

Masculino, feminino ou neutro?

Adrian Forty

Investigando os discursos sobre arquitetura desde a tradição clássica até a década de 1990, o autor afirma que as distinções de gênero, embora tenham caído em desuso durante o século 20, fundamentam nossas maneiras de pensar sobre a arquitetura. Ressalta ainda que a melhor arquitetura foi associada a características masculinas.

Arquitetura; crítica; gênero.

Resenhando o Festival of Britain em 1951, o arquiteto Lionel Brett escreveu: “É fácil perceber que o estilo dos anos 50 vai ser considerado frágil e efeminado pela próxima geração, mas não devemos perder o sono por causa disso”.¹

“Efeminado”? O que Brett teria querido dizer? Um século antes, tal observação poderia ter passado sem comentários, mas em 1951 era tão pouco usual conectar arquitetura a gênero ou sexualidade, que ela causou verdadeiro alvoroço. Gênero, outrora termo freqüente do vocabulário dos arquitetos e dos críticos, tinha virtualmente desaparecido durante o século 20. Nos dias de hoje, falando de maneira geral, as pessoas só utilizam as metáforas de gênero como arcaísmo consciente, quando desejam descrever a arquitetura antiga na linguagem de seu próprio tempo: por exemplo, Pevsner e Cherry consideram a galeria de esculturas de Dance e Smirke na Lansdowne House, em Berkeley Square, “bastante masculina, no estilo de um Adão”.² Como instrumento para caracterizar a arquitetura do presente, todavia, as metáforas de gênero se extinguíram quase completamente no curso desse século. Entretanto, se as pessoas não mais lançam mão das metáforas de gênero, isso significa que as distinções antes conotadas pela diferença entre ‘masculino’ e ‘feminino’,

ou entre ‘viril’ e ‘efeminado’, não mais existem? Podem essas distinções, que eram no passado um componente rotineiro do discurso arquitetônico, realmente desaparecer sem deixar traços de nossa maneira de pensar sobre arquitetura? Teria a arquitetura perdido seus gêneros? Teríamos, hoje em dia, apenas uma arquitetura neutra?

As razões por que os termos relacionados ao gênero foram extirpados da linguagem da crítica arquitetônica no início do século 20 são evidentes – o modernismo requeria que a arquitetura afirmasse sua singularidade e sua independência com relação às outras artes, e, portanto, a linguagem descritiva tinha que evitar toda referência a práticas externas à arquitetura; as metáforas de gênero pertenciam a uma convenção crítica comum a todas as artes – literatura, drama, música, pintura – e, portanto, eram completamente inadequadas para definir o que havia de específico e único com relação à arquitetura. No entanto, a terminologia referente aos gêneros havia fornecido importante metáfora de distinção para os críticos da arquitetura por boa parte dos dois últimos milênios, e parece pouco provável que essas distinções mentais tenham cessado de existir simplesmente porque as metáforas que outrora as exprimiam se tenham tornado inadequadas. O que aconteceu, então, no século 20 à

Arquitetos: Robert e James Adam
The Register House
(Public Records Office)
Edimburgo, Escócia,
1775
imagem em domínio público

Arquiteto: Henry Hobson Richardson
Marshall Field Store
Chicago, Illinois (1887)
(demolido em 1930)
imagem em domínio público

distinção expressa pela linguagem do gênero, outrora tão efetiva? Será que essa distinção foi deslocada para algum outro local? Essa é a questão que pretendo investigar.

