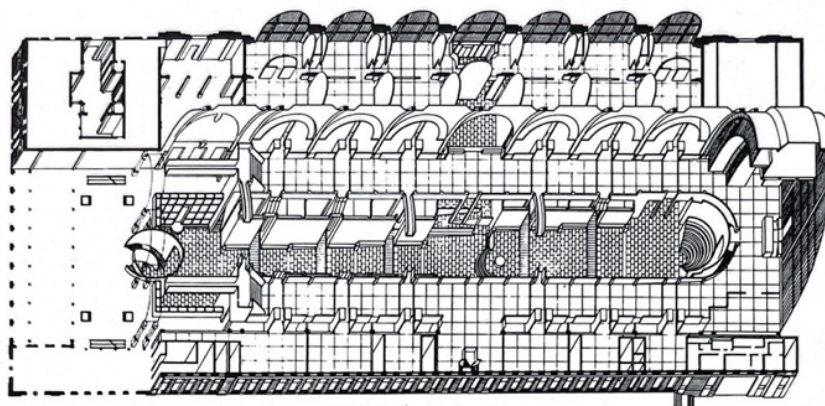


FIG. 90 – AXONOMETRIA DA NAVE CENTRAL, MUSEU D'ORSAY

“As salas circundantes permitiram a Aulenti criar uma série de espaços isolados no seu interior, mas ela enfrentou o desafio da enorme nave criando uma arquitetura alternativa e poderosa que se elevava até encontrar a abóbada pesadamente ornamentada, para criar “lares” para as obras de arte e dar uma nova direção e articulação ao espaço central descartado”. (Rykwert. Citado por Tecno. 2008)

O projeto arquitetônico para um museu representa sempre um grande desafio. O edifício deve possuir um alto nível de qualidade para valorizar as obras que recebe, considerando aspetos essenciais como a fluidez da circulação, a segurança, a adaptação para diferentes dimensões de obras, a iluminação, entre outros fatores. No caso específico da estação d’Orsay, a complexidade do processo era ainda mais acentuada; para além da profunda alteração da função do edifício, transformando uma estação ferroviária num museu, impunha-se também a responsabilidade de intervir num património histórico. Enquanto a estação é caracterizada por amplos espaços abertos e vazios, um museu exige a criação de volumes, muros e paredes para a organização das exposições. O objetivo era estruturar espaços que correspondessem às necessidades de diferentes tipos de arte. Cada uma dessas categorias exigia características específicas no ambiente expositivo, desde a atmosfera e iluminação até condições ideais de preservação. Era ainda, fundamental reabilitar e valorizar a arquitetura original.

“Na verdade, uma obra de arte não pode ser exposta como um documento, uma escultura como um mero objeto, uma coleção permanente como uma exposição temporária”. (Aulenti, G. Citado por Tecno)

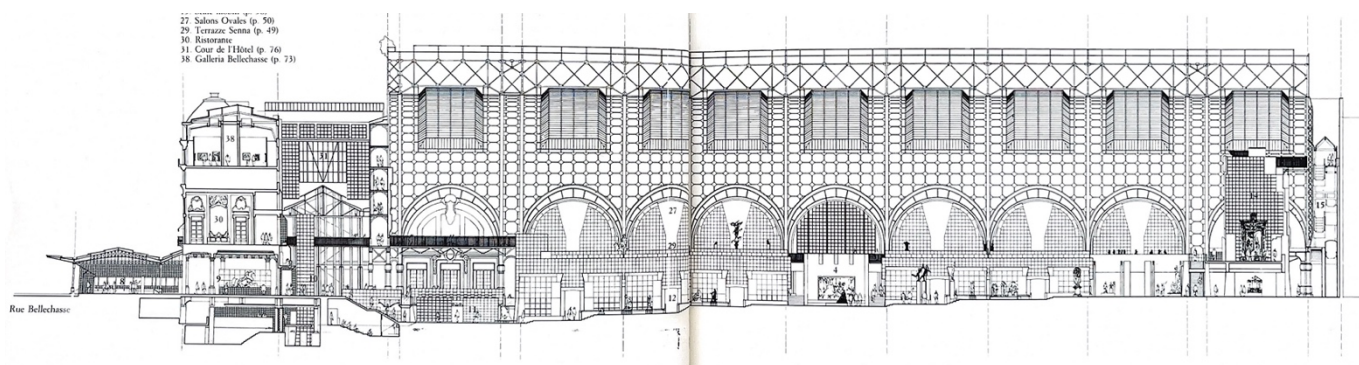


FIG. 91 – CORTE LONGITUDINAL, MUSEU D'ORSAY

A coleção que o museu acolhe é bastante diversificada, abrangendo pintura, escultura, fotografia, projetos de arquitetura e artes decorativas. Por esse motivo, o edifício teria de oferecer condições específicas para acomodar e preservar adequadamente cada tipo de obra. Dada esta variedade artística, tornou-se essencial garantir uma atmosfera, iluminação e ambiente adequados para a conservação e valorização das peças expostas. Para definir o programa do Museu d'Orsay, foi essencial estabelecer os limites das coleções, considerando tanto os aspetos técnicos como o âmbito geográfico e cronológico. Optou-se por um museu dedicado a todas as artes visuais da segunda metade do século XIX, abrangendo não apenas pintura, escultura, artes decorativas e desenho, mas também artes gráficas, arquitetura, urbanismo e cinematografia. Devido à diversidade de disciplinas, foi necessário equilibrar a exposição para evitar uma sobrecarga multidisciplinar. A primeira etapa consiste, em diferenciar os diversos tipos de objetos a expor, respeitando as suas necessidades específicas de iluminação e conservação. A proposta de Gae Aulenti, apresenta soluções arquitetónicas variadas, promovendo uma relação equilibrada entre volume, espaço e luz, sem se prender a um único estilo.

Estimava-se uma afluência anual de 1.700.000 visitantes, o que correspondia a cerca de 5.000 a 6.000 pessoas por dia. O percurso expositivo é composto por cerca de trinta sequências distribuídas pelos três pisos do museu, garantindo uma experiência coerente e imersiva, com área de exposição permanente de 15.000 m² e mais 2.200 m² reservados a exposições temporárias. Para além das áreas expositivas, o projeto incluía ainda uma ampla zona de receção com grande flexibilidade, uma sala polivalente com capacidade para 350 pessoas, destinada a eventos, conferências e reuniões, bem como um restaurante, um bar e uma cafetaria. Estava também prevista a instalação da Direção de Museus Franceses no interior do edifício, o que exigia espaços dedicados aos seus diversos serviços. (Quaderni di Casabella.1987)

“Para voltar à distribuição do próprio museu em si, era preciso ter em conta as pinturas: elas constroem a prioridade. Como se brincasse com a geometria dos volumes, das dimensões, da luz, dos materiais, das galerias, das salas... Tratava-se de criar diversidade, sugerindo uma progressão na unidade do percurso. Vou dar-lhes alguns pormenores muito específicos: o visitante alterna entre paredes de pedra e gesso, mas é sempre acompanhado pelo mesmo pavimento mineral. A luz indireta cria unidade no espaço, sem criar um ponto

único, e modula o ambiente conforme necessário. Diferentes técnicas de iluminação permitem que se atinja o mesmo grau de perfeição". (Aulenti, G. Citado por Asensio Cobos. 2019)

A antiga estação destacava-se pela sua grande nave central, com um teto de vidro ornamentado, cuja estrutura metálica arrojada era, no entanto, oculta por edifícios periféricos de pedra, com telhados de ardósia. Na conversão do espaço em museu, Gae Aulenti enfrentou o desafio de adaptar esta vasta infraestrutura à nova função, manteve elementos icônicos do edifício original, como o amplo salão central, os arcos metálicos e o grande relógio, estabelecendo uma conexão visual entre o passado industrial da estação e seu novo papel cultural. Aproveitou os edifícios envolventes para criar espaços expositivos mais reservados, mas foi a enorme nave central que demonstrou maior habilidade: desenhou uma nova linguagem arquitetônica dentro da estrutura existente, criando volumes que se erguem até à grandiosa abóbada, conferindo articulação e um novo dinamismo ao antigo espaço ferroviário. (Quaderni di Casabella.1987. p.14)



FIG. 92 – NAVE CENTRAL

“Na verdade, não existe um tipo ou modelo para os museus de arte em geral, nem especificamente para os museus de arte moderna. Em vez disso, podemos falar de "Arquitetura de Museus". Refiro-me a uma abordagem metodológica para compreender as diferentes características de um museu: contexto, local, conteúdo museográfico e objetivos. Cada caso deve ter estes pontos em consideração. A relação e integração dos mesmos levam ao projeto". (Aulenti, G. Citado por Tecno. 2008)

A intervenção de Gae Aulenti destaca a importância da integração entre arquitetura, design e funcionalidade, garantindo um equilíbrio entre estética e funcionalidade no espaço museológico. A antiga estação deu assim origem a um novo modelo de museu, embora tenha surgido um certo conflito entre a arquitetura original e a nova intervenção, este conflito devia-se principalmente à diferença de propósito, em *“que os viajantes tenham de se tornar visitantes”*. No novo contexto, as obras deixavam de ser apenas elementos expressivos e tornavam-se objetos materiais com necessidades expositivas concretas. Para um arquiteto, isso implica tratá-las como peças únicas, com dimensões específicas e requisitos técnicos definidos, como por exemplo, a altura de montagem, que deve respeitar o horizonte visual idealizado pelo artista. (Tecno. 2008)

O ambiente pré-existente foi modernizado através da utilização de estruturas geométricas e superfícies monocromáticas, que, ao simplificarem visualmente o espaço, permitiram o desenvolvimento de uma linguagem arquitetónica contrastante com a estética de 1900. O percurso expositivo criado por Gae assenta numa lógica modular: *“combinação de unidades decompostas e recompostas, que podem ser analisadas individualmente ou contextualizadas num conjunto, criando assim o sentido da exposição”*. (Martellini. 2024)

