

CULTURAS DO HABITAR, ESPÍRITOS NOVOS E AFINIDADES ENTRE ARTES: A PRETEXTO DA CELEBRAÇÃO DOS 100 ANOS DA EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES (1925)

PAULA ANDRÉ

CULTURAS DO HABITAR, ESPÍRITOS NOVOS E AFINIDADES ENTRE ARTES: A PRETEXTO DA CELEBRAÇÃO DOS 100 ANOS DA *EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES (1925)*

*CULTURES OF LIVING, NEW SPIRITS AND AFFINITIES BETWEEN
ARTS: UNDER THE PRETEXT OF CELEBRATING 100 YEARS OF THE
EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET
INDUSTRIELS MODERNES (1925)*

PAULA ANDRÉ¹

paula.andre@iscte-iul.pt

<https://orcid.org/0000-0002-9322-5510>

Resumo

O estudo centra-se na concepção de interiores domésticos em contexto das culturas do habitar da primeira metade do século XX, em particular nos anos 20, assumindo as afinidades entre as artes como um território do conhecimento da cultura arquitetônica. Para o realizar tomamos como pretexto a celebração dos 100 anos da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925), apresentando como referentes os interiores das «casas experimentais» do *Pavillon L'Esprit Nouveau* (Paris, 1925), da *Haus am Horn* (Weimar, 1923), dos Mestres da Bauhaus (Dessau 1925-26) e da *Siedlung Weissenhof* (Stuttgart, 1927), e reunindo em síntese diversas autorias de um trabalho que se revelaria colaborativo. Baseamos o nosso estudo maioritariamente em edições coevas (livros, revistas, catálogos, documentários) sendo claro que as imagens incluídas nos projetos editoriais dessas publicações muito contribuíram para a comunicação e divulgação do novo espírito, da nova cultura do habitar e do novo entendimento dos interiores da vida doméstica moderna.

¹ Professora Associada do Iscte -Instituto Universitário de Lisboa; directora do Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos; docente do Mestrado Integrado em Arquitectura e do Mestrado em Estudos e Gestão da Cultura; investigadora integrada do Dinâmia'cet-Iscte; coordenadora do "Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. Seminário de Investigação, Ensino e Difusão" em parceria com universidades de Portugal, Espanha, Brasil, México e Chile.

Palavras-chave: Mobiliário e Equipamento; Le Corbusier; Pierre Jeanneret; Charlotte Perriand; Marcel Breuer; Alma Buscher.

Abstract

This study focuses on the design of domestic interiors in the context of the living cultures of the first half of the 20th century, particularly the 1920s, assuming the affinities between the arts as a territory for the knowledge of architectural culture. To carry it out, we take as a pretext the celebration of the centenary of the Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925), presenting as references the interiors of the "experimental houses" of the Pavillon L'Esprit Nouveau (Paris, 1925), the Haus am Horn (Weimar, 1923), the Bauhaus Masters (Dessau 1925-26), and the Siedlung Weissenhof (Stuttgart, 1927), and synthesizes diverse authors in a work that would prove collaborative. We based our study largely on contemporary editions (Books, magazines, catalogs, documentaries), and it is clear that the images included in the editorial projects of these publications contributed greatly to the communication and dissemination of the new spirit, the new culture of living and the new understanding of the interiors of modern domestic life.

Keywords: Furniture and Equipment. Le Corbusier. Pierre Jeanneret. Charlotte Perriand. Marcel Breuer. Alma Buscher.

Assumimos a condição dinâmica da arquitectura, num mundo em rápida mudança, evidenciando que a arquitectura enfrenta desafios ambientais, políticos, económicos e culturais, e resgatamos teorias e projectos ancorados num pensamento tentacular, ou seja, relacional, e que se articulem com os deslimites das artes, em particular com a concepção e a produção de interiores domésticos no contexto das culturas do habitar da primeira metade do séc. XX. Para o realizar tomamos como pretexto a celebração dos 100 anos da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925), assumimos as afinidades entre as artes como um território do conhecimento, e sublinhamos que o desenvolvimento do mobiliário/equipamento moderno ocorre de forma colaborativa e em “paralelo ao desenvolvimento da arquitectura e da tecnologia moderna” (Mang, 1979, p.16).

União das Artes

Em contexto da primeira metade do século XX a “união entre arte e arquitectura, estava destinada a converter-se num catalisador, e no «condensador social» (Arnaiz, 2014, p.140). Na Alemanha a fundação da *Deutscher Werkbund*, como associação dos industriais, artistas e arquitectos, da *Sächsische Kunstgewerbeschule* (Escola de Arte e Artesanato) e da *Staatliches Bauhaus* (Bauhaus Estatal 1919) fundada por Walter Gropius, agregará as artes e os seus deslimites e resultará numa *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), que “advoga a fé numa força transformadora da arte, que implica uma elevação (*Aufhebung*), uma metamorfose dos componentes individuais para os situarmos num plano mais elevado” (Bryant, 1997, p.59). O arquitecto Peter Behrens, um dos sócios fundadores da *Deutscher Werkbund*, organização cultural com o objectivo de coligar trabalho artesanal, arte e indústria, considerava que a *Gesamtkunstwerk* não era “um assunto da estética, mas a manifestação de uma concepção moral” (Bryant, 1997, p.59) entendendo que

o conceito não se deve entender como uma mera reunião de actos artísticos (como acontece numa exposição), tão pouco como um conceito próximo da decoração, que força a união das diferentes artes. Supõe antes o êxito de um efeito exteriormente perceptível que, de modo a produzir-se, requer necessariamente uma específica relação entre as artes (Bryant, 1997, p.57).

Walter Gropius no Programa da Bauhaus (1919) proclamava por uma nova unidade entre arte e técnica:

Agrupados numa tentativa de alcançar uma síntese das artes seguindo o ideal de *Gesamtkunstwerk*, em 1918, é formado em Berlim o *Novembergruppe* integrando os arquitectos Bruno Taut, Walter Gropius, Hans Poelzig, Ludwig Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn; os pintores El Lissitzky, Lyonel Feininger; os escultores Gerhard Marcks, Rudolf Belling; o cineasta Hans Richter; o compositor Alban Berg, e o dramaturgo Bertolt Brecht, procurando uma arte que chegasse ao povo de modo participado. Também o *Arbeitsrat für Kunst* (Conselho de Trabalho para a Arte) criado em Berlim em 1918 pelo arquitecto Bruno Taut e pelo historiador de arte e crítico da arquitectura Adolf Behne, fazia o apelo para que a arte e as pessoas formassem uma só unidade, tendo como objectivo a união das artes sob a cobertura da arquitectura e acreditando que não deviam existir barreiras entre o artesanato, a escultura ou a pintura. Bruno Taut, que considerava que o arquitecto deveria ser um sociólogo, um economista, um cientista sério e também um artista, no seu *Programa de Arquitectura* (1918), apelava a uma estreita relação entre a arquitectura e as outras artes, defendendo:

a apresentação de exposições pelos architectos sob formas apropriadas; as pequenas realizações nas praças e nos jardins públicos, em locais muito frequentados, manifestações populares e à maneira das feiras anuais; fazer largo apelo aos pintores e escultores em todas as construções, a fim de os desviar da arte de salão; despertar o interesse mútuo dos architectos e dos artistas (Taut, 1996, p.55).