Os gêneros da arquitetura no contexto da tradição clássica são suficientemente conhecidos, de maneira que não precisamos descrevê-los aqui detalhadamente. A metáfora nasce com a origem mítica das ordens, segundo a qual, como Bernini pontuou no século 17, “a variedade das ordens procede da diferença entre os corpos do homem e da mulher”.³ Bernini, é óbvio, referia-se às considerações de Vitrúvio a respeito das diferentes ordens, ao modo como os gregos “consideraram a invenção das colunas de duas maneiras; uma [dórica], de aparência masculina, despida de ornamentos; a outra [jônica] feminina (...) Mas a terceira ordem, chamada coríntia, imita a delicada figura de uma donzela”.⁴ Os gêneros das ordens propostos por Vitruvius tornaram-se lugar-comum na Renascença italiana e onde quer que a arquitetura clássica tenha sido adotada. Às vezes, a classificação era elaborada ainda mais: *sir* Henry Wotton, por exemplo, escreveu em 1624: “A ordem dórica é a mais grave das que foram adotadas no uso civil, preservando, em comparação com as que se seguem, aspecto mais masculino (...) A ordem jônica apresenta certa esbelteza feminina, mas não, de acordo com Vitruvius, como uma delicada dona-de-casa, e sim como uma matrona, discretamente vestida (...) A coríntia é uma *columnne*, enfeitada, com a sensualidade de uma cortesã (...).⁵ Wotton distinguia não apenas entre masculino e feminino, mas também entre tipos de feminilidade, entre a decência da matrona e a luxúria da cortesã. Percebemos aqui o rico potencial das metáforas de gênero, com sua capacidade de conotar não apenas a diferença sexual, mas também a orientação sexual – e, obviamente, foi isso que tornou o uso de “efeminado” feito por Brett tão chocante, porque ele não

estava dizendo apenas que o Festival of Britain era ‘feminino’, mas sim que ele era uma perversão do caráter normal, masculino, da arquitetura. Dos dias de Wotton em diante, termos designando desvio sexual foram tão valiosos para os críticos quanto as mais simples distinções de gênero.

O gênero das ordens foi convenção que durou tanto quanto a tradição clássica e foi usado igualmente por arquitetos e não-arquitetos. Mais interessante para nossas considerações é a caracterização de edifícios inteiros em termos de diferença sexual. Por exemplo, em 1825, o arquiteto Thomas Hardwick escreveu a respeito da obra de seu antigo mestre, *sir* William Chambers: “Os exteriores de seus prédios são marcados e distinguidos por um estilo ousado e masculino, nem grave em demasia nem tampouco mesquinho”.⁶ Diante disso, pode parecer que Hardwick não disse muito a respeito do estilo de Chambers ao descrevê-lo como “masculino”, mas qualquer um que estivesse a par da arquitetura francesa do século 18 – como ambos, Hardwick e Chambers, estavam – certamente pensaria de outra maneira.

Na França, de meados do século 18 em diante, ‘masculino’ (o termo usual era *mâle*) foi muito empregado, especialmente no ataque ao rococó: J.-F. Blondel, por exemplo, escrevendo em 1752, contrastou o rococó com “aquela masculina simplicidade” dos edifícios que ele aprovava.⁷ E, um ano depois, Laugier escreveu no mesmo sentido: “Em uma igreja não deve haver nada que não seja simples, masculino, grave e sério”.⁸

Os críticos mais sistemáticos encontravam alguns problemas para definir o termo ‘masculino’ – um exemplo claro é o próprio J.-F. Blondel (cuja academia em Paris foi freqüentada por Chambers). Em seu *Cours d'Architecture*, Blondel assim fazia a distinção entre três termos: o ‘masculino’ (*mâle*), o ‘firme’ (*ferme*) e o ‘viril’ (*virile*):

Uma arquitetura masculina pode ser entendida como aquela que, sem ser pesada, retém em sua composição a firmeza adequada à grandeza do local e ao tipo do edifício. É simples em suas formas gerais e desprovida de muitos detalhes ornamentais; exhibe planos retilíneos, ângulos retos e projeções que produzem sombras profundas. Uma arquitetura masculina é adequada aos mercados públicos, feiras, hospitais e, sobretudo, aos edifícios militares, em que se deve evitar com empenho as composições pequenas – o débil e o grande não devem caminhar lado a lado. Frequentemente, procurando criar uma arquitetura masculina, se faz algo pesado, massivo e rude – a palavra confunde-se com a coisa.

