

## CASA-ATELIÊ COMO TERRITÓRIO ENTRE VIVER E CRIAR: HISTÓRIAS DE TRÊS MULHERES ARTISTAS

*Luciana Florenzano<sup>1</sup>*  
*Kátia Véras<sup>2</sup>*

**Resumo:** Este artigo situa-se na confluência entre artes visuais e arquitetura e investiga a experiência perceptiva e afetiva nas casas-ateliês de três artistas catarinenses. O objetivo é analisar como esse espaço doméstico e criativo expressa a relação entre feminismo e crítica anticapitalista, ao propor modos de habitar e produzir que desafiam a separação moderna entre arte e vida, trabalho e cuidado. Em uma perspectiva ampliada, busca-se compreender, no campo artístico, a relação entre os espaços criativos e as linguagens de cada artista e no campo arquitetônico, refletir sobre como uma metodologia de projeto pode ser alargada para incorporar dimensões perceptivas, simbólicas e subjetivas no processo de concepção espacial. O artigo salienta a historicidade da relação entre mulheres artistas e seus espaços de criação e observa que foram as mulheres que iniciaram um deslocamento epistemológico da abstração do projeto ideal à observação do cotidiano. A pesquisa, de base teórica transdisciplinar e metodologia etnográfica, envolveu observação participante, entrevistas e registros audiovisuais durante uma convivência prolongada com as artistas. A abordagem fenomenológica, fundamentada em Heidegger (2002), Norberg-Schutz (1995), Merleau-Ponty (2011) e Coccia (2024), como também na trajetória teórica de Ostrower (2013), Colomina (1996), Muxí (2024) e Brito (2025); articula-se para compreender as afetações recíprocas

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. Luciana Florenzano é arquiteta e urbanista e iniciou pós-doutorado em setembro de 2025 em arquitetura e urbanismo na Universidade Federal de Santa Catarina (PósArq-UFSC), onde estuda o papel da crítica arquitetônica a partir da noção de Eros. É Doutora na área de patrimônio, teoria e crítica da arquitetura (PROARQ-UFRJ); já exerceu por dois anos o cargo de Chefe da Divisão Técnica na Superintendência do Iphan no Espírito Santo (2017-2019) e atualmente é professora na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) campus Laguna; coordenadora do GT em Patrimônio do IAB-SC e idealizadora do Arquiletras, um clube de leitura em arquitetura. <https://orcid.org/0000-0002-8235-7104>. <http://lattes.cnpq.br/7735991428297241>. [lucianaflorenzano@gmail.com](mailto:lucianaflorenzano@gmail.com)

<sup>2</sup> Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil. Katia Véras (Itajaí, 1965). Arquiteta e urbanista. Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UFSC, 1989) e mestre em Projeto e Tecnologia do Ambiente Construído (PósARQ - UFSC, 2009). Atuou como professora da graduação e pós-graduação em arquitetura na Univali (Balneário Camboriú e Florianópolis, 2012 a 2020). Atualmente é professora no curso de arquitetura e urbanismo da UDESC (Laguna/SC). Criou o Atelier de Arquitetura, que atua em projetos de arquitetura residencial, comercial e de interiores, bem como projetos ligados à arte e design, com participação em eventos como a Bienal Brasileira de Design (Florianópolis, SC, 2015), na qual foi curadora e responsável pelo projeto expositivo premiado da exposição Coletivos Criativos. Como artista, tem especial interesse em processos cerâmicos, fotografia e intervenções urbanas. Integra grupos como a “Marola Coletiva” e o “Desvio: Grupo Orientação de Processos Artísticos Contemporâneos”, reverberando ideias e propagando trocas entre arte e arquitetura, academia e comunidade. <http://lattes.cnpq.br/3303389502900144>. <https://orcid.org/0000-0002-9010-5185>. [contatokatiaveras@gmail.com](mailto:contatokatiaveras@gmail.com)

entre arte, moradia e corpo. Adota-se uma perspectiva feminista e crítica, entendendo as casas-ateliês como espaços de resistência e autonomia diante das estruturas patriarcais e capitalistas que historicamente separaram vida e trabalho. Propõe-se, assim, o conceito de casa-ateliê como imagem poética, nos termos de Gaston Bachelard, revelando as dimensões imaginárias e afetivas que sustentam o habitar criativo. Ao evidenciar as mulheres na construção de seus territórios de criação, o artigo demonstra como o ateliê se torna também espaço de proposição de práticas situadas, sensíveis e emancipadoras no campo da arte e da arquitetura.