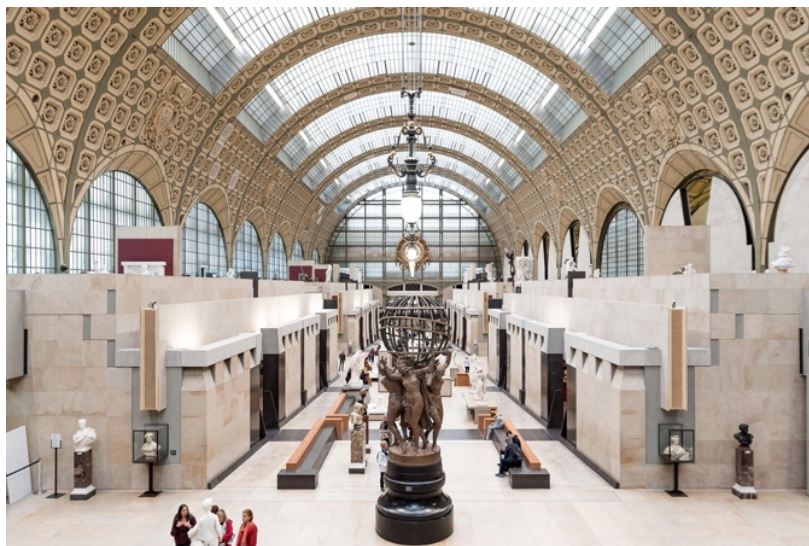


FIG. 93 – MUSEU D'ORSAY

O acesso principal ao Museu d'Orsay faz-se pela *Rue de la Légion d'Honneur*. O Museu d'Orsay está distribuído em 3 andares, com diferentes tipos de galerias. Logo na entrada, o visitante encontra os serviços de receção, como as bilheteiras, o bengaleiro e outros serviços essenciais. O percurso expositivo inicia-se com uma escadaria central

que conduz ao nível inferior, onde antigamente se situavam as plataformas ferroviárias. Neste piso foi criada uma grande avenida central, conhecida como a *Grande Nave Central*, dedicado ao período de 1848 a 1875, onde se encontram duas longas sequencias paralelas dedicadas à escultura. (Quaderni di Casabella.1987. p.28)



FIG. 94 – PLANTA PISO TÉRREO, MUSEU D'ORSAY

A Nave Central funciona como eixo estruturante do museu e é um dos espaços mais desafiantes em termos de climatização, devido à sua dimensão. Para controlar o ambiente, foram introduzidos muros técnicos ao longo da Nave e os painéis decorativos originais foram adaptados, para integrar elementos de regulação térmica e acústica. Neste espaço, valoriza-se a iluminação natural, já que as esculturas não são sensíveis à luz direta.



FIG. 95 – NAVE CENTRAL, MUSEU D'ORSAY

Ao longo da Nave Central, há diversas entradas para pequenas Salas Laterais, dispostas em dois andares, adaptadas para a exposição de fotografias, gravuras e desenhos da segunda metade do século XIX. Estas Salas Laterais favorecem uma circulação fluida e mantêm uma organização cronológica das obras. Ao contrário da Nave Central, aqui a iluminação é artificial, devido à sensibilidade das pinturas à luz. No entanto, recorre-se também à entrada de luz natural difusa, através de paredes especialmente concebidas para esse efeito. Cada sala é devidamente climatizada, e as cores das paredes são utilizadas para criar contraste e valorizar as obras expostas. (Quaderni di Casabella.1987. p.40)

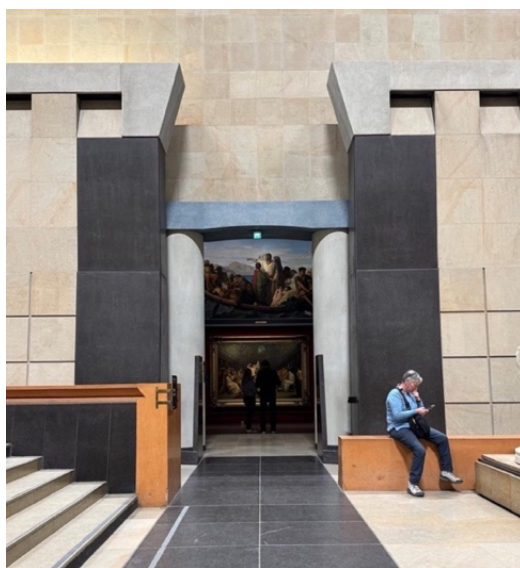


FIG. 96 – VISTA PARA SALA LATERAL

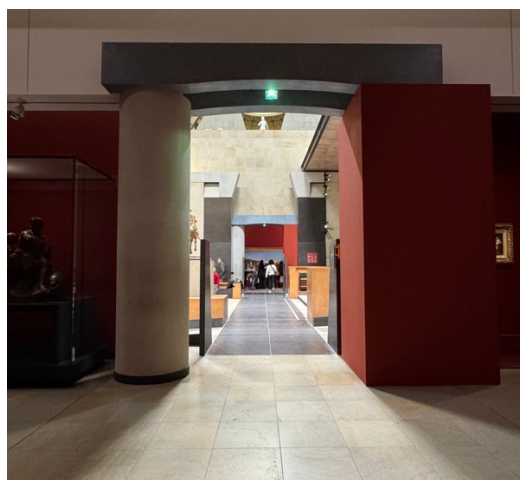


FIG. 97 – VISTA DA SALA LATERAL

O percurso expositivo aproveita a luz natural proveniente da grande abóbada de vidro. O teto, com a sua estrutura em caixotões, reflete uma luminosidade suave, mas de pouca intensidade, ainda assim, alguns candeeiros são estrategicamente posicionados para iluminar o caminho e os terraços, além de fornecerem iluminação direta às esculturas. (Quaderni di Casabella.1987. p.34)

“A consciência de que o estudo da iluminação e o controlo da luz natural definem a arquitetura de um museu desencadeou, desde o início do projeto, o seguinte processo analítico: investigação dos diferentes lugares que o percurso museográfico criava, isolando os diferentes espaços e articulando as diferentes possibilidades de iluminação, definidas, porém, sob o denominador comum de "luz indireta". Articulação dos inúmeros sinais específicos que o edifício de Laloux dava em relação à iluminação natural e à escolha de sobrepor e fazer coincidir a luz natural com a luz artificial. Por fim, ordem e sequenciação de todos os diferentes elementos e suas articulações; Este processo significou que cada espaço diferente foi iluminado de maneira diferente, mas ainda obtendo as mesmas qualidades técnicas”. (Aulenti, G. Citado por Quaderni di Casabella.1987. p.46)



FIG. 98 – ABÓBADA NAVE CENTAL

No final da nave central, existe uma zona dedicada à arquitetura, com maquetes e outros elementos expositivos. Esta área marca o fecho visual da nave, onde se ergue um grande frontão, rodeado por duas torres de comunicação vertical.

A visita prossegue para o primeiro piso, onde a organização espacial se articula com os volumes das salas inferiores através de terraços que percorrem todo o piso. As salas estão distribuídas entre o edifício da estação e o antigo hotel. O antigo hotel contém diversas salas de exposição, sobretudo de pintura. Sobre a entrada principal situa-se o restaurante. (Quaderni di Casabella.1987. p.37)

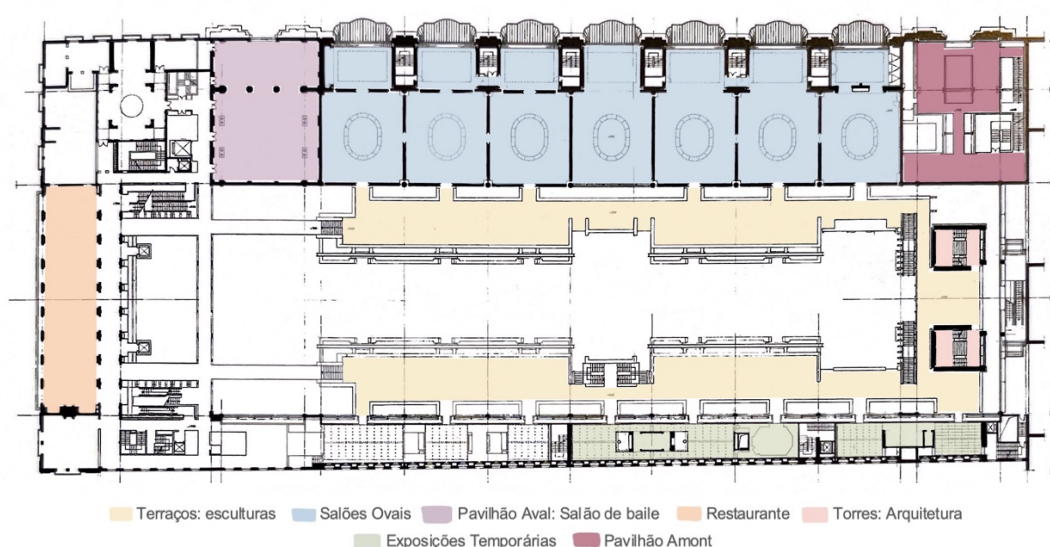


FIG. 99 – PLANTA PISO 1, MUSEU D'ORSAY

Os terraços criam uma vista entre diferentes espaços expositivos e, exibem esculturas do final do século XIX e início do século XX. Desde ponto, acede-se ao Pavilhão Amont, onde estão expostas peças de artes decorativas.



FIG. 100 – VISTA DO TERRAÇO

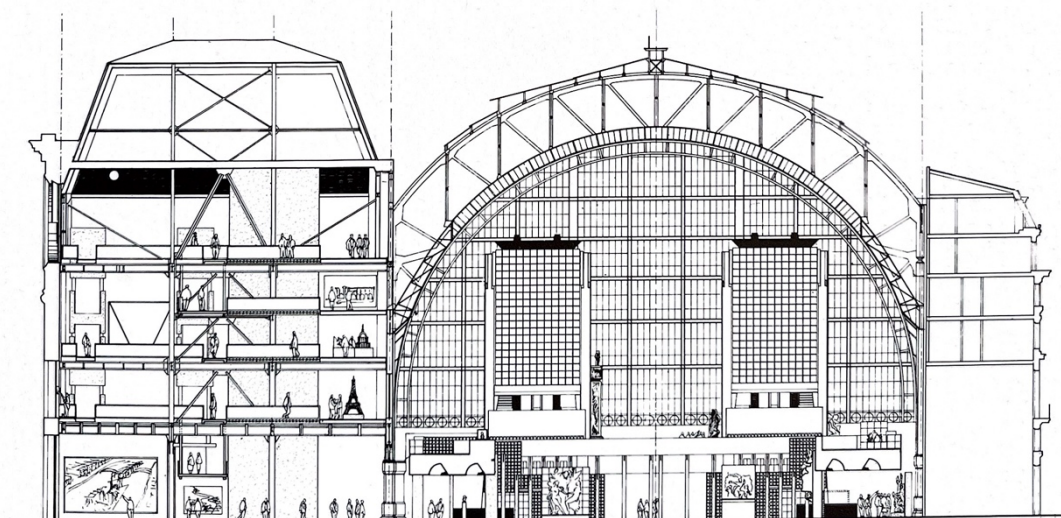


FIG. 101 – CORTE TRANSVERSAL, COM PAVILHÃO AMONT À ESQUERDA

No Pavilhão Amont, o espaço que originalmente acolhia as máquinas de produção de energia da antiga estação ferroviária, foram implementadas várias adaptações, e acabou por ser destinado exclusivamente a exposições permanentes. Este pavilhão, concebido como um “museu dentro do museu”, apresenta-se como o projeto mais complexo do ponto de vista técnico. A sua organização em sequência vertical de salas permitiu manter a estrutura original visível, embora tenham sido acrescentados novos pisos para criar espaços expositivos distintos. As salas distribuem-se do seguinte modo: no piso térreo, encontra-se uma exposição dedicada a pinturas que abordam o tema das máquinas; no primeiro andar, são apresentados elementos decorativos em diálogo com os Salões Ovais adjacentes. No segundo andar, um espaço amplo e aberto oferece uma vista panorâmica sobre Paris, visível através do grande relógio da fachada.