Os exemplos de Blondel incluem os trabalhos de Michelangelo e, na França, o Palais de Luxembourg, os estúbulos e *orangerie* de Versailles, e a Porte de Saint Denis. Ele prossegue:

Uma arquitetura firme difere de uma arquitetura masculina por suas massas; a arquitetura firme tem menos peso, não obstante presente em sua composição e divisão formas definidas com superfícies planas e ângulos retos; em toda sua extensão, mostra segurança e articulação, impondo-se e impressionando o olhar das pessoas inteligentes.

Exemplos incluem os *chateaux* em Maisons, Vincennes e Richelieu. Blondel continua:

Embora possa parecer que uma arquitetura viril pouco difere dos dois caracteres precedentes, o termo é reservado para trabalhos em que predomina a ordem dórica. Masculinidade e firmeza em arquitetura frequentemente necessitam ser expressas pela rusticidade e solidez, e não exigem a presença dessa ordem.⁹

Quando Blondel se detém no caráter feminino, assim como faz com relação ao viril, ele o identifica pelo uso de uma ordem particular, mas prossegue acrescentando algumas considerações:

Chamamos de feminina uma arquitetura cuja expressão é derivada das proporções da ordem jônica. O caráter expresso pela ordem jônica é mais ingênuo, delicado e menos robusto do que o da dórica, e por essa razão ela deve ser usada apropriadamente e com discrição na decoração dos edifícios. Seria fazer mal uso da arquitetura feminina aplicar a ordem jônica a um edifício cujo propósito particular parecesse requerer tratamento viril. Assim como poderíamos julgar mal uso da arquitetura feminina aplicar às projeções da fachada de um edifício, sólido em estilo, membros curvilíneos e não retilíneos. Outra má aplicação da arquitetura poderia ter o efeito de transmitir insegurança às massas, assim como aos detalhes de um edifício cuja intenção fosse, ao contrário, suscitar admiração. Esse estilo deve, portanto, ser evitado em todos os monumentos militares, nos edifícios erigidos à glória dos heróis e nas moradas dos príncipes. Por outro lado, a arquitetura feminina pode ser apropriadamente empregada na decoração exterior de um bela villa rural, em um Petit Trianon, no interior dos apartamentos de uma rainha ou imperatriz, nos banhos, fontes, e outros edifícios dedicados a divindades do mar ou da terra.¹⁰

No esquema crítico de Blondel, o masculino era inquestionavelmente superior ao feminino; a arquitetura masculina era resolvida, expressava seu propósito claramente, sem se valer da ornamentação para além do ab-

solamente necessário, e transmitia solidez e permanência estrutural; por outro lado, à arquitetura feminina, feita para encantar, era permitida certa dose de confusão e ambigüidade. Como veremos, a tese de Blondel de que o feminino era sempre necessariamente inferior atravessou toda a história dos gêneros na arquitetura.

O conceito de Blondel a respeito da arquitetura masculina continuou em uso na França pelo resto do século 18. Uma idéia de como ele poderia ser aplicado na prática arquitetônica pode ser deduzido, por exemplo, das declarações de Boulée, na década de 1790, a respeito de seu projeto para uma prefeitura – um partido que, segundo os critérios de Blondel, era preeminentemente masculino:

*Refletindo sobre os métodos para criar uma forma de decoração orgulhosa e masculina e, simultaneamente, sobre a necessidade de várias aberturas, você deve imaginar que fui rapidamente freado e arremessado na maior das confusões; uma casa aberta a todos deve necessariamente parecer uma espécie de cortiço; e, sem dúvida, uma prefeitura é um cortiço humano; pois qualquer um que entende de arquitetura sabe como a multiplicidade de aberturas distribuídas ao longo de uma fachada produz aquilo que podemos descrever como magreza [maigreux]. Na decoração, são as massas planas que produzem os efeitos masculinos...*¹¹

A linguagem de gêneros estava tão relacionada à tradição clássica da arquitetura, que se poderia esperar que morresse junto com essa tradição. Ao contrário, porém, com o *revival* gótico, ela foi levada adiante e, tanto na Inglaterra quanto nos EUA, foi usada pelos críticos ainda mais do que antes. Por exemplo, *The Ecclesiologist*, ao resenhar a All