“(...) os architectos, os pintores e os escultores devem reconhecer o carácter compósito do edifício como uma entidade unitária (...) juntos concebemos e criamos o novo edifício do futuro, que reunirá architectura, escultura e pintura numa única unidade. (...) Arquitectos, escultores, pintores, todos devemos retornar ao artesanato! Não existe uma «arte profissional». Não existe nenhuma diferença substancial entre o artista e o artesão. O artista é um artesão de nível superior. A graça divina, em raros momentos de luz que transcendem a vontade, faz florescer a arte, sem que o artista tenha consciência disso, na obra que sai da sua mão, mas o que é essencial em todo o artista é a base do “saber fazer”. (...) A Bauhaus propõe-se reunir numa unidade todas as formas de criação artística, reunificar numa nova architectura, como partes indivisíveis, todas as disciplinas da prática artística: escultura, pintura, artes aplicadas e artesanato. O fim último da Bauhaus é a obra de arte unitária – a grande architectura – na qual não existe uma linha de demarcação entre a arte monumental e a arte decorativa” (González Garcia, 1999, p.357-361)

A partir de 1920 a revista *L'Esprit Nouveau*, primeiro *Revue Internationale D'Esthétique* e depois *Revue Internationale Illustrée de l'Activité Contemporaine* (1920-1925) criada por Le Corbusier, Amédée Ozenfant e Paul Dermée, sintetizaria as afinidades e deslimites das artes ao associar estética experimental, pintura, escultura, architectura, literatura, música, estética de engenharia, teatro, music-hall, cinema, circo, desporto e estética da vida moderna, redefinindo a relação entre arte, indústria e cultura de massa. O tema central desenvolvido pela revista era a problemática relação entre a arte e a sociedade industrial, e da sua união como resultado de uma nova estética produzida pelos artistas.

Essa união das artes e a proposta de equipamentos domésticos será apresentada publicamente em Paris no pavilhão *L'Esprit Nouveau* (1925), onde Le Corbusier integra os seus conceitos de “Besoin-types” e “Meubles-types”, assumindo a escala humana como padrão para o desenho universal, e afastando-se assim do conceito *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), anteriormente vinculado à *Deutscher Werkbund*.

[Le Corbusier], *Besoins Types, Meubles Types, L'Esprit Nouveau*, n° 23, 1924

Na verdade, sapatos, mesas, garrafas ou cadeiras para Le Corbusier deviam primar pela sua condição utilitária e o luxo devia consistir na pureza da sua execução e na eficácia das suas prestações (Le Corbusier, (1925) 1996).

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes 1925

Resgatamos a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Exposição Internacional das Artes Decorativas e Indústrias Modernas) de 1925, patente ao público entre 28 de Abril e 30 de Novembro, organizada pelo *Ministère du Commerce et de L'Industrie*, pela *Union Centrale des Arts Décoratifs*, e pela *Société des Artistes Décorateurs*, e realizada em Paris, no lugar onde se tinha celebrado a Exposição Universal de 1900, entre a Esplanade des Invalides e o Grand e Petit Palais, em que a França procurava mostrar a sua hegemonia no campo do desenho, principalmente perante o domínio da Alemanha. A proposta da exposição tinha sido apresentada em 1911 por René Guilleré, presidente da *Société des Artistes-Décorateurs*, aprovada em 1912, estando previsto realizar-se em 1915 (Benton, 2003, p. 142). Em 1923 o arquitecto Robert Mallet-Stevens referiu:

em 1925 o público ficará espantado ao descobrir a arquitetura moderna; se viu mobiliário, tecidos, objectos e interiores modernos, desconhece completamente a arquitetura, não faz ideia de que, apesar da ausência de edifícios, nasceu um estilo que está à espera de emergir, que é a arquitetura moderna (Mallet-Stevens, 1923, p.9).

Com concepção urbanística a cargo dos arquitectos Louis Bonnier e Charles Plumet a exposição procurava a afirmação da modernidade, seguindo a referência da *Prima Esposizione Internazionale d'Arte*

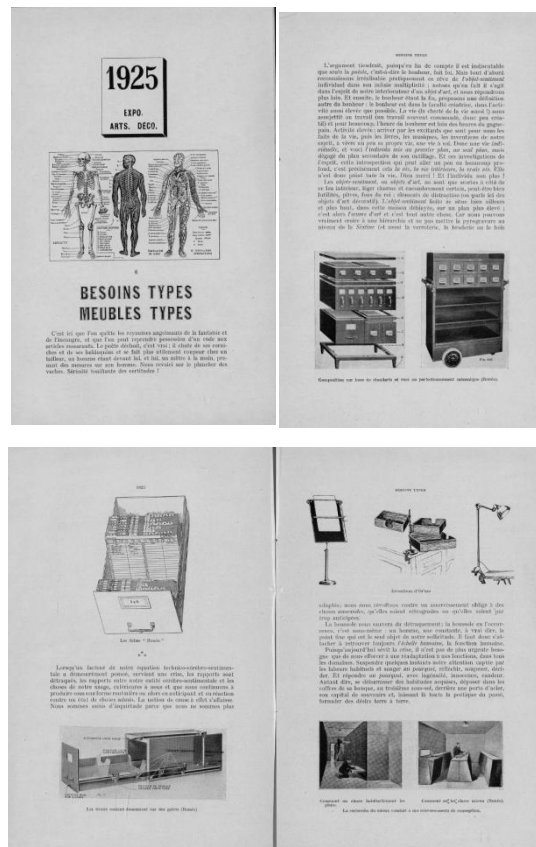


Figura 1: [Le Corbusier], *Besoins Types, Meubles Types, L'Esprit Nouveau*, n° 23, 1924

Decorativa Moderna (1902) realizada em Turim, e sustentava que os projectos se deveriam apresentar sem inspiração na tradição histórica, tendo como principal tema “a tradição modernizada”. A exposição foi o palco da difusão internacional do que se viria a designar em 1966 por Art Déco, por ocasião da exposição retrospectiva *Les années 25, Art Deco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau* realizada no *Musée des Arts Décoratifs de Paris*, e também estabelecido em 1968 por Bevis Hillier.

Na exposição a proposta da *Société des Artistes Décorateurs* materializou-se entre outros no projecto de *Une Ambassade Française*, do arquitecto Charles Plumet, no qual o desenho de mobiliário conciliava os representantes da linha tradicional – “contemporâneos”, como Louis Süe e André Mare, Edgar Brandt, Raymond Subes, Paul Dufrené, Jules Leleu, Jacques Émile Ruhlmann, Paul Follot, André Groult, e os mais jovens de orientação mais de ruptura – “modernos”, como Pierre Chareau, Jean Dunand, René Herbst e Robert Mallet-Stevens. Embora o arquitecto Robert Mallet Stevens no seu projecto de Hall Jardim de Inverno para a *Ambassade Française*, procurasse conciliar o desenho gráfico, a pintura, a escultura e a arquitectura, integrando os seus candeeiros de teto, obras de Henri Laurens (baixo-relevo), Louis Barillet (vitral), Robert Delaunay (pintura) e Fernand Leger (pintura), a verdade é que a *Société des Artistes Décorateurs* solicitou que para a inauguração as pinturas destes dois últimos artistas fossem retiradas.



Robert Mallet-Stevens, Vestíbulo. Baixo-relevo de Henri Laurens, pinturas de F. Léger et R. Delaunay. Fonte: *Les Arts de la Maison*, Automne & Hiver, 1925

No espaço da exposição Mallet-Stevens concebeu também um jardim com quatro árvores de cimento de cinco metros de altura, realizadas pelos escultores Jan e Joel Martel com a colaboração do

Figura 2: Robert Mallet-Stevens, Vestíbulo. Baixo-relevo de Henri Laurens, pinturas de F. Léger et R. Delaunay.

Fonte: *Les Arts de la Maison*, Automne & Hiver, 1925

engenheiro Charles Garrus, que se aproximavam de uma concepção escultórica cubista, que provocaram uma grande polémica junto dos críticos a uma substituição de um elemento natural no jardim (Álvarez, 2022, p.109).

Se o arquitecto Auguste Perret considerava que a arte decorativa devia ser abolida considerando que onde houvesse arte genuína não haveria necessidade de decoração, Guillaume Janneau na *Introduction à l'Exposition des Arts Décoratifs: considérations sur l'esprit moderne* referia:

Elaborou-se um programa inteiramente novo, fundado na abolição das habitações para usos concretos e limitados. A sala de jantar, a «área de recepção» e o atelier estão integrados num só espaço: a sala de estar. A casa simplificou-se, à semelhança das complexidades da vida doméstica (Janneau, 1925, p. 151)

sublinhando a importância da transformação espacial.