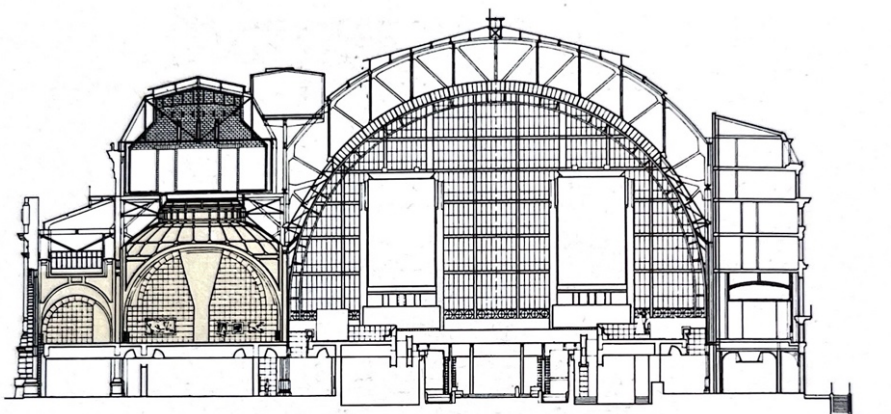


FIG. 102– SALÕES OVAIS, À ESQUERDA

“A introdução de dois edifícios no interior da avenida permitiu criar um percurso a uma altitude de + 5,20 a partir do qual se pode aceder aos Salões Ovais ou às salas, do lado de Lille, ambos criados nos dois edifícios que encerram a nave central”. (Quaderni di Casabella.1987. p.48)

A seguir, encontram-se os Salões Ovais, localizados acima das Salas Laterais. Estes espaços mantêm as suas cúpulas originais, preservando a arquitetura histórica do edifício. Nas primeiras salas desta zona, são apresentadas obras das artes decorativas relacionadas com o movimento Arte Nova, enquanto as últimas são dedicadas à pintura. As novas paredes que definem estes espaços funcionam simultaneamente como divisórias técnicas e como difusores de luz natural, canalizando a iluminação proveniente da nave central para o interior dos salões. (Quaderni di Casabella.1987. p.50)

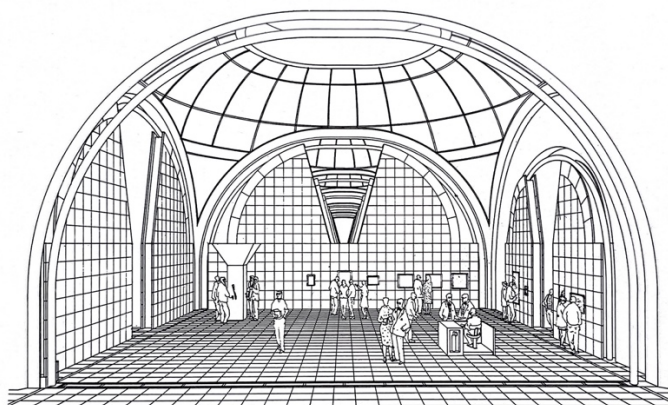


FIG. 103 – ESTUDO DO SALÃO OVAL



FIG. 104 –SALÃO OVAL



FIG. 105 –SALÃO OVAL

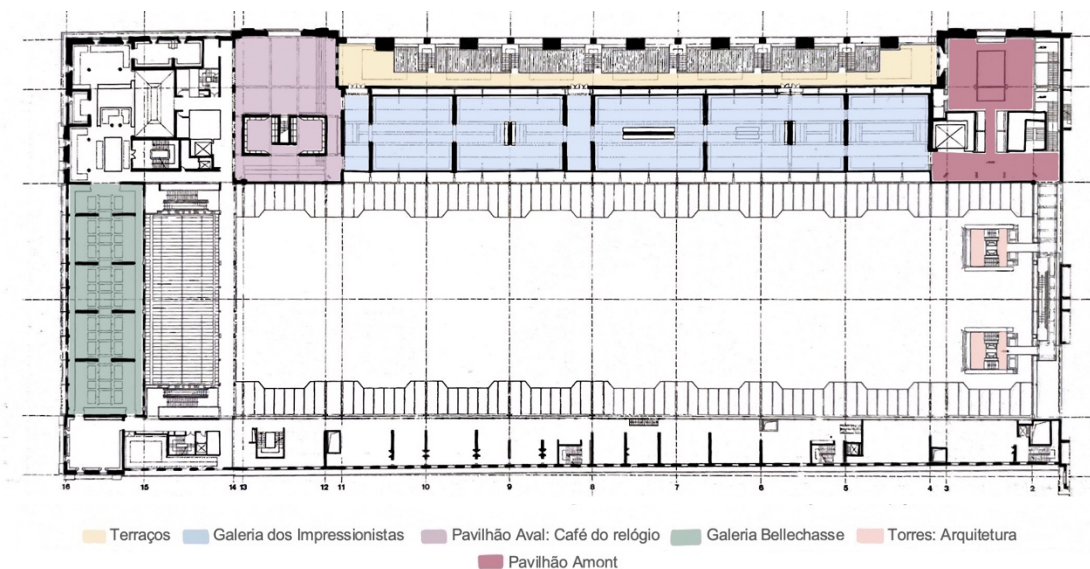


FIG. 106 – PLANTA PISO 2, MUSEU D'ORSAY

No último andar, acima dos Salões Ovais, encontra-se a Galeria dos Impressionistas, um espaço dedicado a obras emblemáticas dos principais artistas deste movimento artístico, um terraço com vista panorâmica sobre Paris, a sala onde se encontra o emblemático relógio do museu e a Galeria Bellechasse. Na Galeria dos Impressionistas, o aspeto atual, caracterizado por paredes escuras e uma claraboia contínua no teto, difere da proposta inicial, que previa salas banhadas por luz natural, com elementos verticais para filtragem da luz. As modificações foram implementadas devido ao excesso de luminosidade proveniente da claraboia original, sendo considerada prejudicial à conservação das pinturas expostas.



FIG. 107 – GALERIA DOS IMPRESSIONISTAS



FIG. 108 – GALERIA BELLECHASSE

Por fim, destaca-se o Pavilhão Aval. No seu último piso, alinhado com o emblemático relógio, encontra-se um Café do Relógio. No primeiro andar localiza-se o salão de baile restaurado, atualmente com algumas esculturas em exposição, e no piso térreo está instalada a biblioteca.



FIG. 109 – CORTE TRANSVERSAL, À DIREITA O PAVILÃO AVAL



FIG. 110 – SALÃO DE BAILE



FIG. 111 – CAFÉ DO RELÓGIO

A visita encerra com a descida pelas torres de comunicação, que além de servirem de saída, albergam exposições dedicadas à arquitetura e à cidade de Paris. (Quaderni di Casabella. 1987. p.55)

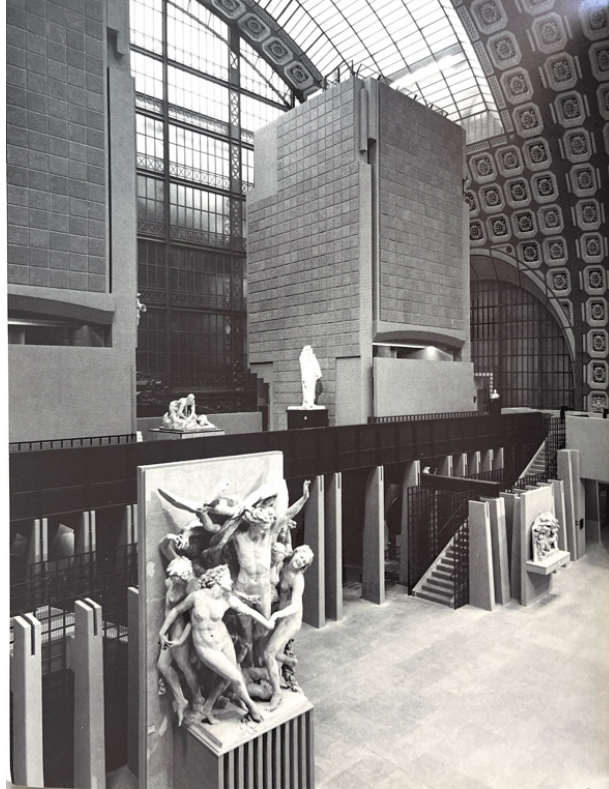


FIG. 112 – TORRES

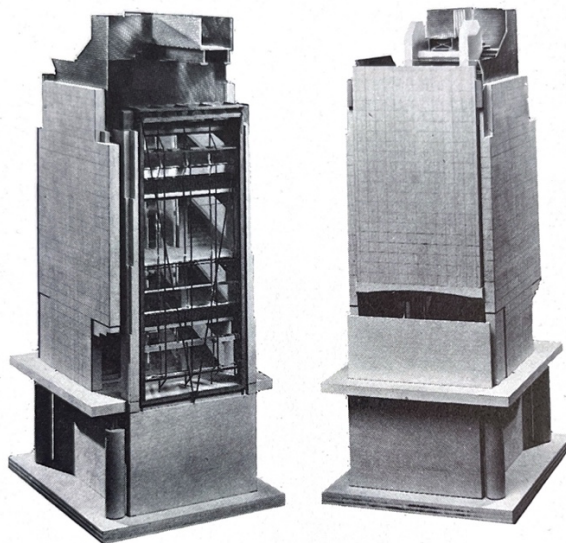


FIG. 113 – PARTE FRONTAL E TRASEIRA DAS TORRES

“Cada sala foi dimensionada de acordo com os conjuntos museográficos, estabelecendo ritmos e sequências não só no sentido longitudinal, mas também nas relações transversais que se criam ao longo dos eixos das portas de entrada”. (Quaderni di Casabella.1987. p.40)

O projeto do Museu d'Orsay também inclui um estudo detalhado das cores utilizadas no edifício. No que diz respeito ao restauro dos elementos originais da estação, como estuques, decorações e estruturas de ferro, foram cuidadosamente pesquisadas as cores originais e posteriormente reproduzidas. As intervenções mais recentes, por outro lado, foram destacadas com cores distintas, as paredes das Salas foram revestidas com pedra Buxy ou com painéis de gesso branco, pintados em tons de cinzento-azulado, uma solução que se repete em todo o museu. As estruturas metálicas foram pintadas em tons de castanho-escuro, cinzento-escuro ou azul-claro, dependendo da transparência necessária para determinados espaços.