Saints, em Margaret Street, de Butterfield, quando de sua conclusão em 1859, se referiu a “nossa admiração geral pelo projeto viril e austero”,¹² e alguns anos depois, em 1874, Robert Kerr se referiu às “maneiras por vezes muito masculinas do *revival* gótico”.¹³ ‘Feminino’ era o termo favorito para designar a arquitetura que os críticos não aprovavam. Por exemplo, o crítico Beresford Hope discriminava diversos tipos de gótico comparando as “poderosas e masculinas qualidades do gótico francês original (...) ao fluxo febril de decorações efeminadas”,¹⁴ ou novamente Robert Kerr:

*apesar de admirar imensamente toda a arte francesa, nunca posso desviar minha mente da sensação de que estou admirando algo cujos encantos são femininos. Digo, portanto, que a Inglaterra, a terra por excelência da musculosidade nua e crua, provavelmente nunca vai seguir precisamente as fórmulas do gosto francês.*¹⁵

Na América, todavia, a terminologia dos gêneros emergiu em um contexto um tanto diferente. A partir de 1830, o fracasso da América em desenvolver nas artes um estilo nacional distintivo era preocupação recorrente entre os arquitetos e críticos americanos. O filósofo Ralph Waldo Emerson, refletindo em 1836 sobre aquilo que ele considerava a superioridade européia nas artes, comentou que o trabalho dos artistas, escritores e arquitetos americanos era “em tudo feminino, sem caráter”.¹⁶ Seguindo Emerson, conscientemente ou não, arquitetos e críticos de finais do século 19 repetidamente apresentavam o tema da relação cultural entre América e Europa em termos de gênero. Só quando a arte americana se tornasse masculina ela provaria seu valor. O arquiteto H. H. Richardson era grandemente estimado justamente por ter atingido esse requisito: seu trabalho foi descrito pelo archi-

teto e crítico Henry van Brunt, por exemplo, como tendo "grande, másculo vigor".¹⁷ Mas isso certamente não era nada comparado ao elogio feito por Louis Sullivan, em 1901, ao Marshall Field Store, em Chicago, de Richardson, que deve ser a maior celebração da masculinidade arquitetônica de todos os tempos:

*Digo, aqui está um homem para você olhar. Um homem que anda sobre duas pernas, em vez de quatro, que tem músculos ativos, coração, pulmões e outras vísceras; um homem que vive e respira, que tem sangue vermelho; um homem real, um homem másculo; uma força viril – ousada, vigorosa e transbordando de energia – um completo macho.*¹⁸

A arquitetura de Sullivan, por sua vez, foi louvada por sua masculinidade: ouçamos o *Architectural Record* em 1904, a respeito do Guaranty Building em Buffalo:

*(...) o elemento essencial é a masculinidade. Esse é um edifício de escritórios americano, dominado por homens e devotado à transação de seus negócios em todas as suas múltiplas formas – os elementos de atividade, ambição e franqueza de propósitos se encontram assim, portanto, exibidos nas formas arquitetônicas.*¹⁹

Mas a terminologia da diferença sexual desapareceu com Sullivan. Por volta de 1924, quando ele morreu, os gêneros tinham deixado de ser aquela metáfora comum, organizadora de toda uma variedade de distinções hierárquicas, 'forte/débil', 'resoluto/equívoco' e assim por diante – a metáfora que Blondel havia delineado e que havia estruturado o pensamento dos arquitetos e críticos por aproximadamente dois séculos. Uma razão para o desaparecimento da me-

táfora tinha relação, como já adiantei, com a necessidade do modernismo de desenvolver um vocabulário crítico que afirmasse a independência da arquitetura com relação às outras práticas artísticas. Entretanto, o que talvez tenha dado o golpe de misericórdia às metáforas de gênero foi a tendência da cultura fascista, com seu pronunciado homoerotismo, a se caracterizar como masculina; às vezes essa tendência invadiu a arquitetura, como quando, por exemplo na Itália, o manifesto do Racionalismo Arquitetônico proclamava "A arquitetura da era de Mussolini deve responder ao caráter de masculinidade, de força, de orgulho da revolução".²⁰ Nessas circunstâncias, era inaceitável para qualquer um que se considerasse politicamente liberal, antifascista, usar metáforas de gênero, e depois de 1945 elas virtualmente desapareceram. Mas a ausência da terminologia de gêneros em nossos tempos significa que a arquitetura realmente se tornou neutra? Tenho dois exemplos que podem ajudar-nos a refletir sobre o quanto realmente renunciamos às metáforas da diferença sexual.