**Palavras-chave:** casa; ateliê; feminismo; imagem-poética.

### **HOME-STUDIO AS A TERRITORY BETWEEN LIVING AND CREATING: STORIES OF THREE WOMEN ARTISTS**

**Abstract:** This article is situated at the intersection of visual arts and architecture and investigates the perceptual and affective experience in the home-studios of three artists from Santa Catarina. The objective is to analyse how this domestic and creative space expresses the relationship between feminism and anti-capitalist criticism, by proposing ways of inhabiting and producing that challenge the modern separation between art and life, work and care. From a larger perspective, it is an effort to understand, in the artistic field, the relationship between creative spaces and the languages of each artist and, in the architectural field, to reflect on how a design methodology can be expanded to incorporate perceptual, symbolic, and subjective dimensions into the process of spatial conception. The article highlights the historicity of the relationship between women artists and their creative spaces and notes that it was women who initiated an epistemological shift from the abstraction of the ideal project to the observation of everyday life. The research, based on a transdisciplinary theoretical framework and ethnographic methodology, involved participant observation, interviews, and audiovisual recordings during an extended period of cohabitation with the artists. The phenomenological approach, based on Heidegger (2002), Norberg-Schutz (1995), Merleau-Ponty (2011) and Coccia (2024), as well as on the theoretical trajectory of Ostrower (2013), Colomina (1996), Muxí (2024) and Brito (2025), is articulated to understand the reciprocal affectations between art, housing and the body. A feminist and critical perspective is adopted, understanding home-studio as spaces of resistance and autonomy in the face of the patriarchal and capitalist structures that have historically separated life and work. The concept of the home-studio is thus proposed as a poetic image, in the terms of Gaston Bachelard, demonstrating the imaginary and affective dimensions that sustain creative living. By emphasising women in the construction of their creative territories, the article demonstrates how the studio also becomes a space for proposing situated, sensitive and emancipatory practices in the field of art and architecture.

**Key-words:** home; studio; feminism; poetic-imagery.

### **LA CASA-TALLER COMO TERRITORIO ENTRE VIVIR Y CREAR: HISTORIAS DE TRES MUJERES ARTISTAS**

**Resumen:** Este artículo se sitúa en la confluencia entre las artes visuales y la arquitectura e investiga la experiencia perceptiva y afectiva en los estudios-vivienda de tres artistas de Santa Catarina. El objetivo es analizar cómo este espacio doméstico y creativo expresa la relación entre el feminismo y la crítica anticapitalista, al proponer formas de habitar y producir que desafían la separación moderna entre arte y vida, trabajo y cuidado. Desde una perspectiva más amplia, se busca comprender, en el campo artístico, la relación entre los espacios creativos y los lenguajes de cada artista y, en el campo arquitectónico, reflexionar sobre cómo se puede ampliar una