A iluminação artificial é predominantemente indireta, exceto nos casos em que luzes diretas são justificadas para destacar esculturas e peças de arte. Para melhorar a reflexão da luz artificial, foi utilizado um tom de branco específico nas paredes e tetos. Contudo, nos tetos do Pavillon Amont, optou-se por um branco com tonalidade amarelada, adequado à necessidade de uma luz mais quente nesse espaço. Já nas zonas técnicas, como as torres, escadas de emergência, elevadores de carga, foi aplicada uma tonalidade salmão.

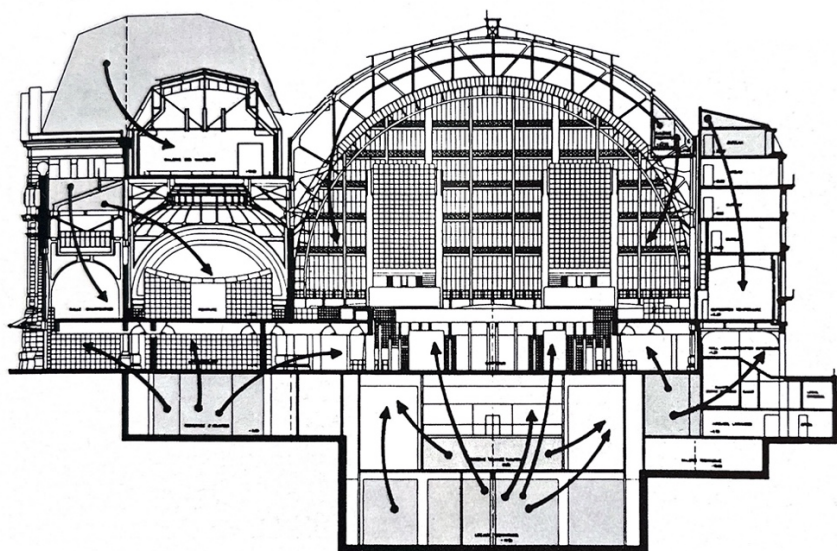


FIG. 114 – ESQUEMA DO SISTEMA DE AR CONDICIONADO DO MUSEU

Todo o sistema técnico, como eletricidade, ar condicionado e mecanismos de elevação, está discretamente escondido, aproveitando a interação entre as estruturas antigas e as novas. Os elementos decorativos da antiga estação e do hotel foram cuidadosamente restaurados. As janelas da estação foram completamente reconstruídas. O mobiliário, tanto integrado quanto móvel, segue os mesmos princípios arquitetônicos do projeto global, um desenho rigoroso e expressivo que se harmoniza com a dimensão dos espaços e a importância das obras, sem competir com elas.

“O projecto serviu-se, em relação ao seu próprio destino construtivo, do mesmo método analítico empregue na sua relação com o programa museográfico e com o edifício existente. Cada forma, cada elemento constituinte nunca nasceu como uma forma definitiva e acabada, mas como um entrelaçamento de diferentes partes desmembradas e depois recompostas. Daí a observação dos diferentes pormenores, vistos como partes do todo e como a sua possibilidade efetiva e concreta de serem produzidos num local de produção industrial. A diversidade dos materiais, variada, mas controlável, quase excluiu as possibilidades artesanais, mas não fez da produção industrial uma lei repetitiva.” (Gae Aulenti)



FIG. 115 – O RELÓGIO



FIG. 116 – NAVE CENTAL



FIG. 117 – GAE AULENTI NA OBRA DO MUSEU D'ORSAY, 1984

O Museu d'Orsay representa um exemplo emblemático da reutilização adaptativa de um edifício industrial. Originalmente uma estação ferroviária construída em 1900, típica da era da civilização industrial, foi transformada num museu que valoriza a sua estrutura arquitetónica singular. A renovação do Museu d'Orsay exemplifica perfeitamente a abordagem singular de Gae Aulenti, que equilibra sensibilidade histórica e inovação. Este projeto é um exemplo da sua síntese entre arquitetura, curadoria, cenografia e design, propondo uma nova maneira de "ler" a exposição de arte.

Este estudo analisou as escolhas arquitetónicas e estilísticas da arquiteta, demonstra como Aulenti conseguiu converter uma antiga estação ferroviária num dos museus mais famoso do mundo. Não se trata apenas de conservar a estrutura original, mas de interpretar os espaços existentes e perceber quais os recursos que podem ser adaptados e valorizados na nova função, conferindo-lhes um valor histórico acrescido. Gae Aulenti propôs uma clara separação entre a estrutura original da estação e o novo programa museográfico, conferindo assim autonomia funcional e conceptual ao museu. Gae imaginou a estação como um espaço de experiência cultural, onde o antigo percurso do "viajante" se convertesse na experiência do "visitante". A proposta respeitava a estrutura histórica de Laloux, mas introduzia elementos contemporâneos que transformavam subtilmente o ambiente. Este projeto ilustra a mistura de estilos, característica de Gae, que soube combinar a "força" do património com a expressividade das formas contemporâneas, transformando o Museu d'Orsay numa referência incontornável da museografia moderna.

A experiência de visitar o Museu d'Orsay reflete a habilidade de Gae Aulenti para a criação de um diálogo harmonioso entre passado e presente, onde arte e arquitetura se complementam. Ela não só adaptou o espaço para exposições, mas transformou-o numa obra de arte por si só, onde cada detalhe, desde a organização das peças até à seleção dos materiais, revela um profundo respeito pela história e pelo património artístico. Um dos pontos fundamentais da intervenção foi o reforço da Grande Nave central, a criação de uma "rua central" no piso inferior, que acentua a direcção longitudinal do edifício e valoriza a grandiosa abóbada ao iluminar o eixo central, onde agora se encontram expostas esculturas. Este espaço torna-se o coração do museu, simbolizando o local onde, no passado, os comboios transportavam passageiros.

Um dos traços mais distintivos na intervenção de Aulenti é ainda a sua referência à cenografia teatral; na grande Nave Central estão inseridas estruturas modulares que lembram cenários de teatro. O percurso de Gae Aulenti, estimula o visitante a experienciar o museu como uma paisagem urbana, com ruas, praças, caminhos secundários, etc. Esta lógica espacial deve-se muito ao trabalho anterior de Aulenti, em exposições de design de interiores, como nas lojas da Olivetti, e também nas suas colaborações com Luca Ronconi. Essa intervenção destaca como a arquitetura e o design podem preservar e revitalizar a memória de um edifício, conferindo-lhe uma nova função sem apagar a sua identidade original.



FIG. 118 – MUSEU D'ORSAY

“As obras de arte são unidades materiais, não podem ser consideradas pelo seu significado expressivo - a não ser que haja uma avaliação individual. O arquiteto tem de os tratar como itens únicos com dimensões definidas, dentro de uma determinada moldura, com o horizonte definido pelo artista a uma determinada altura - o que pode muito bem determinar como pendurar um quadro”. (Aulenti, G. Citado por Tecno. 2008)

Como conclusão, o estudo da transformação da estação de Orsay em museu revela uma abordagem integrada por parte da arquiteta Gae Aulenti. Cada espaço expositivo foi pensado como um ambiente único, moldado pela obra que alberga, resultando em áreas diferenciadas, com variações ao nível da iluminação, climatização e configuração arquitetónica. Apesar da inicialmente controversa, a obra de Gae Aulenti foi reconhecida como uma das mais inovadoras da museografia contemporânea. Críticos como, Marvin Trachtenberg, destacaram a teatralidade do seu trabalho como uma totalidade consolidada, capaz de dar coerência a uma coleção diversa. Outros, como Patricia Mainardi, elogiaram a sua linguagem pós-moderna e o modo como desfaz as fronteiras rígidas entre estilos e períodos históricos. (Martellini. 2024)



FIG. 119 – GAE AULENTI NAS OBRAS DO MUSEU D'ORSAY

4.1. COMO OS PROJETOS DE GAE AULENTI CONTRIBUEM PARA A EVOLUÇÃO DA ARQUITETURA

O legado de Gae Aulenti revela-se profundamente enraizada no panorama da arquitetura e do design. Através de uma abordagem singular, marcada por uma sensibilidade histórica ligada a uma visão inovadora, Aulenti desafiou padrões e redefiniu paradigmas no modo como se pensa e se experiencia o espaço. A análise do Museu d'Orsay, juntamente com outros projetos emblemáticos, demonstra não só a sua técnica e estética, mas também a sua capacidade de interpretar e transformar contextos complexos em narrativas arquitetônicas coerentes e impactantes. Hoje a influência de Gae Aulenti continua a fazer-se sentir entre profissionais e estudantes da área, sendo frequentemente recordada como exemplo de rigor criativo e pensamento crítico. O seu contributo consolidou-se como uma referência intemporal, com uma relevância que transcende o contexto histórico em que se inscreve, permanecendo presente nas práticas contemporâneas e inspirando novas abordagens de habitar, preservar e imaginar o ambiente construído.

Gae Aulenti destacou-se precisamente pelo seu olhar singular sobre a arquitetura, que não se deixou enquadrar em correntes culturais ou académicas convencionais. A sua prática não foi limitada por uma única abordagem disciplinar, antes pelo contrário, procurou experienciar a arquitetura em toda a sua transversalidade, integrando diferentes expressões artísticas e escapando às classificações simplistas. Esta atitude, pouco comum no panorama contemporâneo, foi sustentada por uma curiosidade permanente e por um rigoroso controlo sobre o trabalho desenvolvido no seu atelier. Devido à sua notável independência, Aulenti foi uma revolucionária no contexto feminino da arquitetura, embora nunca se tenha preocupado explicitamente com essa categorização. Ela mesma afirmava que a arquitetura era, predominantemente, um campo dominado por homens, mas nunca permitiu que essa realidade se tornasse um obstáculo para o seu trabalho. Essa atitude de não se concentrar nos desafios impostos pelo seu género pode ter desviado sua atenção das questões específicas enfrentadas pelas mulheres na arquitetura. No entanto, ela conseguiu direcionar seu foco para o que considerava ser o seu verdadeiro propósito: fazer bem o seu trabalho. Essa postura contribui para superar as barreiras que as mulheres enfrentavam e, assim, alcançar o sucesso nos seus projetos.