Pavillon L'Esprit Nouveau: mobiliário e equipamento

No *Cours de la Reine* o arquitecto Le Corbusier em colaboração com o seu primo e sócio Pierre Jeanneret constrói em poucas semanas, com materiais industriais - cimento, aço e vidro, e produção em série, o pavilhão *L'Esprit Nouveau* (nome da revista por eles editada entre 1920 e 1925), consagrando-o à reforma da habitação (transformação da planta, standardização e industrialização). Para Le Corbusier

não se tratava de responder ao «tema» imposto pelos organizadores criando «uma casa de arquiteto», mas de empreender a casa de todos, ou simplesmente o apartamento de qualquer cavalheiro preocupado com o bem-estar e a beleza (Le Corbusier, (1925), 1994, note 2, p. 219-220).



Figura 3: Robert Mallet-Stevens [Jan e Joel Martel], Árvores em cimento, Jardim da Esplanade des Invalides.

Fonte: *L'Architecte*, nº 10, 1925, Pl. LXV

Assume assim o próprio pavilhão como uma célula completa da “*immeuble-villa*”, com jardim suspenso, em que o exterior por sua vez se converte em interior, associando-o à sua ideia, de função e equipamento da arquitetura do futuro, e que segundo o próprio Le Corbusier “constituía um protesto contra o programa crepuscular da Exposição (arte decorativa) e propunha soluções à crise iminente das grandes cidades” (Le Corbusier, (1929), 1930, p.113-114). Le Corbusier seguia o novo espírito defendido por Guillaume Apollinaire:

O Novo Espírito luta pela restauração do espírito de iniciativa, pela compreensão clara do seu tempo e pela abertura de novas visões sobre o universo externo e interno, que não sejam inferiores àquelas que os cientistas de todas as categorias descobrem todos os dias e das quais extraem maravilhas. As maravilhas impõem-nos o dever de não deixar a imaginação e a subtileza poética para trás das dos artesãos que melhoram uma máquina (Apollinaire, 1918).

Le Corbusier na revista *L'Esprit Nouveau* anunciava a *Exposition*, e comunicava (texto e imagens) o que considerava ser uma expressão ostensiva e o excesso de móveis, considerando que atulhavam os ambientes domésticos, e que seria necessária uma depuração de elementos (Le Corbusier, 1923) sublinhando que o mobiliário consistia em: “mesas para trabalhar e comer, cadeiras para comer e trabalhar, poltronas de diversas formas para descansar de diversas maneiras e prateleiras para guardar os objectos de nosso uso” (Le Corbusier, (1929), 1930).

O pavilhão primeiro excluído com a desculpa de falta de espaço, foi construído numa zona periférica e foi financiado pela sociedade imobiliária *Groupe de l'Habitation Franco-Américaine*, que procurava “casas modernas de estilo francês, mas de conforto americano”, e com o patrocínio de *Aéroplanes: G. Voisin e Henri Frugès, Bordeaux*. O pavilhão considerado pelos organizadores uma “monstruosidade”, no início foi “escondido” do público por uma vedação de 6 metros de altura, só demolida através da intervenção de Anatole de Monzie (ministre de *l'Instruction Publique et des Beaux-Arts*).

O pavilhão/apartamento, foi inaugurado dia 10 de Julho e no convite era apresentado como sendo dedicado à renovação da

habitação (transformação de planos, normalização e industrialização), sendo indicado que incluía uma célula inteira do *'immeuble-villa'* com um jardim suspenso; e referindo que o planeamento urbano das grandes cidades será exibido no anexo circular do pavilhão sob a forma de dioramas da *Ville Contemporaine de trois millions d'habitants* (já apresentada no *Salon d'Automne* de 1922 e na Exposição da Bauhaus de Weimar em 1923) e do *Plan Voisin de Paris*. O pavilhão *L'Esprit Nouveau* materializava a nova construção e organização do habitar, da cidade e da arte moderna, assim como a integração da tipografia na arquitectura tanto no exterior como no interior, como "imagem-texto", numa arquitectura de comunicação.

O pavilhão assumiu um espírito de *Gesamtkunstwerk*, em que a construção, a disposição dos espaços de convivência internos (mobiliário móvel, embutido (madeira), integrado (cimento) e a disposição dos espaços externos (jardim, que incluía uma árvore existente no lugar, cuja copa saía pelo exterior através de uma abertura circular, realizada para tal efeito, na cobertura plana (Álvarez, 2002, p. 267) têm igual importância.

Ainda estudante sob a égide do arquiteto René Chapallaz, Le Corbusier criou em 1906 os seus primeiros elementos integrados na Villa Fallet, incluindo o aparador da sala de jantar feito de madeira, ecoando o mesmo material que cobre o interior do edifício (painéis, degraus, etc.) (Ruegg, 2012, p.25). Em 1913 recebeu de Auguste Perret "um pequeno folheto intitulado *Meubles Modernes*, no qual Francis Jourdain apresentava suas últimas criações que "deixaram [Le Corbusier] em grande perplexidade":

Figura 4: Le Corbusier e P. Jeanneret, exterior e interior do Pavilhão L'Esprit Nouveau.

Fonte: L'Architecture Vivante, automne & hiver, 1925.



L'ARCHITECTURE VIVANTE
HIVER 1925
EDITIONS ALBERT MORANCE

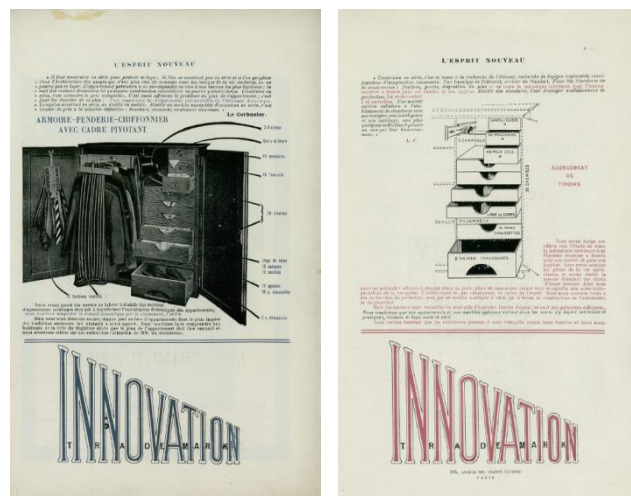


L'ARCHITECTURE VIVANTE
HIVER 1925
EDITIONS ALBERT MORANCE

Recebi *Meubles Modernes* de Léon Werth. Os esboços de Jourdain me deixam num estado de grande perplexidade. Fizeram isso na Alemanha há dez anos, mas sei que aqui deve ser algo completamente diferente. No entanto, o móvel fixado na parede tem algo de imóvel, o que é preocupante se você acha que terá de conviver com ele por anos. Então qual é a sua ideia sobre isso? (Le Corbusier, 2002, p.88,89).