metodología de proyecto para incorporar dimensiones perceptivas, simbólicas y subjetivas en el proceso de concepción espacial. El artículo destaca la historicidad de la relación entre las mujeres artistas y sus espacios de creación y observa que fueron las mujeres las que iniciaron un desplazamiento epistemológico de la abstracción del proyecto ideal a la observación de la vida cotidiana. La investigación, de base teórica transdisciplinaria y metodología etnográfica, incluyó observación participante, entrevistas y registros audiovisuales durante una convivencia prolongada con las artistas. El enfoque fenomenológico, basado en Heidegger (2002), Norberg-Schutz (1995), Merleau-Ponty (2011) y Coccia (2024), así como en la trayectoria teórica de Ostrower (2013), Colomina (1996), Muxí (2024) y Brito (2025), se articula para comprender las afectaciones recíprocas entre el arte, la vivienda y el cuerpo. Se adopta una perspectiva feminista y crítica, entendiendo las casas-taller como espacios de resistencia y autonomía frente a las estructuras patriarcales y capitalistas que históricamente han separado la vida y el trabajo. Se propone, así, el concepto de casa-taller como imagen poética, en los términos de Gaston Bachelard, revelando las dimensiones imaginarias y afectivas que sustentan la vivienda creativa. Al poner de relieve a las mujeres en la construcción de sus territorios de creación, el artículo demuestra cómo el taller se convierte también en un espacio de propuesta de prácticas situadas, sensibles y emancipadoras en el campo del arte y la arquitectura.

**Palabras clave:** casa; taller; feminismo; imagen-poética.

## Introdução

Esta é uma pesquisa no campo da teoria e da crítica que se situa entre a arte e a arquitetura e que utiliza o relato etnográfico como ferramenta para compreender o espaço da casa-ateliê a partir da experiência do corpo e do habitar. Ao mesmo tempo em que articula duas perspectivas disciplinares, também assume a escrita a partir de duas vozes, o que implica oscilar entre a primeira e a terceira pessoa. A opção por iniciarmos em primeira pessoa não se deve a um recurso estilístico arbitrário, mas a uma metodologia adotada pelas autoras na qual a escrita em primeira pessoa torna-se necessária para explicitar o percurso desta pesquisa. Frente a esse preâmbulo, começaremos, assim, pelo início.

A aproximação entre as pesquisas dos(as) autores(as) deste artigo, nasceu de suas inquietações: de um lado, o interesse em compreender as casas-ateliês de artistas como territórios híbridos, onde o viver e o criar se contaminam mutuamente, gerando o que Gaston Bachelard (2008) denomina *imagens poéticas* — aquelas que condensam o imaginário do habitar e revelam, na relação entre corpo e espaço, a materialidade sensível dos lugares. De outro, o olhar crítico sobre a arquitetura para entender como práticas projetuais podem incorporar subjetividades e desenvolver espaços mais evocativos, nos termos colocados por Lucy Huskinson (2021) quando esta se refere a um espaço que evoca tanto conexões com o consciente quanto com o inconsciente. Nesse âmbito, historicamente foram as mulheres que procuraram incorporar a subjetividade e o cotidiano em suas análises espaciais e artísticas. É por esse motivo que nos interessa discutir este tema a partir das questões de gênero, interrogando a maneira como as mulheres, artistas e arquitetas, configuram e transformam os espaços que habitam. Essa é uma reflexão que nos permite perceber que falar dessas mulheres e da perspectiva de gênero é também reconhecer que há modos distintos de produzir espaço e de narrar o habitar. Tal perspectiva é também política: ao reivindicar o cotidiano, o corpo e a experiência como categorias de reflexão, dando a conhecer como essas mulheres desafiaram os fundamentos patriarcais e produtivistas que organizaram a história da arte e da arquitetura sob lógicas de eficiência e neutralidade, a partir de características da racionalidade moderna e do capitalismo industrial.

As casas-ateliês, nesse sentido, tornam-se documentos de uma prática situada, que desafia fronteiras disciplinares e propõe outras formas de compreender a relação entre criação, intimidade e espaço construído. Pensar a casa-ateliê como espaço de criação e vida é, portanto, reconhecer sua dimensão de resistência frente a estruturas patriarcais, afirmando o trabalho artístico e doméstico como campos interdependentes e críticos da separação entre vida e produção. Partilhando a atuação profissional na arquitetura e na docência, nossas interlocuções nos levaram a discutir a hipótese de que o espaço criativo do ateliê pudesse não ser, apenas, um suporte funcional para o trabalho artístico, mas um organismo vivo, um campo de forças onde o espaço do fazer interfere e modifica o espaço do viver a casa.