Aulenti jamais se prendeu a um estilo específico, optando por uma prática mais fluida, focada nas necessidades do projeto em questão e nas condições particulares de cada local. A arquiteta nomeava três princípios fundamentais que orientavam o seu processo de criação, princípios estes que possuem grande relevância para a arquitetura contemporânea e podem servir de inspiração para futuras gerações. O primeiro é a “*capacidade de análise*”, a capacidade de reconhecer o contexto de cada projeto, “*onde estamos*”, “*quais os ingredientes que temos para trabalhar*”, ou seja, a geografia, o tecido urbano, as características culturais e históricas do local. Ela defendia que a análise do contexto não é apenas um ponto de partida, mas uma atitude que deve permear todo o processo arquitetônico, pois só assim se pode desenvolver uma arquitetura verdadeiramente integrada e sensível ao ambiente. O segundo princípio é a “*capacidade de sintetizar*,” sintetizar a informação que temos e elaborar uma resposta clara, estruturada e objetiva para o projeto. Por fim, o terceiro princípio é o “*profético*”, Aulenti via este princípio como uma capacidade inspirada na criatividade e intuição dos poetas e artistas. A arquitetura, para Aulenti, deveria ser capaz de provocar algo novo, de criar uma reação emocional nas pessoas que a experimentassem. Este princípio, que pode ser interpretado como um convite à inovação e à ousadia, enfatiza a importância de se adicionar algo novo à arquitetura, de dar um “*passo à frente*”, ou seja, não se limitar ao que já foi feito, mas explorar territórios desconhecidos e desafiar as expectativas. (Vitra Design Museum. 2020 b)

Um dos maiores legados de Gae Aulenti vai além dos princípios técnicos da arquitetura. Ensina-nos uma maneira de “estar” na arquitetura, que é marcada pela transversalidade, pela curiosidade e pela disposição de não nos limitarmos aos nossos campos de especialização, Aulenti sempre teve um desejo de nunca se especializar em apenas uma área, mas sim explorar diversas disciplinas e revolucionar a nossa forma de viver. Quando, lhe perguntavam como a categorizariam, se como designer, arquiteta, cenógrafa ou artista, ela respondia, “*Talvez eu seja tudo. Mas não ao mesmo tempo.*”

Gae Aulenti defendia que a arquitetura deveria despertar reações e reflexões, estimulando tanto os sentidos quanto as emoções daqueles que a experienciam. Isso não significa que ela rejeitasse uma linguagem formal ou uma identidade arquitetônica reconhecível, pelo contrário, as suas obras são marcantes e possuem características que as tornam identificáveis, mas sempre com o intuito de se adaptar e interagir com o contexto específico de cada projeto. Como por exemplo, a cor vermelha era a sua cor de eleição. Gae Aulenti escolheu o vermelho para projetos emblemáticos, como o

Aeroporto San Francesco d'Assisi, em Perugia e a escultura "Agulha, Linha e Nó", criada para o restauro do Piazzale Cadorna, em Milão. Mesmo quando se vestia, era obrigatório que houvesse um detalhe vermelho que se destacasse. Num mundo onde a tendência é a especialização extrema, Aulenti defendia uma postura mais ampla, que incorporasse influências de diferentes áreas do conhecimento, como literatura, arte e música, e sempre contra a tendências e modas. *“Quando o vermelho está na moda, sinto uma vontade irresistível de me vestir de verde.”* Essa abordagem interdisciplinar não só enriquece o trabalho arquitetônico, mas também nos desafia a sermos mais completos e humanos em nossa prática. (Faccani. 2024)

Atualmente, os princípios centrais da filosofia de Aulenti continuam a ser altamente relevantes para os arquitetos contemporâneos. O destaque na análise crítica do contexto, na procura de uma síntese clara e, principalmente, na criação de uma arquitetura capaz de provocar reações emocionais são aspetos que ainda servem de inspiração para as novas gerações de arquitetos diante de desafios semelhantes. A sua abordagem ia além da construção de edifícios, Aulenti pretendia refletir sobre como a arquitetura pode interagir com as pessoas e o ambiente, sendo um reflexo da diversidade de influências culturais, sociais e históricas. (Vitra Design Museum. 2020 b)

A trajetória profissional de Gae Aulenti serve como exemplo para muitas mulheres que, à semelhança dela, preferem que a sua obra seja avaliada pela sua qualidade intrínseca e não pela sua identidade de género. Num contexto em que os debates sobre o papel da mulher na arquitetura se tornam cada vez mais visíveis, a abordagem de Gae surge como um contraponto significativo, embora não ignorasse os desafios impostos pelo seu género, optou por enfrentá-los através da concretização do seu trabalho. Deste modo, o seu legado perdura como uma lição de resiliência e dedicação, com o foco sempre centrado no que considerava ser o mais essencial, os seus projetos.

Num cenário contemporâneo onde, muitas vezes, somos incentivados a ser os melhores em áreas específicas, a arquitetura de Gae Aulenti oferece-nos uma valiosa lição: devemos permanecer curiosos, dispostos a explorar e integrar diversas influências, e abertos a novas possibilidades. A arquitetura não deve ser vista como um campo fechado e especializado, mas como um espaço de diálogo e troca entre diversas formas de expressão humana. Para Aulenti, a verdadeira arquitetura surge dessa capacidade de se conectar com o mundo de maneira ampla e profunda, e é essa lição que, sem dúvida, continuará a inspirar arquitetos por muitas gerações.

PRÉMIOS E HOMENAGENS

- 1964:** Prémio Internacional para o Pavilhão Italiano, na Trienal de Milão
- 1967:** Membro Honorário da Sociedade Americana de Design de Interiores (ASID)
- 1980:** Prémio "Ubu" para o melhor design de palco italiano, 1978, Milão
- 1983:** "Medalha de Arquitetura" da Academia de Arquitetura, Paris
- 1984:** Prémio "Josef Hoffmann 1983" da Hochschule für angewandte Kunst, Viena
- 1987:** Título de "Cavaleiro da Legião de Honra" atribuído pelo Presidente da República Francesa
- 1987:** Título de "Comandante na Ordem das Artes e Letras" atribuído pelo Ministro da Cultura francês
- 1989:** Prémio Especial para a Cultura atribuído pelo Presidente do Conselho de Ministros Italiano
- 1990:** Membro Honorário do Instituto Americano de Arquitetos (AIA)
- 1990:** Membro Honorário da Bund Deutscher Architekten (BDA)
- 1991:** Prémio Imperial para Arquitetura pela Japan Art Association, Tóquio
- 2007:** Prémios de Arquitetura em Mámore
- 2012:** Medalha de Ouro Carreira na Triennale di Milano
- 2012:** Piazza Gae Aulenti, Milão
- 2020:** Exposição *Gae Aulenti: A Creative Universe*, no Museu de Design Vitra
- 2024:** Exposição Gae Aulenti (1927-2012), na Triennale de Milão

5. CONCLUSÃO

A presente dissertação procurou aprofundar a relação entre a arquitetura de interiores e a percepção do espaço, através do estudo da obra de Gae Aulenti, inserindo-a num contexto histórico, cultural e social que atravessa os movimentos modernista e pós-modernista. A escolha da arquiteta italiana não foi meramente biográfica ou estética, mas sim um reflexo da sua relevância paradigmática enquanto figura que transcende os limites tradicionais da arquitetura, fundindo forma, função e emoção na criação de espaços que desafiam convenções e apelam à memória coletiva.

O caso do Musée d'Orsay, em Paris, demonstrou de maneira exemplar como a arquitetura de interiores pode transformar radicalmente a experiência espacial, ao preservar o valor histórico de uma estrutura existente e, simultaneamente, adaptá-la a novas exigências funcionais e simbólicas. Este projeto revelou o domínio de Gae sobre a materialidade, a luz e a atmosfera, confirmando o poder do design como mediador entre passado e presente, estrutura e narrativa. A arquitetura de interiores, neste contexto, é aqui entendida como mais do que a organização funcional de elementos num espaço – é uma linguagem que comunica ideias, emoções e identidades. A percepção espacial, como se demonstrou, é moldada por fatores que ultrapassam o físico, envolvendo aspetos simbólicos, culturais e sensoriais que o arquiteto e o designer devem considerar em cada intervenção.



FIG. 120 – GAE AULENTI, 1988

Ao longo do trabalho, a influência da Bauhaus foi evidenciada enquanto marco fundacional do pensamento moderno, tanto na sua valorização da funcionalidade e da integração entre arte e tecnologia, como na abertura, ainda que parcial, à presença feminina no meio acadêmico. Contudo, foi no pós-modernismo italiano que se consolidaram as bases para uma arquitetura mais plural, onde o contexto, a história e a expressão individual ganham protagonismo. Neste cenário, Gae Aulenti destacou-se por uma prática autónoma, crítica e sensível, que recusava os dogmas modernistas em prol de uma abordagem mais inclusiva e humanista.

A dissertação traçou ainda a evolução do papel das mulheres na arquitetura e no design, destacando o contributo muitas vezes ignorado de tantas profissionais ao longo do século XX. Ao valorizar figuras como Lilly Reich, Charlotte Perriand, Lina Bo Bardi e a própria Gae Aulenti, pretendeu-se reconhecer a presença feminina não apenas como exceção, mas como motor de inovação, resistência e transformação no campo disciplinar. A trajetória de Aulenti, feita de autonomia, ousadia e profunda consciência histórica, exemplifica essa luta pela afirmação num universo ainda maioritariamente masculino, sem nunca se deixar definir apenas pelo género. Gae Aulenti foi, e continua a ser, uma figura de destaque no panorama arquitetónico e do design em Itália. Reconhecida pela sua contribuição fundamental na renovação e revolução da arquitetura italiana no período pós-guerra, a sua obra reflete uma abordagem profundamente independente e inovadora. Apesar da notoriedade que alcançou no seu país natal, a sua fama internacional permanece relativamente discreta, sobretudo quando comparada com a atenção que merecidamente recebeu em Itália. Projetos emblemáticos como a reconversão da Gare d'Orsay, em Paris, valeram-lhe reconhecimento mundial, mas a sua notoriedade fora das fronteiras italianas continua aquém da relevância da sua obra.