Um pouco mais tarde Le Corbusier, chegou a felicitar por escrito Francis Jourdain, considerando-o "uma pessoa muito séria" - pela "emoção" despertada e pela enorme criatividade (Barré-Despond, 1988, p.252). Le Corbusier encontrara o que procurava, isto é, o "mobiliário desempenhando um papel arquitectónico" (Reyniès, 2003, p. 1172). Já em Paris Le Corbusier gabou-se orgulhosamente em carta escrita aos seus pais sobre um tipo de unidade de armazenamento que ele chamava de "armário", e que "mandou fazer" em madeira: "que ordem reina hoje em minha casa!", exclama, porque esta "maravilhosa peça de mobiliário", "combinada de uma forma extremamente prática" permite "guardar tudo" (Le Corbusier, 2011, p. 230,231). Integrado no anúncio do baú *Innovation* Le Corbusier referia:

Figura 5: Baú *Innovation*, *L'Esprit Nouveau*, nº 18 e nº19, 1923



Passámos anos a trabalhar para estabelecer modelos de design de interiores (que nasceram para transformar o uso doméstico dos apartamentos); queríamos simplificar o trabalho doméstico através da classificação e da ordem (*L'Esprit Nouveau*, nº18, 1923). Analisámos os gestos da vida quotidiana e estabelecemos a medida de Standart para os objetos do quotidiano. Assim, podemos afirmar que atribuímos a cada coisa o seu devido lugar e retiramos tudo o que é supérfluo dos atos indispensáveis da vida agitada. Gostaríamos que os nossos acessórios e móveis especiais se encaixassem nas paredes, fossem escondidos e práticos, tornando a casa espaçosa e arejada. (*L'Esprit Nouveau*, nº 19, 1923)

Baú *Innovation*, *L'Esprit Nouveau*, nº 18 e nº19, 1923

No interior do pavilhão *L'Esprit Nouveau* foram realizados estudos de policromia com o objectivo de otimizar a luz, exibidas pinturas de Le

Corbusier, Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, esculturas de Jacques Lipchitz, tapetes norte-africanos com motivos abstractos, e mobiliário/equipamento. Para além de mobiliário móvel e fixo, como *objets-types*, adquiridos em catálogos (divulgados na revista *L'Esprit Nouveau*), como o baú *Innovation*, os móveis de aço da fábrica Ronéo, ou as cadeiras de madeira curvada Thonet, ou os cadeirões em pele (da firma Maple fabricados por Motté) e peças modulares de armazenamento integradas na arquitectura, o mobiliário-equipamento - *casier standard*, assim como mesas com utilização de aço tubular (já realizadas para a *maison La Roche*), e que segundo Le Corbusier pretendia afirmar que a arquitetura se estende desde o mais pequeno objeto de uso mobiliário até à casa, à rua, à cidade e mais além.

Na revista *L'Esprit Nouveau* Le Corbusier proclamava igualmente que a arte decorativa moderna, não tinha decoração, e que apenas equipamentos respondiam às necessidades” (Le Corbusier, 1924, s/p.). Esta era uma “posição já formulada na Alemanha no catálogo *Die Form ohne Ornament* de Wolfgang Pfleiderer, que acompanhava a exposição *Deutscher Werkbund* dedicado à «forma» e apresentado em Estugarda em 1924” (Payne, 2022, p. 112). Le Corbusier referirá também que: a arte decorativa é um velho resto do passado que já não tem razões para subsistir perante uma renovação tão completa do nosso estado mental, (Le Corbusier, 1925) sublinhando que “a noção de mobiliário desapareceu. Foi substituída por um vocábulo novo: o equipamento doméstico” (Le Corbusier, 1926), entendendo por equipamento eficácia e funções reais e exactas, e acrescentando numa conferência de Buenos Aires em 1929 que

Figura 6: Le Corbusier e P. Jeanneret, aspectos da sala comum do Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, 1925. Fonte: *Les Arts de la Maison*, Automne & Hiver, 1925



só poderemos abordar com eficácia a renovação da planta da casa moderna após explorarmos a questão do mobiliário. Temos aí um nó górdio. É preciso cortá-lo, caso contrário toda a procura de uma ideia moderna será inútil. Precisamos dar uma «guinada»: uma época maquinista sucedeu à época pré-maquinista; um espírito novo substituiu um espírito antigo (Le Corbusier (1929) 1930).

Na verdade, por um lado Le Corbusier entende que o interior se deve equipar com mobiliário existente no mercado, e por outro apresenta as suas peças de aço tubular, e destaca a importância de introduzir nas paredes o armazenamento de modo a favorecer o aproveitamento do espaço e das circulações. Na sua obra *L'Art décoratif d'aujourd'hui* afirmaria

sem hesitação que não há razão para que a madeira continue sendo a matéria-prima essencial para o mobiliário. Quando questionada, a indústria imediatamente propôs novos companheiros: aço, alumínio, cimento (com preparações), fibra e... o desconhecido (Le Corbusier (1925) 1996, p.47).

O Pavilhão materializa o entendimento de que a arquitectura abarca o universo do

pequeno objecto de uso doméstico à cidade, o universo da indústria, da produção em série e dos materiais para a nova construção e respectivos interiores, exibindo a verdadeira máquina de habitar. Ainda que não de forma radical, o conceito de mobiliário é substituído pelo conceito de equipamento, revelado nos armários standard incorporados nas paredes ou dispostos de modo a criar ambientes funcionais e organizados.

Charlotte Perriand que ainda estudante da *École de la Union Central des Artistes et Decorateurs* tinha sido seleccionada para realizar painéis murais representando nove musas para um *Salon de Musique*, concebido segundo testemunho da própria no mais puro estilo Artes Decorativas, recordaria a propósito da sua visita à *Exposition* a surpresa



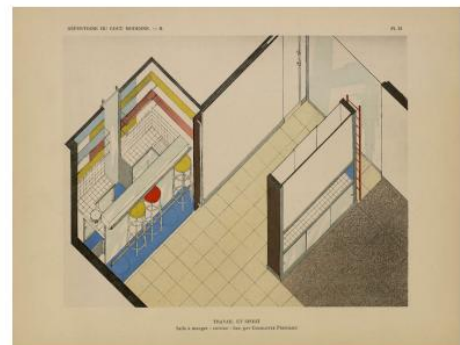
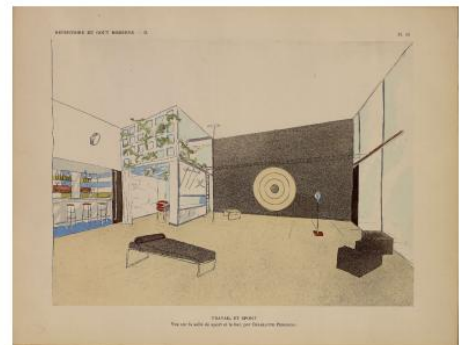
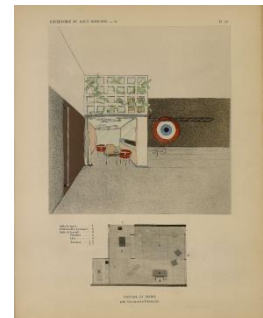
Figura 7: Le Corbusier e P. Jeanneret, aspectos da sala comum do Pavilhão L'Esprit Nouveau, 1925.

Fonte: L'Architecture Vivante, Automne & Hiver, 1927

sem agressão que lhe causara o pavilhão de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, tão despido e relegado com desprezo para um canto, (Perriand, 1998). Charlotte Perriand contacta em 1926 Le Corbusier mostrando interesse em trabalhar no atelier, mas o arquitecto rejeita a proposta. Em 1927 na sequência da apresentação de Charlotte Perriand no *Salon d'Automne* (Paris) do *Bar sous le toit*, um projecto da sua própria casa com banco e mesa de jogo, armário de fonógrafo, bar, candeeiros em cascata e bancos de bar em cobre niquelado (Le monde nouveau de Charlotte Perriand, 2020, p. 39) Le Corbusier ficou muito interessado e convidou-a para colaboradora. Assim em 1927 Charlotte Perriand integra o atelier de Le Corbusier, como responsável pelo “equipamento interior”, vindo a exhibir em Paris no *Salon des Artistes Décorateurs* de 1928 uma sala de jantar assinada por si. Tratava-se da sala de jantar do *atelier-apartement* de Charlotte Perriand (Place Saint-Sulpice) instalado numas águas-furtadas de um antigo atelier de fotografia (L'Art International d'Aujourd'hui, [1928], vol. 6, p. 40) que materializava o conceito de interior moderno, rompendo com a tradição, e inspirando-se na indústria automóvel, que considerava a verdadeira fonte de inspiração, e nos princípios do taylorismo e de produção em série. Apresentava uma mesa extensível (Ospite), que duplica a sua superfície, colocada contra a parede, 4 cadeiras giratórias de armação tubular e pele (Siège pivotant LC7). Charlotte Perriand no seu artigo *Wood or Metal* a propósito do metal e da madeira apresenta a sua cultura do habitar moderna:

O metal está para o design de interiores como o cimento esteve para a arquitectura. É uma revolução. O futuro será para os materiais que de forma mais eficaz resolvam os problemas colocados pelo novo homem. E por novo homem entendo o tipo de indivíduo que a ciência não superou, e que entende e vive na sua era: o avião, as espreguiçadeiras, o

Figura 8: Charlotte Perriand, *Travail et Sport*, Fonte: *Répertoire du goût moderne*, n.º 2, 1929



carro ao seu serviço, o desporto para a saúde e a casa para descanso. Qual deve ser o seu habitat? Higiene em primeiro lugar: água e sabão. Armazenamento: armários padrão com prateleiras. Descanso: máquinas de relaxamento para conforto e descanso; camas, poltronas, cadeiras de estar, cadeiras e mesas de escritório, bancos, alguns altos e outros baixos e cadeiras dobráveis (Perriand, 1929, p.278, 279)

A edição dos 5 volumes de *Répertoire du goût moderne*, 1928-1929, apresenta através de desenhos e aguarelas um vastíssimo conjunto de ambientes e atmosferas interiores, que pretendem revelar o gosto moderno e a concepção do espaço habitável (*Répertoire du goût moderne*, 1928-1929, 5 vols). No reportório exibem-se cerâmicas, vidros, tapetes, papel de parede, móveis integrados em salas, espaços de bar, escritórios, cozinhas, quartos, revelando simultaneamente uma cultura visual formada pela narrativa das imagens, veículo de difusão de novos ambientes da arquitetura moderna. No volume 2, Charlotte Perriand apresenta a organização de um espaço de trabalho e desporto com os respectivos equipamentos/ambientes para o novo homem.

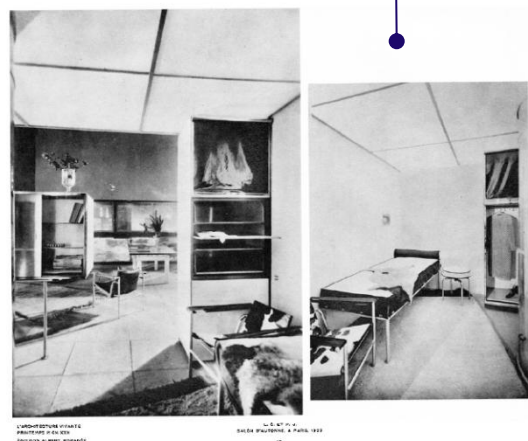
Salon d'Automne, Paris, 1929

Em 1929 para o *Salon d'Automne* de Paris Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand, no espaço expositivo *Équipement intérieur d'une habitation*, cujas paredes e tetos do espaço foram feitas de aço e vidro, com quarto, casa de banho - cabine de duche cilíndrica autónoma, cozinha - com armazenamento embutido e câmara frigorífica, escritório e sala de estar e de jantar, onde se apresentavam elementos de armazenamento modular e de compartimentação (*casiers métalliques à hauteur d'homme*), que definiam o equipamento interior de uma habitação.

Os críticos consideraram que era o conjunto mais estudado e melhor preparado em todo o Salon, não só pelas suas ideias, mas

Figura 9: Le Corbusier, P. Jeanneret [e Charlotte Perriand] Interiores de uma habitação, secção *Équipement intérieur d'une habitation* no Salon d'Automne, Paris 1929.

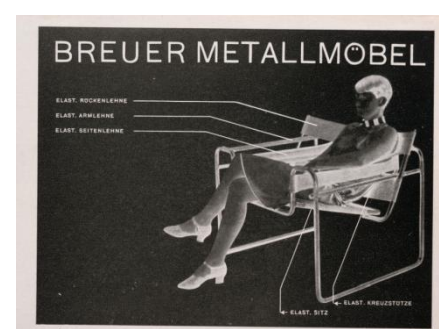
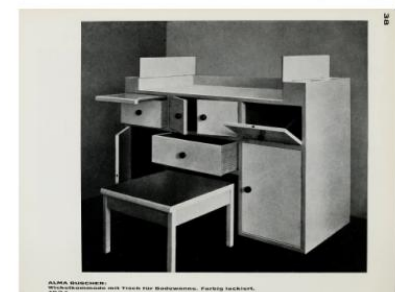
Fonte: *L'Architecture Vivante*, Printemps & Été, 1930



também por um programa meticuloso, que trazia a essência da vida moderna (*Société du Salon d'Automne*, 1929). Em exposição ali estavam o *siège grand confort*, o *petit fauteuil à dossier basculant*, e a *table en tubes d'avion* e a *chaise longue basculante*. Esse ambiente habitacional seria publicado na revista *L'Architecture Vivante*, (printemps/été 1930) mas sem a indicação do nome de Charlotte Perriand na legenda relativa à autoria, só aparecendo “L.C. et P.J.”. Estes móveis são “máquinas” para descansar, sentar ou trabalhar que integram a casa e em quase todos eles está presente a concepção independente do suporte e da função que cada um desempenha (Monteys, 2005, p. 72) e por isso entendidos como equipamento interior de uma habitação.

Figura 10: Alma Buscher, mobiliário para o quarto das crianças, Haus am Horn

Fonte: *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, Bauhaus Bucher, 7, 1925*



Bauhaus: Weimar 1923, Dessau 1926

O trabalho colectivo dos interiores domésticos esteve expresso na habitação experimental *Haus am Horn*, construída em Weimar para a exposição e semana da Bauhaus de 1923, podendo ser destacado o mobiliário de Marcel Breuer, os tapetes de Martha Erps e Agnes Rogée, as cerâmicas de Theodor Bogler e o mobiliário infantil, posteriormente comercializado pela editorial Pestalozzi-Froebel, de Alma Siedhoff-Buscher, ainda aluna da oficina de carpintaria de Weimar que tinha como mestres da oficina Josef Zachmann e Reinhold Weidensee, e que segundo Wingler “foram os primeiros móveis da Bauhaus que receberam a aprovação do público” (Wingler, 1980, p.314).

Alma Buscher desenhou o mobiliário em função da percepção infantil (Vadillo

Rodríguez, 2022, p.148) e planeou paredes nas quais as crianças podiam escrever e que com grandes cubos de madeira podiam construir e fazer teatro (Droste, 1998, p.105).

Em 1923 Marcel Breuer, autor de grande parte do mobiliário da *Haus am Horn*, referia que

uma cadeira, por exemplo, não deve ser horizontal e vertical, nem ser expressionista ou construtivista, ou concebida apenas tendo em conta a sua funcionalidade, e nem sequer Para condizer com uma mesa. Primeiro, deve ser só uma cadeira de qualidade e, então, condirá com uma mesa de qualidade (Cobbers, 2007, p. 19).



Figura 11: Catálogo do mobiliário de aço tubular de Marcel Breuer

Fonte: Breuer *Metallmobil, Standard-Möbel*, 1927.

Com projecto de Walter Gropius e direção de Ernst Neufert com a colaboração do desenhador Carl Fieger, as casas para os mestres da Escola da Bauhaus (uma habitação unifamiliar para Walter Gropius, e três casas geminadas, uma para László Moholy-Nagy e Lyonel Feininger, outra para Oscar Schlemmer e Georg Muche e outra para Wassily Kandinsky e Paul Klee) foram construídas em Dessau entre 1925 e 1926, financiadas pela Câmara de Dessau, e revelam a racionalização na construção residencial, e o entendimento de Walter Gropius relativamente ao mobiliário/equipamento, que maioritariamente foi desenhado por Marcel Breuer.