Evocamos os conceitos de dois artistas que investigaram o processo de criação a partir de suas próprias práticas artísticas: aquilo que Marcel Duchamp (1975) chamou de “coeficiente artístico” e a ilustradora Fayga Ostrower (2013) chamou de “criatividade pelos acasos”. Para Duchamp, o mecanismo subjetivo da produção artística se localiza na diferença entre a intenção do artista e o resultado da obra de arte, que é influenciado por elementos inesperados. Ostrower explora a relação entre “acaso” e “inspiração” a partir de sua própria experiência cotidiana, como no gesto corriqueiro de lavar os instrumentos usados na fatura das gravuras, momento em que surgiam percepções inesperadas que se convertiam em soluções criativas. Para a artista, as emoções também podem desencadear esse movimento inventivo. Ambos sugerem que a composição artística não decorre de uma lógica uniforme, mas de atribuições de valor e sentido que emergem de situações imprevisíveis para expandir o campo da criação,

Transitar nesse intervalo do coeficiente artístico, buscando capturar as pequenas atmosferas<sup>3</sup> do espaço criativo de três artistas é a centelha dessa investigação científica quanto ao objeto simbólico casa-ateliê. Nesse sentido, é importante lembrar que, como aponta Fayga Ostrower (1990), o acaso ocupa um papel fundamental no processo artístico: ele não se apresenta como um elemento externo e aleatório, mas como uma abertura sensível que o artista incorpora em sua prática, transformando o inesperado em possibilidade expressiva. A convivência com a casa-ateliê, permeada por ruídos, gestos interrompidos e materiais dispostos ao acaso, evidencia justamente essa dimensão: o espaço doméstico condiciona e oferece desvios e acidentes férteis que se integram às intenções criativas. Assim, o coeficiente de Duchamp e o acaso de Ostrower se encontram nesse campo poroso entre intenção e resultado, onde a obra se faz na escuta das imprevisibilidades do cotidiano.

Nossa contribuição com este artigo se situa na conexão de duas perspectivas entrelaçadas: a imersão fenomenológica e sensível em casas-ateliês de artistas mulheres, e a reflexão crítica da arquitetura atravessada por questões de gênero. Se, por um aspecto, o olhar artístico captura pequenas atmosferas que escapam à racionalidade arquitetônica, por outro, a crítica arquitetônica permite situar esses gestos em um debate mais amplo sobre os modos de habitar e projetar. Assim, ao escrevermos este artigo, buscamos articular um pensamento que transita entre arte e arquitetura, revelando como a vida e a criação se entrelaçam na materialidade e na poética dos espaços.

### **Por que pensar casas-ateliês de artistas mulheres?**

Por que pensar a casa a partir dos ateliês das artistas? A primeira argumentação decorre do fato dos espaços criativos dos ateliês serem lugares onde se pode desfrutar de uma experiência profundamente emocional e imersiva na qual se estabelece uma relação original de sensibilidade entre o espectador (visitador) e o artista. Ao se ter contato com o processo de criação, abrem-se

---

<sup>3</sup> Nota das autoras (N.A): Segundo o arquiteto Peter Zumthor (2006), Atmosferas significam “os entornos arquitetônicos - as coisas que me rodeiam”.

possibilidades de irromperem olhares diversos para o mundo, com reverberações em termos espaciais, onde as percepções e sentimentos das pessoas inferem dados para o fazer artístico. De forma semelhante, isso pode ocorrer com o espaço arquitetônico. O espaço do ateliê propicia uma percepção de alargamento do tempo, onde o pensamento expandido do ato criativo, possibilita visões complexas e plurais sobre as coisas, as relações entre os seres e o mundo. Nesse sentido, pensar a casa-ateliê como uma nova imagem poética significa compreender que ela não é apenas uma forma física, mas um campo de correspondência entre o habitar e o criar. Para Bachelard (2008), a imagem poética é um acontecimento do ser. Ela não nasce da memória, nem da causalidade psicológica. Trata-se de um fenômeno originário que revela algo da alma antes mesmo da reflexão, uma irrupção súbita do sensível que faz reverberar no ser um novo modo de existir. A imagem poética não representa o mundo, ela o inaugura. É, portanto, um abrigo da linguagem e da experiência onde o homem se descobre como ser habitante do mundo.