O primeiro exemplo diz respeito àquilo que se poderia chamar de linguagem da 'forma'. Como uma palavra-chave do vocabulário crítico modernista, 'forma' tem longa e complexa história, ao menos em parte derivada

Arquiteto: Louis Sullivan
Guaranty Building
Buffalo, NY
Foto: Jack E. Boucher



da tradição filosófica alemã de Kant e Hegel. Para Hegel, a forma da obra de arte era a configuração externa, material, através da qual a idéia se dava a conhecer aos sentidos. Essa teoria da arte baseava-se na correspondência direta entre a forma e a idéia ou tema interno, subjacente; a obra cuja aparência externa falhasse em comunicar a idéia falhava no cumprimento do mais elementar requisito da arte. No final do século 19, parcela considerável de esforço intelectual foi investida com o fim de determinar a natureza precisa dos meios que a arte possuía para comunicar a idéia, e quais eram os aspectos particulares da idéia que a arte estava mais bem equipada para revelar. Uma linha influente de argumentação era aquela que defendia que as formas de arte podiam e deviam representar movimento: nas palavras do esteta-filósofo, Robert Vischer, escrevendo em 1873, “a arte encontra seu mais alto objetivo na descrição do conflito dinâmico de forças”.²¹ Nesse sentido, o interesse e a singularidade da arquitetura eram percebidos na maneira particular como essa arte representava as forças estáticas de resistência do edifício com relação à gravidade. A análise de Heinrich Wölfflin da arquitetura maneirista romana se baseava essencialmente na maneira como as formas estáticas comunicavam uma espécie de movimento frustrado: “o barroco [termo pelo qual Wölfflin designava o maneirismo] nunca nos oferece a perfeição e o acabamento, ou a calma estática do ‘ser’, apenas a inquietação da mudança e a tensão da transitoriedade. Isso produz novamente uma sensação de movimento”; e “o ideal da ausência de tensão foi promovido por formas que eram *incompletas a ponto de ser desconfortáveis*” – que Wölfflin exemplificava com o agrupamento de colunas.²² A noção de que a arquitetura representa o movimento implícito através de formas que não estão elas mesmas em movimento fazia parte das convenções do pen-

samento modernista e parece ainda hoje estar sendo levada em consideração.

O que quero sugerir é que toda essa idéia de forma como representação estática do conflito de forças internas se baseia no ideal da anatomia masculina, pois é no corpo masculino que se pode encontrar a correspondência mais próxima entre a forma externa e o esforço muscular. A concepção de ‘forma’ de Wölfflin devia muito às análises da escultura figurativa clássica, feitas no contexto da tradição alemã de historiografia artística, originada com Winckelmann.²³ Nas esculturas antigas representando a figura masculina, qualidade especialmente admirada era a representação, na forma estática, da concentração combinada de esforço muscular e físico. Em nenhum lugar ela poderia ser mais bem admirada do que na escultura helenística do sacerdote troiano Laocoonte lutando com as duas serpentes enviadas pelos deuses para matá-lo. Ao ideal da anatomia feminina, por outro lado, faltava essa correspondência entre a estrutura muscular interna e a forma exterior e visível; portanto, a figura feminina nunca poderia expressar essa qualidade de energia congelada – e, convencionalmente, as esculturas clássicas representando o nu feminino mostravam figuras sem movimento, recorrentemente em repouso. Teria sido impossível para Wölfflin conceber a teoria do movimento em termos do corpo feminino porque ele simplesmente possuía a configuração errada.