Figura 12: Interiores da habitação de Walter Gropius em Dessau

Fonte: Gropius, Bauhaus, Bauten, Dessau, Bauhausbucher, 12, 1930

Marcel Breuer com a sua firma Standard-Möbel fundada em 1926 com Kalman Lengyel (Cobbers, 2007, p.21) produz uma série de protótipos. O mobiliário de aço tubular de Marcel Breuer, no início da sua concepção/fabricação teve ainda a ajuda de um mecânico da companhia aeronáutica Junker, viria a ser produzido pela empresa Standard-Möbel.

O mobiliário de Marcel Breuer foi largamente divulgado nas edições da Bauhaus. Em particular destacamos o livro *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten* (Novas Obras das Oficinas da Bauhaus), nº7 (1925), o livro *bauhausbauten dessau* (Edifícios da Bauhaus, Dessau), nº12 (1930) no qual se exibem frames do filme da Humboldt Film GmbH (1926), e os 14 números da revista Bauhaus



(1926-1934).

Walter Gropius entende que o móvel deve integrar-se na arquitetura de modo a proporcionar uma dimensão contínua do espaço, referindo-se ao aspecto imaterial do aço tubular que se funde com o ambiente, preconizando uma unidade entre o novo mobiliário e a nova concepção espacial. Na habitação de W. Gropius, a sala de estar que também funciona como escritório, possuía um armário para porcelanas embutido na parede e que abria para a cozinha, e que podia também prolongar-se para a sala de jantar adjacente para criar um espaço amplo com acesso às varandas.

Embora a organização em planta fosse convencional, foi

no equipamento que se ensaiou a adaptação funcionalista à narrativa doméstica moderna: estantes integradas, escritórios multiusos, sofás-cama, cortinas de tela, armários-roupieiros com duplo acesso, armários muro como elementos de compartimentação, nichos de toucador, eficácia ordenada na disposição da cozinha e separação da área de despejos (...) tudo com acabamento liso, sem molduras e absoluta planura (Martín Hernández, 2014, p.274).

O escritor Polaco Tadeusz Peiper e o pintor russo Kasimir Malevich visitaram a casa de Walter Gropius, e as impressões causadas seriam registradas por T. Peiper e publicadas em 1927 na revista *Zwrotnica*:

Estamos na casa dele. O hall de entrada. Uma parede composta por uma cortina arenosa de tecido fino, atrás da qual, como veremos no dia seguinte, fica a sala de jantar, que está diretamente conectada à cozinha por meio de uma janela de correr entre os dois espaços. As paredes são pintadas para combinar com a cor das divisões arquitectónicas do espaço. Como a sala de estar é dividida em duas secções, o teto é dividido em campos retangulares, um deles pintado de preto. Inundado pela luz leitosa das luminárias horizontais do teto, a cor preta preenche o espaço com uma quietude



Figura 13: Interiores da habitação de Walter Gropius em Dessau

Fonte: Gropius, *Bauhaus, Bauten, Dessau*, Bauhausbucher, 12, 1930

fria. Nos limites dessas secções arquitectónicas, as superfícies são niveladas. Em todos os lugares, há um gosto pelas paredes mais planas possíveis. Não há armários; tudo está nas paredes. Até a estante que aparece à minha frente desperta a ira do dono da casa, que já está pensando em de alguma maneira escondê-la. Instalamo-nos em poltronas que realmente deveriam ser chamadas de dispositivos de assento. Seu formato é bem diferente daquele dos móveis tradicionais desse tipo; lembra mais instrumentos médicos e parece sugerir que a fisiologia do corpo humano esteve na origem de sua inspiração. Sobre um esqueleto de níquel, os suportes e os suportes tubulares são dispostos de acordo com as necessidades de um corpo humano sentado, sem fantasias utópicas. Sentamo-nos confortavelmente, muito confortavelmente. Frau Gropius entra: linda, com olhos e boca da mais alta qualidade. Discutimos poltronas. Com um movimento suave da mão, Frau Gropius transforma minha cadeira em um sofá e então se senta nele, infelizmente, apenas para demonstrar que a poltrona pode ser movida para frente e para trás sem esforço. (Peiper, 1927).

Gropius considerava que a arquitectura moderna criara um novo conceito de construção e com ele um novo conceito de espaço, e que o móvel se devia integrar na arquitectura, entendida como dimensão contínua, mas nunca como representação estática e plástica de um espaço (Argan, 1961, p. 57). Na verdade, segundo Gropius

para que um objecto – um recipiente, uma cadeira, uma habitação – possa funcionar de um modo apropriado, antes de mais deve-se indagar a sua natureza: há de conformar-se o todo com a sua finalidade, isto é, há de realizar-se de uma maneira prática as suas funções, e de ser duradouro, económico e «bello» (Wingler, 1980, p.131).

“Como viver de forma saudável e económica?” (*Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*), a série de filmes educacionais e publicitários da Humboldt Film GmbH de 1926 em 4 atos, apresenta a casa de Walter e Ise Gropius, a respectiva vida e ambiência doméstica moderna. No filme uma empregada realizava as suas actividades e dava a ver a eficácia de uma cozinha embutida, e eram também apresentadas estantes integradas, escritórios multiusos, sofás-cama, roupeiros com duplo acesso, armários de compartimentação, candeeiros manipuláveis

entre outros equipamentos, nomeadamente as vantagens do sofá convertível desenhado por Marcel Breuer, autor de muitas outras peças da habitação.

Oskar Schlemmer, pouco antes de se mudar para a sua casa de mestre da Bauhaus, escrevia à mulher: “tive um choque quando vi as casas! Imaginei um dia os sem-abrigo a fazer fila à porta enquanto senhores artistas tomavam banhos de sol nos terraços das suas residências” (Lupfer; Sigel, 2006, p.45). A vivência destas habitações foi captada e fixada nas expressivas fotografias de Lucia Moholy que exibem o equipamento desenhado pelo antigo estudante e mestre da Bauhaus Marcel Brauer, e pelas oficinas da Bauhaus, num verdadeiro trabalho em equipa, seguindo o entendimento de Gropius de que “são membros da Bauhaus os mestres, os jovens mestres, os operários e os aprendizes”, gerando um sentimento de pertencimento (Wingler, 1980, p.59).



Figura 14: Frames dos interiores da habitação de Walter Gropius em Dessau. Fonte: *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?*, Humboldt Film GmbH de 1926, 3/4,

Siedlung Weissenhof, Stuttgart 1927

Organizada pela *Deutscher Werkbund* em 1927 e comissariada por Mies van der Rohe, a *Bau und Wohnung Ausstellung* (exposição de construção e habitação), o *Siedlung Weissenhof* (conjunto habitacional e bairro modelo), em Stuttgart, onde dezessete arquitetos de cinco países exibiam trinta e três projetos da nova vida moderna, saudável e funcional, segundo a sociedade estatal alemã de investigação dos problemas económicos e construtivos da

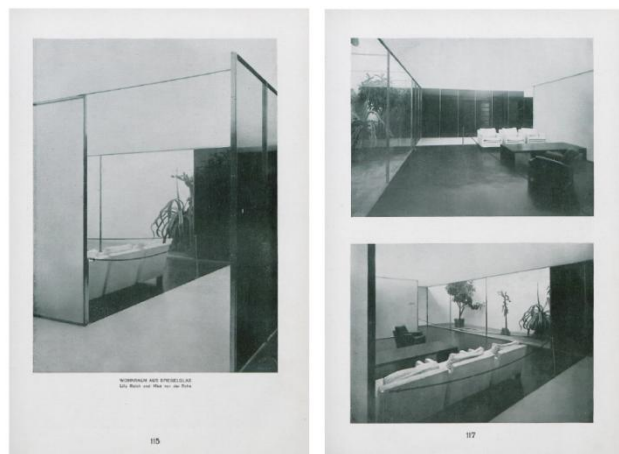


Figura 15: Mies van der Rohe e Lilly Reich interiores da *Spiegelglashalle*, Stuttgart, 1927, Fonte: *Die Form*, nº 4, 1928, p.115,117.