Figura 1. Fayga Ostrower em seu ateliê. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

A casa-ateliê surge, assim, como uma imagem contemporânea do habitar poético: um território em que a criação é também modo de existir e de pensar o espaço e, simultaneamente, um espaço de resistência frente à lógica produtivista. A casa-ateliê enquanto imagem poética é um território onde liberdade e criação coexistem e se opõem à lógica capitalista que fragmenta a vida, hierarquiza funções e padroniza modos de morar. Nessa perspectiva, a casa-ateliê afirma outra economia do espaço e do tempo, fundada no cuidado, na reciprocidade e na invenção cotidiana, onde o trabalho e a vida deixam de ser esferas separadas e voltam a se nutrir mutuamente.

No campo disciplinar da arquitetura, foram as mulheres que iniciaram esse deslocamento epistemológico, isto é, da abstração do projeto ideal à observação do cotidiano, da escala normativa à escala real da vida. Como afirma Zaida Muxí Martínez, a incorporação das experiências ordinárias e das dimensões relacionais do espaço amplia a própria definição de arquitetura, convidando-nos a

repensar quem projeta, para quem e a partir de que imaginário se constrói o habitar contemporâneo. Ao propor o cotidiano como campo de produção de conhecimento, Muxí (2024) inclui práticas de cuidado, afeto e criatividade que desafiam o paradigma moderno da neutralidade técnica. Da mesma forma, a também espanhola Beatriz Colomina, assim como, no contexto nacional, Flávia Brito do Nascimento, abordam uma perspectiva sensível às dimensões da experiência e da colaboração, propondo uma arquitetura mais voltada à vida real. Em comum, essas arquitetas defendem que projetar não é impor uma forma, mas criar condições para o habitar, uma tarefa que envolve empatia, observação e reciprocidade.

Esse deslocamento teórico e prático, iniciado por mulheres, contesta a hegemonia moderna do olhar universal masculino e propõe outra maneira de pensar o espaço: situada e atravessada pelas experiências cotidianas de quem o vive. Beatriz Colomina (1996) e Flávia Brito do Nascimento (2025) evidenciam, cada uma em seu contexto, as mediações simbólicas e materiais que definem o espaço moderno. Para Colomina, a arquitetura não se restringe à dimensão física, mas se constrói como um dispositivo discursivo, um campo de representação no qual o corpo, o gênero e a domesticidade são continuamente performados.

Já Flávia Brito, ao examinar o cotidiano no contexto latino-americano, propõe compreender que o patrimônio também está para além da forma da arquitetura e envolve a domesticidade dos espaços. Isso significa entender que o valor do construído não reside, unicamente, em sua materialidade, mas nas práticas, gestos e afetos que o mantêm vivo. O patrimônio, nessa perspectiva, é constituído pelas experiências que se repetem e se reinventam no tempo, incluindo as maneiras de habitar, os usos imprevistos, as adaptações e as resistências que configuram a vida cotidiana.

Assim, tanto Colomina quanto Brito convergem o pensamento ao apontar que a arquitetura deve ser lida como prática cultural e política: uma construção que articula experiência, linguagem e corpo. A casa-ateliê, nesse sentido, emerge como figura crítica dessa convergência, pois se refere a um lugar em que a domesticidade e a criação se tornam indissociáveis e onde o espaço do habitar é, ao mesmo tempo, o espaço do pensar. Adotar a casa-ateliê como imagem poética é, portanto, uma forma de compreender o espaço a partir de suas subjetividades, afetos e domesticidades. Contra a rigidez dos programas e a fixidez dos mobiliários, a casa-ateliê propõe um espaço em permanente invenção, no qual o viver se transforma continuamente em criação.