O conceito de forma que Wölfflin desenvolveu em sua tese de doutorado era baseado na projeção empática das sensações do próprio corpo do espectador na forma arquitetônica. “Formas físicas só possuem caráter porque possuímos corpo”.²⁴ É por meio da “mais íntima experiência de nosso próprio corpo” e de sua projeção “sobre a natureza inanimada” que a percepção estática ocorre.²⁵ O que parece evidente, toda-

via, é que Wölfflin não está falando a respeito de corpos em geral, mas de seu próprio corpo, o corpo masculino, como aquele que confere à forma seu significado.

Quero sugerir que o conceito de 'forma', da maneira como foi empregado pela maioria dos modernistas, é masculino, um ideal masculino. Se isso soa deslocado do contexto, apreciemos, por exemplo, o que Vincent Scully diz a respeito de Chandigarh, de Le Corbusier:

O pátio é uma enorme massa de concreto, vazada. Sua superfície de vidro é mais uma vez mascarada, no lado da entrada, por um brise-soleil que mantém a escala intacta e avança para cima e para fora com força ameaçadora. Através dessa projeção, prolongada ainda mais pelas abóbadas da cobertura, emergem as grandes pilastras como forças puras, impulsionadas para cima. Entre elas, homens entram, e rampas de uma violência quase piranesiana se elevam atrás deles. Sua potência física pode ser intuída se as comparamos com uma obra de Paul Rudolph, a entrada de sua segunda High School em Sarasota, Flórida, que foi, como Rudolph francamente admitiu, inspirada nas de Le Corbusier. O projeto americano tomou-se delgado, planar e linear. Está tensamente estendido como um guarda-chuva contra o sol, e não pode ser interpretado como análogo ao corpo humano confiante, marcando sua posição em algum lugar, como o projeto de Le Corbusier exige.²⁶

Bastaria alguém substituir o ideal feminino de beleza pelo ideal masculino, e toda a análise fracassaria. Aparentemente neutra, 'forma' é, na maneira como geralmente concebida e discutida na arquitetura do século 20, um ideal masculino.

A segunda área em que podemos detectar indícios de gênero é na chamada Machine

Architecture desenvolvida na Califórnia. Caracterizada por exteriores duros, metálicos, e por interiores macios, uma palavra recorrente nas discussões a respeito dessa arquitetura é 'perigosa', 'perigosa e inerentemente imprevisível' – presumivelmente significando que, se você se aproximar em demasia, ela pode decepá-lo – e essa periculosidade parece ser uma das causas do fascínio exercido por tal arquitetura. O trabalho de Neil Denari dela representa versão mais sutil: Denari procurou desvencilhar-se da estética da máquina do começo do século 20, caracterizada pela repetição e pela rigidez – traços essencialmente masculinos –, substituindo-a por uma estética que fosse macia, inteligente, receptiva e flexível ao infinito – em uma palavra, feminina. Curiosamente, entretanto, os críticos não quiseram aceitar essa interpretação de seu trabalho. Consideremos o que Lebbeus Woods diz a respeito:

A arquitetura histórica está para ele muito carregada de associações conhecidas (ou assim deve parecer), enquanto a máquina é ubíqua, inestética, amoral, neutra, indiferente, filosófica. A máquina está além da política e da topicalidade. É o instrumento inevitável de uma inteligência que procura dominar as forças naturais e anônimas, e ao mesmo tempo a elas se submete, como um amante ou cúmplice condescendente, assim como um ser humano...²⁷

Arquiteto: Richard Rogers
Lloyd's Building
Londres
Foto: Andrew Dunn



Bem, isso soa para mim exatamente como uma descrição da sexualidade masculina – indiferente, dominando a natureza de tal maneira, que é mesmo capaz de se submeter a suas seduções. Parte da fascinação que as pessoas sentem com relação a Denari e outros *machine architects* californianos parece relacionar-se com o fato de seus trabalhos poderem ser tão facilmente vistos como a concretização de um ideal masculino.

Mesmo se as metáforas de gênero já não são parte usual da linguagem dos críticos, as distinções de gênero ainda parecem estruturar nossas maneiras de pensar.²⁸ A ausência das metáforas não significa que a distinção cessou de existir.