Do ponto de vista pessoal, acredito que os projetos de Gae Aulenti, tanto na arquitetura como no design, continuam a influenciar profundamente gerações de profissionais, não apenas pelas soluções técnicas e estéticas que propôs, mas sobretudo pela forma como nos ensinou a pensar e sentir o espaço. Escolhi estudar esta arquiteta precisamente porque, apesar da sua vasta contribuição para o património arquitetónico contemporâneo, o seu nome é hoje menos lembrado do que merece. Gae Aulenti teve de lidar com o legado de um estilo arquitetónico racionalista e de uma mentalidade fascista que não só desvalorizavam como condenavam abertamente qualquer tentativa de emancipação feminina, promovendo uma estética de masculinidade, rigidez e

minimalismo. A sua resposta foi corajosa e poética: através do chamado *Neo-Liberty*, reinterpretou o estilo Liberty e a Art Nouveau, recorrendo à ornamentação e à expressividade como forma de resistência à indiferença estrutural àquilo que era considerado "feminino". Esta escolha estética foi, também, uma escolha política e cultural, profundamente crítica e visionária, que reforça ainda mais o valor do seu legado. Neste sentido, esta investigação contribui para reforçar a importância da arquitetura de interiores na construção de experiências significativas no espaço arquitetónico, evidenciando como a obra de Gae Aulenti se tornou um legado intemporal de sensibilidade espacial, valorização da memória e inclusão social. Ao entrelaçar estética, função e emoção, Aulenti não apenas redesenhou espaços, mas redesenhou também o modo como os habitamos, percebemos e valorizamos. E ainda espero que este trabalho contribua para valorizar o legado de Gae Aulenti, e muitas outras arquitetas da sua época que permaneceram no silêncio e chamar a atenção para a importância dos seus contributos no campo da arquitetura e do design.

BIBLIOGRAFIA

AJE WORLD. S.d. The Trailblazer Series II: Charlotte Perriand. [online]
Disponível em: <https://ajeworld.com/blogs/aje-report/the-trailblazer-series-charlotte-perriand> [acesso setembro 2024]

AGOSTI, G. 2024. Gae Aulenti: Worlds. Triennale Milano. Electa

ANDRADE JUNIOR, N.V. de. 2024. Modernismo e tradição na arquitetura italiana do segundo pós-guerra: Interlocuções e possíveis reflexos na Bahia. Cadernos PPG-AU/FAUFBA. v.11, n.1. [online]
Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/60322>. [acesso janeiro 2025]

ASENSIO COBOS, S. 2019. Rehabilitación del Patrimonio Industrial: de la Estación al Museo d'Orsay. Universidad Zaragoza: Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Dissertação. [online]
Disponível em: <https://zaguan.unizar.es/record/85353/files/TAZ-TFG-2019-2146.pdf> [acesso dezembro 2024]

BALASHOVA, D. 2024. Provocadores do Pós-Modernismo: Albert Laminati nos bastidores das revoluções do design. Pragmatika. [online]
Disponível em: <https://pragmatika.media/pt/provokatory-postmodernizmu-abet-laminati-za-lashtunkamy-dyzajnerskykh-revoliutsij/> [acesso fevereiro 2025]

BALENA ARISTA, F. (2022). The Unmistakable design of Gae Aulenti. Salone del Mobile. [online]
Disponível em: <https://www.salonemilano.it/en/articles/unmistakable-design-gae-aulenti>. [acesso fevereiro 2025]

BAUHAUS KOOPERATION. (s.d.). Lilly Reich: 1932-1933 Lehrende am Bauhaus Dessau und Berlin. [online]
Disponível em: <https://bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/koepfe/biografien/biografie-detail/person-1009>. [acesso setembro 2024]

BARATTO, R. (2020). Lina Bo Bardi, entre o moderno e o primitivo. ArchDaily. [online]
Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/758576/em-foco-lina-bo-bardi> [acesso setembro 2024]

BÁRTOLO, J. 2016. XXI Trienal de Milão: “O Grande Número” e a ideia de escola. Público. [online]
Disponível em: https://www.publico.pt/2016/03/23/p3/cronica/xxi-trienal-de-milao-o-grande-numero-e-a-ideia-de-escola-1825609?utm_source=copy_paste [acesso fevereiro 2025]

BELFIORE, M. 2022. Gae Aulenti – A look at Japan and the world. ADF web megazine. [online]
Disponível em: <https://www.adfwebmagazine.jp/en/architect/gae-aulenti-a-look-at-japan-and-the-world/>. [acesso março 2025]

BRIGANTI, A. 2022. Gae Aulenti: Riflessioni e pensieri sull'Architetto Geniale. Cairo.
BURROUNGHES, M. 2019. Overlooked: The Female Modernist Behind Iconic Bauhaus Designs. Another mag. [online]

Disponível em: <https://www.anothermag.com/design-living/11873/female-bauhaus-modernist-designer-lilly-reich-barcelona-brno-weibenhof-chair>. [acesso setembro 2024]

CAPITANUCCI, M. V. s.d. Il professionismo colto nel dopoguerra. Itinerari di architettura milanese: l'architettura moderna come descrizione della città Fondazione dell'ordine degli architetti. [online]

Disponível em: <https://ordinearchitetti.mi.it/it/cultura/itinerari-di-architettura/9-il-professionismo-colto-nel-dopoguerra/saggio> [acesso fevereiro 2025]

CARLO, G, de. 1993. Depoimento de um Arquitecto Italiano: Sobre a Arquitectura do Pós-Guerra. Oculum n.3. [online]

Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/revistaoculum/article/view/13555> . [acesso janeiro 2025]

CASABELLA. s.d. Revista di architettura. [online]

Disponível em: <https://casabellaweb.eu/tag/gae-aulenti/>. [acesso novembro 2024]

CASATI. 2020. Gae Aulenti: "The moment it's loudly announced that red is in fashion, I want to dress in green". Casati Gallery. [online]

Disponível em: <https://www.casatigallery.com/designers/gae-aulenti/>. [acesso fevereiro 2025]

CHRISTOU, T. 2014. Aldo Rossi: The Architecture of the City (1966). MA Architecture + Urbanism. [online]

Disponível em: <https://architectureandurbanism.blogspot.com/2014/11/aldo-rossi-architecture-of-city-1966.html>. [acesso fevereiro 2025]

CORBETTA, C. 2024. Piazzale Cadorna a Milano: storia di quell'ago e filo simbolo della città e della "seconda" casa di Vogue Italia. Vogue Itália. [online]

Disponível em: <https://www.vogue.it/article/piazzale-cadorna-milano-storia-ago-filo-gae-aulenti>. [acesso fevereiro 2025]

CRESTO, L. 2023. Teoria do Design: Lilly Reich. [online]

Disponível em: <https://teoriadodesign.com/lilly-reich/>. [acesso setembro 2024]

CULT – DESIGN FIRST. s.d. Gae Aulenti. [online]

Disponível em: <https://cultdesign.com.au/collections/gae-aulenti>. [acesso fevereiro 2025]

CULTURAL DIARY. 2021. The Modern House: How Charlotte Perriand pushed the boundaries of design. [online]

Disponível em: <https://themodernhouse.com/journal/charlotte-perriand-cultural-diary>. (acesso outubro 2024)

DEHEI. 2023. Unsung Heroine of Design: Charlotte Perriand. [online]

Disponível em: https://dehei.co/blogs/news/the-legacy-of-charlotte-perriand?srltid=AfmBOor5SIQaztGdyDVqXcJNfmy7vh99hcyi5Ow_Tlvq3qKbbGCHZCSJ. [acesso setembro 2024]

DOMUS. S.d.a. Postmodernismo. Domus web. [online]
Disponível em: <https://www.domusweb.it/it/movimenti/postmodernismo.html>. [acesso dezembro 2024]

DOMUS. S.d.b. Gae Aulenti. [online]
Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/biographies/gae-aulenti.html>. [acesso Janeiro 2025]
DOMUS. 2022. Gae Aulenti and her “art collector’s house” for the Agnello family. [online]
Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/gallery/2022/10/28/gae-aulenti-and-the-house-for-an-art-collector.html>. [acesso fevereiro 2025]

DROSTE, M. 2015. Bauhaus. Taschen

EXTETA. S.d. Gae Aulenti: Locus Solus studio. [online]
Disponível em: <http://locus-solus.studiogusto.com/page-about.php?lang=it&prod=1>
[acesso fevereiro 2025]

FACCANI, F. 2024. Gae Aulenti, storia di un architetto contro che non voleva definirsi in nessun modo. Vogue Italia. [online]
Disponível em: <https://www.vogue.it/article/gae-aulenti-vita-e-opere-architetto>
[acesso março 2025]

FASHION NETWORK. 2023. Jacquemus lança linha de decoração. [online]
Disponível em: <https://br.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-lanca-linha-de-decoracao,1507774.html>. [acesso dezembro 2024]

FIGUEIRA, J. 2014. A Periferia Perfeita: Pós-modernidade na arquitetura portuguesa - anos 1960 – 1980. Caleidoscópio

FREARSON, A. 2015. Postmodern architecture: Vanna Venturi House, Philadelphia by Robert Venturi. Dezeen. [online]
Disponível em: <https://www.dezeen.com/2015/08/12/postmodernism-architecture-vanna-venturi-house-philadelphia-robert-venturi-denise-scott-brown/>.
[acesso fevereiro 2025]

GHISLENI, C. 2021a. O que é pós-modernismo? ArchDaily. [online]
Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/964283/o-que-e-pos-modernismo>.
[acesso fevereiro 2025]

GHISLENI, C. 2021b. Mulher e Arquitetura: As perdas em um caminho dominado pelos homens. Archdaily. [online]
Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/958337/mulher-e-arquiteta-as-pedras-em-um-caminho-dominado-pelos-homens> [acesso setembro 2024]

GREGOTTI, V. 1986. Building a Passage. Meg Shore. Artforum. [online]
Disponível em: <https://www.artforum.com/features/building-a-passage-207003/>
[acesso março 2025]

HALL, J. 2019. Breaking ground: Architecture by women. Phaidon.
HOLANDA, M. 2012. Classicos da Arquitetura: MASP/ Lina Bo Bardi. ArchDaily. [online]
Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-59480/classicos-da-arquitetura-masp-lina-bo-bardi> [acesso setembro 2024]

IGUZZINI. 2024. Triennale di Milano: Gae Aulenti. [online]
Disponível em: [https://www.iguzzini.com/projects/project-gallery/gae-aulenti-\(1927-2012\)/](https://www.iguzzini.com/projects/project-gallery/gae-aulenti-(1927-2012)/). [acesso dezembro 2024]

INSTITUTO BARDI. S.d. Casa de vidro. [online]
Disponível em: <https://institutobardi.org.br> [acesso setembro 2024]

IRENEBRINATION. 2016. Outdoor lifestyle and the pop art geometry of tubular bars. [online]
Disponível em: https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2016/09/aulenti-locus-solus.html. [acesso fevereiro 2025]

KIM, K. 2012. The Architecture of the City, by Aldo Rossi. Urban Storyteller. [online]
Disponível em: <https://urbanstoryteller.blogspot.com/2012/04/introduction-architecture-of-city-was.html>. [acesso fevereiro 2025]

KNOLL. S.d. Ludwig Mies van der Rohe. [online]
Disponível em: https://www.knoll.com/shop/en_us/designer-ludwig-mies-van-der-rohe [acesso outubro 2024]