edificação residencial (RFG) e cujos interiores podiam ser visitados. A linguagem visual do cartaz da exposição de Willy Baumeister expressava a vontade de criar uma alternativa aos interiores tradicionais e decorativos e censurados pela cruz vermelha. O programa habitacional e a nova forma de viver, foram apresentados ao público em grande escala. Antes da abertura de Weissenhof, no centro de Stuttgart Mies van der Rohe e Lilly Reich conceberam a *Spiegelglashalle* (salão de vidro) apresentando um conjunto habitacional com espaços mobilados para sala de trabalho, sala de jantar e sala de estar, diferenciadas segundo o tipo de cor do vidro, dos revestimentos e do linóleo para o chão (Martín Hernández, 2014, p.278)

Mies van der Rohe e Lilly Reich interiores da *Spiegelglashalle*, Stuttgart, 1927, Fonte: Die Form, nº 4, 1928, p.115,117.

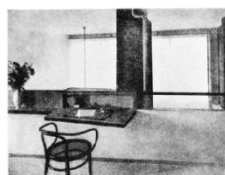
Outra exposição também desenhada por Lilly Reich exibia no centro de Stuttgart uma “série de espaços e salas que ocupavam o interior de uma nave, onde se mostravam produtos industriais, têxteis e tapetes, mobiliário ou cozinhas, entre elas a cozinha Frankfurt” (Martín Hernández, 2014, p.277). Esta cozinha tinha sido desenvolvida em 1926 por Margarete Schütte-Lihotzky para o projeto de habitação social Römerstadt em Frankfurt, de Ernst May, e a sua lógica foi também exibida no documentário *Die Frankfurter Küche* (1927).

Para Sigfried Giedion o conjunto habitacional de *Weissenhof* comprovava duas grandes mudanças: a mudança dos métodos artesanais de construção para a industrialização, e a premonição de um novo modo de vida (Giedion, 1928). Segundo Giedion o ocupante tinha a liberdade de modificar o espaço movendo paredes de painéis de contraplacado que se podiam fixar ao tecto, não havendo portas entre as divisões da habitação. Mies no seu bloco de 24 apartamentos procurou



L'ARCHITECTURE VIVANTE
PROJETÉES ALICE REICH
STUTTGART 1927

LA DÉCORATION ET L'AMÉNAGEMENT
LA DÉCORATION DU WEISSENHOF, A STUTTGART, 1927



L'ARCHITECTURE VIVANTE
PROJETÉES ALICE REICH
STUTTGART 1927

LA DÉCORATION ET L'AMÉNAGEMENT
LA DÉCORATION DU WEISSENHOF, A STUTTGART, 1927

Figura 16: Le Corbusier e P. Jeanneret, interiores de habitação em Weissenhof, Stuttgart, 1927, Fonte: L'Architecture Vivante, Printemps & Été, 1928

mostrar o sistema flexível de compartimentação, e desejou que os interiores fossem acabados por vários projectistas, sendo a única condição imposta a utilização de mobiliário «barato e simples» produzido industrialmente.

Em *Weissenhof* Le Corbusier e Pierre Jeanneret constroem uma casa «Citrohan» estudada desde 1920 e uma casa geminada, onde as salas de estar à noite transformam-se em quartos de dormir, e onde é usado mobiliário de aço tubular e de madeira curvada.

De dia o espaço da casa apresenta-se inteiramente livre e aberto de um lado ao outro, constituindo uma ampla sala, e à noite é criado um espaço de dormir a partir de camas que saem de armários uteis/funcionais. Le Corbusier considerava que a missão do arquitecto era *architecturer*, definindo-o como o modo de *ordener ses actes*, (Le Corbusier, 1924). No entanto, seria criticado por Erna Meyer pelas cozinhas dos seus edifícios para *Weissenhof* (McLeod, 2003) e salientamos que Bruno Taut no seu livro *Die Neue Wohnung: die Frau als Schöpferin (a nova habitação: a mulher como criadora)* publicado em 1924 (Taut, 1924), refere que na origem da mudança no interior da habitação estava dependente do papel da mulher na casa. Seria a economista Erna Meyer autora do livro *Der Neue Haushalt (o Novo Lar)* de 1926, que se apresentava como um guia científico para gerenciamento da casa, a desenhar as cozinhas das casas em fila projectadas por Jacobus J. Pieter Oud para *Weissenhof*.

Os interiores da habitação de J.J.P. Oud seriam exibidos no documentário *Die Neue Wohnung (O novo apartamento)*, confirmando que

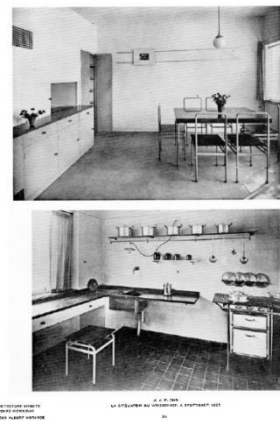


Figura 17: J.J.P. Oud, interiores da habitação em Weissenhof, Stuttgart, 1927, Fonte: *L'Architecture Vivante*, Printemps & Été, 1928; J. J. P. Oud, *Hollandische*

Figura 18: Frame do interior da habitação de Oud em Weissenhof, no documentário *Die Neue Wohnung* (1930) Hans Richter.

Fonte: *Die Neue Wohnung*, 1930, Hans Richter



“o desenvolvimento do móvel moderno decorre em paralelo ao da arquitetura e tecnologia moderna” (Mang, 1979, p.16).

Considerações finais

Como vimos a primeira metade do século XX em arquitetura, caracterizou-se, entre outras circunstâncias, pelo “número de ocasiões nas quais a «casa» foi mostrada, com base nos seus vários aspectos: construção, mobiliário, técnicas, dimensões, materiais, etc” (Morales, 2005, p.112). Do conjunto de exposições que exibiriam a «casa» e os seus interiores destacamos o trabalho de Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Marcel Breuer e Alma Buscher. O projecto de mobiliário foi parte integrante de um projecto de arquitectura completo e da concepção de um plano espacial integrado. O *casier standard* que podia ser embutido na parede, funcionar como uma divisória entre dois espaços ou ficar encostado à parede, ampliou a dinâmica da composição em planta. Para essa dinâmica muito contribuiu o desenvolvimento da indústria, pois na verdade, se os móveis de metal já existiam em escritórios, passaram a ser utilizados nos interiores domésticos como armários, assentos e mesas. Os contributos dos diferentes meios de comunicação foram essenciais para a comunicação dos novos interiores, assim como as formas dinâmicas dessa comunicação que se enquadrava nos desejos expressos no Manifesto Realista (1920) ao proclamar um elemento novo nas artes plásticas: os ritmos cinéticos, formas essenciais da nossa percepção do tempo real (González Garcia, 1999, p.304). E a verdade é que cada nova proposta no campo das artes ou do pensamento levaria a arquitetura a delinear as suas próprias tradições arquitetónicas para gerar novas formas enriquecedoras (Montaner, 1998, p.165).

Referências

ÁLVAREZ, Darío Álvarez. *El jardín en la arquitectura del siglo XX, Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Madrid: Editorial Reverté, 2022.

APOLLINAIRE, Guillaume. L'Esprit nouveau et les poètes, *Mercur de France*, 1 dezembro 1918, tomo 130, n° 491, 1918 (p. 385-396).

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1961.

ARNAIZ, Ana; ELORRIAGA, Jabier; LAKA, Xabier. Síntesis de las artes: una utopia de la modernidade y el escultor Jorge Oteiza, *Art & Sensorium*, vol. 1, n. 1, Junho 2014, p. 140.