Um último ponto permanece. Convencionalmente, a melhor arquitetura sempre foi masculina. As características da arquitetura masculina estavam disponíveis à visão geral: elas respondiam a um ideal; a arquitetura feminina, por outro lado, não só era inferior, mas geralmente lhe faltavam qualidades específicas, fossem positivas ou negativas. A arquitetura feminina, falando de maneira geral, era muito simplesmente a alteridade não explícita das qualidades apreciadas na arquitetura masculina. Nada disso nos deveria surpreender, pois, como outros já apontaram, o feminino é mera invenção do discurso masculino, e não uma categoria por direito próprio: “O discurso masculino inventou o feminino para seus próprios propósitos”.²⁹ Mas, mesmo quando as pessoas pararam de se referir explicitamente à arquitetura como masculina ou feminina, elas ainda pareciam tomar como certo o fato de que a melhor arquitetura era sempre inerentemente masculina. Seria isso irreversível? Um comentário interessante de Mike Sorkin sugere que não necessitaria ser. Resenhando em 1985 o Patscenter Building, de Richard Rogers, em Princeton, ele escreveu:

O conjunto participa deliberadamente de uma cultura histórica da máquina, dominantemente masculina. Se Lemos na páginas da Architecture Review teorias da british high-tech que relacionam sua proeminência às vivências infantis de seus criadores, a seus quartos de pré-adolescentes repletos de brinquedos Meccano³⁰ e réplicas em escala de Sopwith Camels.³¹ Mais diretamente relevante deve ser a história dos uniformes de homens que administram máquinas, desde o resplandecente almirante engalanado na ponte do seu gigantesco navio de guerra (...) ao aprumado homem Marlboro no convés de voo de um 747. O problema é simplesmente este: essa história da máquina é alheia à história da arquitetura e carrega consigo preconceitos particulares com relação ao ambiente social.³²

Na visão de Sorkin, a arquitetura *high-tech* serve bem aos homens, mas as mulheres dela se encontram alienadas. Do ponto de vista da história da ‘masculinidade’ no pensamento arquitetônico, o artigo de Sorkin poderia representar a primeira vez em que um crítico de destaque usou ‘masculino’ não para conotar um ideal superior, mas, ao contrário, para colocar em destaque a misoginia de mentes estreitas. Esse é um precedente com o qual devemos aprender.

Texto original: Masculine, Feminine or Neuter? in McCorqudale, Duncan (ed.). *Desiring Practices – Architecture, Genres and the Interdisciplinary*. Londres: Black Dog Publishing, 1996: 141-155.

Adrian Forty é professor de história da arquitetura em The Bartlett – Faculty of the Built Environment na University College, em Londres. Seu interesse pela arquitetura está ligado a suas pesquisas sobre a vida mental das sociedades. Dentre suas publicações destacam-se *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Londres: Thames and Hudson, 2000; e *Objects of Desire. Design and Society since 1750*. Londres: Thames and Hudson, 1986. Este último foi publicado no Brasil pela Cosacnaify em 2007 com o título *Objetos de desejo – design e sociedade desde 1750*. Adrian Forty também foi co-

organizador do livro *Arquitetura Moderna Brasileira*, publicado pela Phaidon em 2004.