LA BIENNALE DI VENEZIA. 2021. Lina Bo Bardi: Special Golden Lion for Lifetime Achievement in memoriam. [online]
Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/news/lina-bo-bardi-special-golden-lion-lifetime-achievement-memorial>. [acesso dezembro 2024]

MARTELLINI, M. 2024. Vie et moments d'une gare: le Musée d'Orsay entre projet muséographique et projet curatorial (1980-1986). Opus Incertum, pp.170-175

MASS MODERN DESIGN. S.d. Gae Aulenti Sagarsul Rocking chair Poltronova Italia 1962. [online]
Disponível em: <https://massmodernndesign.com/gallery-detail/gae-aulenti-sgarsul-rocking-chair-poltronova-italy-1962/>. [acesso fevereiro 2025]

MCKENZIE, S. 2014. Zaha Hadid: "Would they still call me diva if I was a man?". CNN. [online]
Disponível em: <https://edition.cnn.com/2013/11/01/sport/zaha-hadid-architect-profile-superyacht/index.html> [acesso janeiro 2025]

MCQUAID, M. 1996. Lilly Reich: designer and architect. The Museum of Modern Art, New York. [online]
Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_278_300199443.pdf [acesso outubro 2024]

MORAES MELO, M., & MADEIROS DE MÉLO, M. 2021. A luta das Mulheres na visibilidade na arquitetura e design de interiores no Brasil, no século XX. Revista Discente ESUDA. [online]
Disponível em: <https://revistas.esuda.edu.br/index.php/Discente/article/view/822/309>. [acesso em janeiro 2025]

OLLEY, C. 2021. Design hero: reluctant postmodernist Aldo Rossi. Elle Decoration. [online]

Disponível em: <https://www.elledecoration.co.uk/design/people/a38035257/aldo-rossi/>. [acesso fevereiro 2025]

OPEN HOUSE ITALIA. 2022. Architetti Senza Tempo: Gae Aulenti. [online]

Disponível em: https://www.openhouseitalia.org/ast_aulenti/. [acesso setembro 2024]

OPTIMA COMMUNITIES. 2022. Forever Modern. Women in Architecture: Lilly Reich. [online]

Disponível em: <https://www.optima.inc/women-in-architecture-lilly-reich/>. [acesso setembro 2024]

ORDEM DOS ARQUITETOS. 2024. Arquitectas da Nossa Casa. Secção Regional do Centro da Ordem dos Arquitectos. Mesa-redonda realizada na Casa das Caldeiras, Coimbra. [online]

Disponível em: <https://ordemdosarquitectos.org/arquitectas-da-nossa-casa> [acesso dezembro 2024]

PERRIAND, C. (1992). Charlotte Perriand: un art de vivre. Paris. Flammarion.

PETRANZAN, M. (2003). Gae Aulenti. Skira

PRITZKER ARCHITECTURE PRIZE. S.d. Architect Robert Venturi Is Named the 1991 Pritzker Architecture Prize Laureate. [online]

Disponível em: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/1991#laureate-page-139>. [acesso janeiro 2025]

QUADERNI DI CASABELLA. 1987. Gae Aulenti e il Museu d'Orsay. Electa

RAMON ESTEVES. 2022. The designer next to Mies Van der Rohe: Lilly Reich. La Fabrication del Interior. [online]

Disponível em: <https://www.ramonesteve.com/en/manufacturing-the-interior/the-designer-next-to-mies-van-der-rohe/>. [acesso Janeiro 2025]

REDAZIONE DIGITAL. 2022. Palazzo Grassi, una delle sedi di mostre d'arte contemporânea più importante d'Italia: Storia e curiosità di uno degli edifici più battuti di Venezia. Elle Decor. [online]

Disponível em: <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a40194244/venezia-palazzo-grassi-mostre-arte-contemporanea/>. [acesso fevereiro 2025]

ROSSI, A. 1977. A arquitetura da cidade. Lisboa. Edições Cosmos

SCHWITALLA, U. 2021. Women in Architecture: Past, Present and Future. Hatje Cantz.

SMOW JOURNAL. 2020. Gae Aulenti: A Creative Universe at the Vitra Design Museum Schaeppach, Weil am Rhein. [online]

Disponível em: <https://www.smow.com/blog/2020/06/gae-aulenti-a-creative-universe-at-the-vitra-design-museum-schaeppach-weil-am-rhein/>. [acesso janeiro 2025]

STUDIO PIERO CASTIGLIONI. S.d. Centro G Pompidou: Museum. Studio Piero Castiglioni. [online]

Disponível em: <https://pierocastiglioni.com/it/architecture/museum/centro-g-pompidou/> [acesso fevereiro 2025]

TARANILLA DE LA VARGA, CJ. 2024. Musée d'Orsay: Art Guide. Argonowta Digital

TECNO. 2008. Gae Aulenti: Museum Architecture. Edizioni Tecno. [online]

Disponível em: https://issuu.com/tecnospa/docs/pdf_2

[acesso fevereiro 2025]

TECNO. s.d. Architects and designers: Gae Aulenti. [online]

Disponível em: <https://www.tecnospa.com/en-us/company/architects-and-designers/gae-aulenti>. [acesso janeiro 2025]

TOROMANOFF, A. 2021. Raising the Roof: Women architects who broke through the glass ceiling. Munique. Prestel.

VENTURI, R. 2004. Complexidade e Contradição em Arquitetura. São Paulo. Martins Fontes

VENTURI, R. BROWN, D.S. IZENCOUR, S. 1982. Learning from Las Vegas.

Cambridge: MIT press

VITRA DESIGN MUSEUM. 2020 a. Gae Aulenti: A Creative Universe. [online]

Disponível em: <https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/gae-aulenti-a-creative-universe.html>. [acesso outubro 2024]

VITRA DESIGN MUSEUM. 2020 b. Live Talk with Nina Artioli. [Youtube, 12 dez. 2020].

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v1mbgvEKS3o>

[acesso fevereiro 2025]

VLECK, T. 1990. Aldo Rossi, From Modern to Postmodern Architecture: 1960- 1990. Dissertação de Mestrado em artes, University of North Texas, Texas. [online]

Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/369105699_Aldo_Rossi_From_Modern_to_Postmodern_Architecture_1960_-_1990. [acesso janeiro 2025]

WAINWRIGHT, O. 2012. Gae Aulenti Obituary. The Guardian. [online]

Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/05/gae-aulenti>.

[acesso fevereiro 2025]

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Livro de Robert Venturi: Complexidade e Contradição em Arquitetura

Figura 2: Livro de Robert Venturi: Aprendendo com Las Vegas

Figura 3: Vanna Venturi House, Robert Venturi

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/01-86575/casa-vanna-venturi-slash-robert-venturi-slash-ia-plus-b>

Figura 4: Livro de Aldo Rossi: A arquitetura da Cidade

Figura 5: Cemitério de San Cataldo, Aldo Rossi

Fonte: Foto de Trevor Patt. <https://www.archdaily.com.br/br/997318/melancolia-e-arquitetura-leituras-de-aldo-rossi-e-o-cemiterio-de-san-cataldo>

Figura 6: Fabrica Fagus. Alfeld, Alemanha

Fonte: Foto de Flickr user martin. <https://www.archdaily.com/612249/ad-classics-fagus-factory-walter-gropius-adolf-meyer>

Figura 7: Lilly Reich, 1914.

Fonte: Bauhaus-archiv Berlin. <https://www.optima.inc/women-in-architecture-lilly-reich/>

Figura 8: Lilly Reich e Mies van der Rohe

Fonte: The New York Times. <https://www.nytimes.com/2012/02/27/arts/27iht-design27.html>

Figura 9: Cadeira Barcelona de Lilly Reich e Mies van der Rohe

Fonte: <https://www.knoll-int.com/design-deconstructed-barcelona-chair>

Figura 10: Cadeira Tugendhat, Villa Tugendhat

Fonte: Foto de David Zidlicky. <https://www.tugendhat.eu/en/fotogalerie-vily-tugendhat-2012-2022/>

Figura 11: Cadeira Brno, Villa Tugendhat. ArchDaily

Fonte: Foto de Alexandra Timpau. <https://www.archdaily.com.br/br/01-106899/classicos-da-arquitetura-villa-tugendhat-slash-mies-van-der-rohe>

Figura 12: Café Samt & Seide, na exposição da moda feminina

Fonte: <https://socks-studio.com/2016/02/29/cafe-samt-seide-by-ludwig-mies-van-der-rohe-and-lilly-reich-1927/>

Figura 13: Charlotte Perriand

Fonte: Bruksmann. <https://www.bruksmann.com/charlotte-perriand/>

Figura 14: Charlotte Perriand e Le corbusier

Fonte: <https://www.cassina.com/ww/en/maestri/le-corbusier-charlotte-perriand.html>

Figura 15: Le bar sous le toit

Fonte: Charlotte Perriand, Um art de viver. Musée des Arts Decoratifs / flammarion

Figura 16: Charlotte Perriand na Chaise Longue Basculante B306, 1929

Fonte: <https://ajeworld.com/blogs/aje-report/the-trailblazer-series-charlotte-perriand>

Figura 17: Poltrona B301

Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/artist/le-corbusier/>

Figura 18: Poltrona LC2

Fonte: <https://gulbenkian.pt/cam/artist/le-corbusier/>

Figura 19: Estudos ergonômicos de posturas e assentos

Fonte: Bony, Anne. Charlotte Perriand. Johan & Levi editore

Figura 20: Cozinha modular da Unité d'Habitation

Fonte: Foto de Studio Shapiro. <https://unframed.lacma.org/2019/04/16/new-acquisition-charlotte-perriands-kitchen-apartment-le-corbusier's-unité-d'habitation>

Figura 21: Charlotte Perriand

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Charlotte_Perriand_Janvier_1991.jpg

Figura 22: Lina Bo Bardi, Itália. 1945

Fonte: Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 23: Lina Bo Bardi na obra do Museu de Arte de São Paulo

Fonte: Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 24: Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi

Fonte: Foto de David Zingg, Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 25: Casa de Vidro

Fonte: Foto de Nelson Kon. Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 26: Lina Bo Bardi na Casa de Vidro

Fonte: Instituto bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 27: Casa de Vidro

Fonte: Foto de Nelson Ko. Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 28: Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Fonte: Foto de Nelson Kon. <https://arkitok.com/architects/lina-bo-bardi/projects/museu-de-arte-de-sao-paulo-masp>

Figura 29: Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Fonte: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-de-sao-paulo-2>

Figura 30: Estudo do Museu de Arte de São Paulo (MASP)

Fonte: <https://arquitecturaviva.com/works/museo-de-arte-de-sao-paulo-2>

Figura 31: Lina Bo Bardi na cadeira de Baloço

Fonte: Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 32: Estudos da Lina Bo Bardi para o teatro oficial