BARRE-DESPOND, Arlette. *Jourdain. Frantz, 1847-1935. Francis, 1876-1958. Frantz-Philippe, 1906-1980*. Paris: Éditions du Regard, 1988.

Bauhaus, n° 1, 1928.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. In: Kothe, Flavio; FERNANDES, Florestan. *Walter Benjamin*. Sociologia. São Paulo: Ática, 1985.

BENTON, CH., BENTON, T., y WOOD, G. (dirs.). *L'Art deco dans le monde 1910-1939*. Tournai: La Renaissance du Livre, 2003.

Breuer Metallmöbel, Standard-Möbel, 1927.

BRYANT, Gabriele. Peter Behrens y el problema de la obra de arte total en los albores del siglo XX, *Cuaderno de Notas*, n° 5, 1997, p. 57-59.

COBBERS, Arnt. *Marcel Breuer 1902-1981 criador da forma do século vinte*, Taschen, 2007.

Die Form, n° 4, 1928.

Die Neue Wohnung, Hans Richter, 1930

Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Koln: Taschen, 1998.

GABO, Naum; PEVSNER, Antoine. Manifesto Realista (1920), IN: GONZÁLEZ GARCIA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1999, p.300-304.

GIEDION, Sigfried. La leçon de l'exposition du "Werkbund" a Stuttgart 1927, *L'Architecture Vivante*. Paris: Éditions Albert Morancé, Printemps & Été, 1928, p.37-43.

GONZÁLEZ GARCIA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; MARCHÁN FIZ, Simón, ed. lit. – *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1999, p. 357-361.

Gropius, Bauhaus, Bauten, Dessau, Bauhausbucher, 12, 1930.

GROPIUS, Walter. A Comentary on Western Architecture, citado por John Allan, *Berthold Lubetkin: Architecture and the Tradition of Progress*, London: Royal Institute of British Architects, 1992.

HILLIER, Bevis. *Art Deco of the 20s and 30s*. London: Studio Vista, 1968.

JANNEAU, Guillaume. Introduction à l'Exposition des Arts Décoratifs: considérations sur l'esprit moderne, *Art et Décoration*, Mai, 1925, p.151.

J. J. P. Oud, Hollandische Architektur. Bauhausbucher, n° 10, 1927.
L'Art International d'Aujourd'hui. Paris: Éditions d'art Charles Moreau, [1928], vol.6.

Les Arts de la Maison, Choix des oeuvres les plus expressives de la décoration contemporaine publié sous la direction de Christian Zervos, Éditions Albert Moranvé, Automne & Hiver, MCMXXV, 1925

L'Architecte, n° 10, 1925.

L'Architecture Vivante, Documents sur l'activité constructive dans tous les pays publiés sous la direction de Jean Badovici, architecte, Éditions Albert Morancé, automne & hiver, 1925

L'Architecture Vivante, Documents sur l'activité constructive dans tous les pays publiés sous la direction de Jean Badovici, architecte, Éditions Albert Morancé, Printemps & Été, 1928.

L'Architecture Vivante, Documents sur l'activité constructive dans tous les pays publiés sous la direction de Jean Badovici, architecte, Éditions Albert Morancé, Printemps & Été, 1930.

Le CORBUSIER. *Iconologie, Iconolâtres, Iconoclastes, L'Esprit Nouveau*, Paris, n°19, 1923.

Le CORBUSIER. *Besoins-types, meubles types, L'Esprit Nouveau*, n°23, mai 1924, s/p.

Le CORBUSIER. *Introduction, Vers une architecture*, 2^a ed, 1924.

Le CORBUSIER. *Almanach d'architecture moderne, documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standards, organisation, industrialisation du bâtiment*. Paris: Crès, 1925.

Le CORBUSIER. *Notes a la suite, Cahiers d'Art*, n. 3, 1926, p.46-52.

Le CORBUSIER. *L'aventure du mobilier* (1929), *Précisions*, 1930, p.113-114.

Le CORBUSIER. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, (1925). Paris: Flammarion, 1996.

Le CORBUSIER. *Urbanisme*, (1925), Paris: Flammarion, 1994, note 2, p. 219-220.

Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret, éd. établie par Marie-Jeanne Dumont. Paris: Éditions du Linteau, 2002, p. 88-89.

Le Corbusier Correspondance Lettres à la famille 1900-1925, éd. établie par Rémi Baudouï et Arnaud Dercelles, Collion, Infolio Éditions, 2011.

Le monde nouveau de Charlotte Perriand. Paris: Fondation Louis Vuitton, Gallimard, 2020.

Les années 25, Art Deco, Bauhaus, Stijl, Esprit Nouveau. Paris: Musée des Arts Decoratifs de Paris, 1966.

LUPFER, Gilbert; SIGEL, Paul. *Walter Gropius 1883-1969, promotor de uma Nova forma*. Taschen, 2006.

MALLET-STEVENSON, Robert. Les caractéristiques de l'architecture moderne, *Gazette des sept arts, Architecture, Peinture, Sculpture, Musique, Poésie, Danse, Cinégraphie*, n° 2, 1923, p.9.

MANG, Karl. *History of modern furniture*. London: Academy Editions, 1979.

MARTÍN-HERNÁNDEZ, Manuel. *La Casa en la arquitectura moderna, respuestas a la cuestión de la Vivienda*. Barcelona: Editorial Reverté, 2014.

McLEOD, Mary, ed. *Charlotte Perriand: an art of living*. 2003

MONTANER, Josep Maria *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

MONTEYS, Xavier. *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

MORALES, José. *La Disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Madrid: Editorial Rueda, 2005.

Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten, Bauhausbücher, 7, 1925.

PAYNE, Alina. Le Corbusier et l'intérieur désencombré, in, Marie-Ange Brayer, *Intérieurs Modernes 1920-1930*. Paris: Centre Pompidou, 2022, p.112-118.

PEIPER, Tadeusz. En La Bauhaus (1927), *Infolio, Publicação sobre arte, design e educação*, 04, outubro, 2015.
<https://infoлио.es/articulos/peiper/peiper04.htm>

PERRIAND, Charlotte. Wood or Metal. *The Studio, An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, London, n° 433, April, 1929, p.278, 279.

PERRIAND, Charlotte. *Une vie de création*. Paris: Odile Jacob, 1998.

PINCHON, Jean-François, ed. lit. Rob. Mallet-Stevens. *Architecture, Furniture, Interior Design*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1990, p. 31-34.

Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna. Torino, 1902.
Répertoire du goût moderne. Paris: Éditions Albert Lévy, 1928-1929, 5 vols.

REYNES, Nicole de. *Mobilier domestique. Vocabulaire Typologique* [1987], tome 2, Paris: Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du Patrimoine, «Principes d'analyse scientifique», 2003.

RUEGG, Arthur. *Le Corbusier Meubles et Intérieurs 1905-1965*. Zurich: Arthur Rüegg, Verlag Scheidegger & Spiess AG; Paris: Fondation Le Corbusier, 2012.

Société du Salon d'Automne. *Salon d'automne 1929: Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs Élysées du 3 novembre au 29 décembre 1929*. Paris: Puyfourcat Ed., 1929.

TAUT, Bruno. *Die neue Wohnung: die Frau als Schöpferin*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1924.

TAUT, Bruno. Un programme d'architecture (1918), In: ULRICH, Conrads – *Programmes et Manifestes de l'Architecture*. Paris: Les Éditions de la Vilette, 1996, p. 55.

VADILLO RODRÍGUEZ, Marisa. *Las diseñadoras de la Bauhaus. Historia de una revolución silenciosa*. Córdoba: El Árbol del Silencio, 2022.

Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?, Humboldt Film GmbH de 1926, $\frac{3}{4}$,

WINGLER, Hans Maria. *La Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin 1919-1933*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Recebido em: 31 de agosto de 2025

Aceito em: 22 de setembro de 2025