Tradução: Arthur Valle

Revisão técnica: Milton Machado

Notas

- 1 Brett, L. Detail on the South Bank, *Design*, n. 32, ago. 1951: 5-6.
- 2 Pevsner, N., e Cherry, B. *The Buildings of England: London I*, 3a. ed, Harmondsworth: Penguin Books, 1973: 559.
- 3 Fréart de Chantelou. *Diary of the Cavaliere Bemini's Visit to France*, Blunt, A. (ed.), Corbett, M. (trad.), Princeton: Princeton University Press, 1985: 9.
- 4 Vitrúvio. *De Architectura*. Granger, F. (trad.), 2 v., Londres: Loeb Classical Library, William Heinemann Ltd. e Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970, Livro IV, Cap. I, §§7-8.
- 5 Wotton, Sir H. *The Elements of Architecture*. Londres: John Bill, 1624: 35-37.
- 6 Hardwick, T. A Memoir of the Life of Sir William Chambers, in Chambers, Sir, W. *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*. Gwilt J. (ed.), Londres: Priestley and Weale, 1825: L.
- 7 Blondel, J.-R. *Architecture Française ou Recueil des Plans, Elevations, Coupes et Profils...*, vol. I. Paris, 1752: 116.
- 8 Laugier, M.-A. *Essai Sur l'Architecture*. Paris, 1753; Hermann, W. e A. (trad.), Los Angeles: Hennessy & Ingalls, 1977: 156.
- 9 Blondel, J.-R. *Cours d'Architecture... contenant les Leçons Données en 1750 et les années suivantes*, vol. I, Paris, 1771: 411-413.
- 10 Blondel, *Cours*, v. I: 419 e 420.
- 11 Boullée, E.-L. *Architecture, Essai sur l'Art*, in Rosenau, H. *Boullée and Visionary Architecture*. Londres: Academy Editions, 1976: 131.
- 12 *The Ecclesiologist*, v. XX, Cambridge, junho 1859: 184-189.
- 13 Kerr, R. [1884]. English Architecture Thirty Years Hence, reimpresso em Pevsner, N. *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford: Clarendon Press, 1972: 307.
- 14 Beresford Hope, A. J. B. *The Common Sense of Art*. Londres, 1858: 19-20.
- 15 Kerr, English, op. cit.: 296.
- 16 Emerson, R. W. *Journals*, v. 4, Boston e Nova York: Houghton Mifflin Co., 1910: 108.
- 17 Van Brunt, H. [1880]. Henry Hobson Richardson, Architect, in Coles, W. A. (ed.). *Architecture and Society, Selected Essays of Henry van Brunt*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1969: 176.
- 18 Sullivan, L. H. [1901-2]. *Kindergarten chats*, reimpresso Nova York: Wittenborn Art Books, 1976: 29.
- 19 Smith, L. P. The Schlesinger & Mayer Building. *Architecturat Record*, v. 16, n. 1, jul. 1904: 59.
- 20 Manifesto per l'Architettura Razionale [1931] in Pateta, L. *L'Architettura in Italia 1919-1943. Le Polemiche*. Milão: clup, 1972: 192.
- 21 Vischer, R. [1873]. On the Optical Sense of Form (trad.) in Mallgrave, H. F. e Ikonou, E. *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Santa Monica: GettyCenter, 1994: 121.
- 22 Wölfflin, H. [1889]. *Renaissance and Baroque*. Simon, K. (trad.). Londres: Collins, 1984: 62-63.
- 23 Ver Potts, A. *Flesh and the ideal, Winckelmann and the origins of German Art History*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1994, especialmente o cap. IV, para a discussão desse tópico.
- 24 Wölfflin, H. [1886]. Prolegomena to a Psychology of Architecture. *Empathy, Form and Space*, op. cit.: 151.
- 25 Id., *ibid.*: 159.
- 26 Scully, V. *Modern Architecture*. Londres: StudioVista, 1968: 48.
- 27 Woods, L. Neil Denari's Philosophical Machines. *A+U*, mar. 1991: 43-44.
- 28 Exemplo adicional do poder de tal distinção é sugerido por Robin Evans ao propor que parte do interesse pela capela de Le Corbusier em Ronchamp – “dedicada às mulheres, obra-prima da subjetividade, renomada demolidora do ângulo reto e da linha reta” – é que as formas femininas que a distinguem são o resultado de um processo de criação afirmativamente masculino. Ver Evans, R. *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1995: 287 e 320.
- 29 Bergren, A. Dear Jennifer. *ANY*, v. 1, n.4, jan.-fev. 1994: 12.
- 30 Brinquedos de amarr produzidos na Inglaterra entre 1908 e 1980. Seus modelos de trens, caminhões, aeroplanos e máquinas foram muito populares entre os meninos. (N.T.)
- 31 Avião de caça britânico usado na Primeira Guerra Mundial. (N.T.)
- 32 Sorkin, M. *Exquisite Corpse, Writings on Buildings*. Londres e Nova York: Verso, 1991: 134-135.