Fonte: Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 33: Sesc Pompéia

Fonte: Foto de Pedro Kok. <https://www.archdaily.com.br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi/5285f581e8e44e8e720001b2-classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi-foto>

Figura 34: Lina bo Bardi na Casa de Vidro

Fonte: Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 35: André Vainer, Lina Bo Bardi e Marcelo Ferraz no Sesc Pompéia

Fonte: Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 36: Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi

Fonte: Instituto Bardi. <https://institutobardi.org.br>

Figura 37: Gae Aulenti

Fonte: <https://www.elledecoration.co.uk/design/people/a34023976/design-hero-gae-aulenti/>

Figura 38: Gae Aulenti, 1960

Fonte: <https://www.storiemilanesi.org/personaggio/gae-aulenti/>

Figura 39: Gio Ponti

Fonte: <https://www.oliverpeoples.com/uk/op-stories-gio-ponti>

Figura 40: Ernesto Nathan Rogers

Fonte: <https://www.domusweb.it/en/biographies/ernesto-nathan-rogers.html>

Figura 41: Capa da Revista Casabella 276 1963, 18

Fonte: <https://rndrd.com/n/1319>

Figura 42: Casa-Studio, Gae Aulenti

Fonte: Foto de Santi Caleca. <https://www.storiemilanesi.org/personaggio/gae-aulenti/>

Figura 43: Casa-Studio, Gae Aulenti

Fonte: Open House Itália

Figura 44: Gae Aulenti no seu Atelier

Fonte: Foto de Carla Benedetti. <https://www.storiemilanesi.org/personaggio/gae-aulenti/>

Figura 45: Sala de estar, Casa em San Michele di Pagana

Fonte: Electa. Worlds: Gae Aulenti. Triennale Milano

Figura 46: Casa em Pisa

Fonte: Petranzan, Margherita. Gae Aulenti. Skira

Figura 47: Casa em Pisa

Fonte: <https://www.immobiliareitaliano.com/listing/pisa-villa/>

Figura 48: Estudo para o Museu d'Orsay

Fonte: Electa. Worlds: Gae Aulenti. Triennale Milano

Figura 49: Centre Pompidou, Paris

Fonte: https://issuu.com/tecnospa/docs/pdf_2

Figura 50: Palazzo Grassi, Veneza

Fonte: <https://www.gizmoweb.org/2010/05/gae-aulenti-lopera-museografica/>

Figura 51: Palácio Nacional Montjuïc, Barcelona

Fonte: <https://livinginiberia.com/2017/04/14/museu-nacional-de-arte-da-catalunha-barcelona-espanha/>

Figura 52: Estudo para o Pavilhão Italiano, Expo'92

Fonte: https://issuu.com/tecnospa/docs/pdf_2

Figura 53: Museu de Arte Asiática, São Francisco

Fonte: https://issuu.com/tecnospa/docs/pdf_2

Figura 54: Gae Aulenti no Museu de Arte Asiática, São Francisco

Fonte: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2003/03/31/opening-of-the-asian-art-museum.html>

Figura 55: Instituto Cultural Italiano, Tóquio

Fonte: Foto Lamberto Rubino. <https://www.adfwebmagazine.jp/en/architect/gae-aulenti-a-look-at-japan-and-the-world/>

Figura 56: Gae Aulenti e Tokuya Osamu

Fonte: <https://www.adfwebmagazine.jp/en/architect/gae-aulenti-a-look-at-japan-and-the-world/>

Figura 57: Piazzale Cadorna

Fonte: Foto de Guia Sambonet. <https://triennale.org/en/magazine/antonia-jannone-gae-aulenti-milan>

Figura 58: Palazzo Branciforte

Fonte: <https://www.palazzobranciforte.it/en/palace/>

Figura 59: Aeroporto de Perugia San Francesco d'Assis

Fonte: <https://www.airport.umbria.it/en/the-airport/>

Figura 60: Gae Aulenti.

Fonte: Foto de Leonardo Cendamo

Figura 61: Giova

Fonte: <https://www.fontanaarte.com/en/1962-gae-aulenti-and-the-combination-of-glass-light-and-nature-of-giova>

Figura 62: Pipistrello

Fonte: <https://www.vntg.com/121465/pipistrello-table-lamp-by-gae-aulenti-for-martinelli-luce/>

Figura 63: Ruspa

Fonte: Petranzan, Margherita. Gae Aulenti. Skira

Figura 64: King Sun

Fonte: <https://www.morentz.com/products/gae-aulenti-for-kartell-king-sun-in-perspex-and-red-orange-aluminum-3>

Figura 65: Cestello

Fonte: https://www.archiproducts.com/it/notizie/il-proiettore-iguzzini-firmato-gae-aulenti-e-piero-castiglioni_99664

Figura 66: Cadeira de Baloiço, Sgarsul

Fonte: <https://www.italiandesignclub.com/2023/11/08/the-sgarsul-rocking-chair-a-masterpiece-by-gae-aulenti-for-poltronova/>

Figura 67: Poltrona Stringa

Fonte: https://www.1stdibs.com/it/arredi/sedute/poltrone/la-stringa-di-gae-aulenti-per-poltronova-divano-con-due-poltrone-1960s/id-f_38889042/

Figura 68: Cadeira Aprilina

Fonte: <https://www.1stdibs.com/creators/gae-aulenti/furniture/seating/chairs/>

Figura 69: Poltrona April

Fonte: <https://www.spotti.com/en/products/spotti-zanotta-april?variant=46882801156430>

Figura 70: Coleção de exterior Locus Solus

Fonte: <https://artemest.com/en-pt/products/locus-solus-orange-bistro-table-by-gae-aulenti>

Figura 71: Coleção de exterior Locus Solus, no filme “The Pool”

Fonte: https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2016/09/aulenti-locus-solus.html

Figura 72: Coleção de exterior Locus Solus, Jacquemus

Fonte: <https://br.fashionnetwork.com/news/Jacquemus-lanca-linha-de-decoracao,1507774.html>

Figura 73: Mesa Tour

Fonte: Petranzan, Margherita. Gae Aulenti. Skira

Figura 74: XIII Triennale di Milano, “Il tempo delle vacanze”

Fonte: <https://scienzaa2voci.unibo.it/biografie/1206-aulenti-gae/812-xiii-triennale-milano-sezione-italiana-il/view>

Figura 75: XIII Triennale di Milano, “Il tempo delle vacanze”

Fonte: <https://www.storiemilanesi.org/personaggio/gae-aulenti/>

Figura 76: Showroom Olivetti, Paris

Fonte: <https://www.domusweb.it/en/news/gallery/2020/02/20/gae-aulenti-a-creative-universe-opens-at-vitra-schaudepot.html>

Figura 77: Showroom Olivetti, Buenos Aires

Fonte: Foto de Erich Hartmann. <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/11/10/gae-aulenti-and-olivetti.html>

Figura 78: Casa para um colecionador

Fonte: Foto de Ugo Mulas. <https://www.storiemilanesi.org/personaggio/gae-aulenti/>

Figura 79: Showroom Fiat, Zurich

Fonte: <https://www.interiors-now.com/article/89269/pioneering-designer-gae-aulentis-illustrious-career-is-celebrated-in-a-new-milan-retrospective>

Figura 80: Gae Aulenti e Luca Ronconi

Fonte: Foto de Amati Bacciardi. <https://www.storiemilanesi.org/personaggio/gae-aulenti/>

Figura 81: Elektra (1994), de Hugo Von Hofmannstha

Fonte: <https://lucaronconi.it/termini/persone/gae-aulenti>

Figura 82: Opera (1979), de Luciano Berio

Fonte: <https://lucaronconi.it/termini/persone/gae-aulenti>

Figura 83: Il Viaggio a Reims (1984), de Gioachino Rossini

Fonte: <https://lucaronconi.it/termini/persone/gae-aulenti>

Figura 84: Gae Aulenti no Showroom da Olivetti em Paris

Fonte: <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/11/10/gae-aulenti-and-olivetti.html>

Figura 85: Museu d'Orsay

Fonte: Foto do autor

Figura 86: Em vermelho a localização do Museu d'Orsay

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 87: Projeto para a estação d'Orsay, 1897

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 88: Estação d'Orsay, 1900

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 89: Corte Transversal, Museu d'Orsay

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 90: Axonometria da nave central, Museu d'Orsay

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 91: Corte Longitudinal, Museu d'Orsay

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 92: Nave Central

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 93: Museu d'Orsay

Fonte: Foto de Mariano de Angelis. <https://divisare.com/projects/383538-gae-aulenti-architetti-associati-mariano-de-angelis-musee-d-orsay>

Figura 94: Planta piso terreo, Museu d'Orsay

Fonte: Foto do autor

Figura 95: Nave Central

Fonte: Foto de Mariano de Angelis. <https://divisare.com/projects/383538-gae-aulenti-architetti-associati-mariano-de-angelis-musee-d-orsay>

Figura 96: Vista para Sala Lateral

Fonte: Foto do autor

Figura 97: Vista da Sala Lateral

Fonte: Foto do autor

Figura 98: Abóbada Nave Central

Fonte: Foto do autor

Figura 99: Planta Piso 1, Museu d'Orsay

Fonte: Foto do autor

Figura 100: Vista do terraço

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 101: Corte Transversal, com Pavilhão Amont à esquerda

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 102: Salões Ovais, à esquerda

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 103: Estudo do Salão Oval

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 104: Salão Oval

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 105: Salão Oval

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 106: Planta piso 2, Museu d'Orsay

Fonte: Foto do autor

Figura 107: Galeria dos Impressionistas

Fonte: Foto do autor

Figura 108: Galeria Bellechasse

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 109: Corte Transversal, à direita o Pavilhão Aval

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 110: Salão de Baile

Fonte: <https://pt.dreamstime.com/salão-de-baile-do-museu-orsay-paris-frança-image107231902>

Figura 111: Café do Relógio

Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/en/visit/restaurants%20and%20cafés>

Figura 112: Torres

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 113: Parte frontal e traseira das torres

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 114: Esquema do sistema de ar condicionado do museu

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 115: O Relógio

Fonte: Foto do autor

Figura 116: Nave Central

Fonte: Foto do autor

Figura 117: Gae Aulenti na Obra do Museu d'Orsay, 1984

Fonte: <https://www.archiviogaeaulenti.info/biografia/>

Figura 118: Museu d'Orsay

Fonte: Gae Aulenti e il Museo d'Orsay. Quaderni di Casabella

Figura 119: Gae Aulenti na Obra do Museu d'Orsay

Fonte: <https://www.storiemilanesi.org/personaggio/gae-aulenti/>

Figura 120: Gae Aulenti, 1988

Fonte: <https://www.storiemilanesi.org/personaggio/gae-aulenti/>

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Nº de registos em arquitetura	38
---	----