### **A Casa: um refúgio do ser**

A casa é a arquitetura mais elementar e mais próxima do ser humano. Pode ser considerada sua terceira pele, logo após a epiderme e a roupa, protegendo-o do meio ambiente em que vive. Constitui-se, ainda, como o invólucro que estabelece o limite entre o público e o privado. Porém, mais do que uma construção física, ela é um espaço singular onde a experiência de estar situado adquire espessura emocional e poética, sua “cabana primordial”, arquétipo e origem do habitar humano. Na abordagem da poética do espaço de Gaston Bachelard, a noção de casa ultrapassa a dimensão material e funcional, adquirindo contornos afetivos e simbólicos. O ser habita sua casa através de sua realidade, mas também em sua virtualidade — por meio do pensamento, da lembrança e dos sonhos, sendo, como afirma o autor, a “casa um refúgio do ser” (Bachelard, 2008).

O filósofo Martin Heidegger agrega ao conceito de casa a noção de habitar em *Construir, Habitar, Pensar* (Heidegger, 2002) e sugere o habitar como condição fundamental do ser humano, manifestação concreta desse ato essencial. Heidegger argumenta que construir não é um gesto técnico, mas um modo de desvelamento, uma ação criadora (poíesis), uma forma de revelar o mundo, permitindo que os seres humanos encontrem seu lugar nele.

Abordando as questões fenomenológicas do campo da arquitetura, Christian Norberg-Schulz (1975), arquiteto e historiador norueguês orienta seu foco para o conceito de lugar. A casa é, para o autor, o espaço onde a criança aprende a compreender o mundo, o ponto de partida e de retorno do homem, objeto que revela, em sua configuração, as formas de viver daqueles que ela (casa) abriga. Ao mesmo tempo em que Norberg-Schulz desenvolve seu conceito de lugar, Maurice Merleau-Ponty propõe uma abordagem mais ampla da corporeidade e da percepção. Em sua perspectiva, a experiência do espaço não é puramente objetiva, mas vivida pelo corpo em sua relação sensível com o mundo. Assim, a casa passa a ser um prolongamento do ser-no-mundo (Merleau-Ponty, 2001).

A obra *Arte como Experiência*, do filósofo e pedagogo John Dewey (2010), contribui nesse diálogo ao considerar a experiência estética como um processo vivido e integrado ao cotidiano. Sua abordagem pragmatista ressoa com a fenomenologia ao enfatizar a relação direta entre percepção e ambiente, sugerindo que a casa possa ser compreendida como um meio de intensificação da experiência sensível e emocional dos indivíduos.

Observa-se até aqui, que muitos autores trazem contribuições importantes para o desenho do conceito de casa. E utilizar a palavra desenho parece ser apropriada, porque qualquer um saberá fazer um desenho de uma casa. Ao descrever com quais elementos trabalha o arquiteto, Steen Rasmussen defende que a arquitetura deve ser compreendida enquanto arte visual e experiência sensorial. A arquitetura é vivenciada e não somente admirada a distância. Contudo, parece ser compreensível, pela característica funcional e construtiva da arquitetura, concluir que a tarefa do arquiteto é de dar forma aos materiais. A autora sugere que

em vez de deixar sua imaginação trabalhar com formas estruturais, com os sólidos de uma construção, o arquiteto pode trabalhar com o espaço vazio – a cavidade- entre os sólidos e considerar a formação desse espaço o verdadeiro significado da arquitetura (Rasmussen, 2015).

Em consonância com essa perspectiva, o arquiteto argentino Eduardo Sacriste, em *Qué es la casa?*, aprofunda a dimensão afetiva e memorial da habitação, afirmando que nossas vidas estão inevitavelmente ligadas à casa, cujos muros guardam ecos da infância, da felicidade e da perda. A casa, assim, é simultaneamente refúgio e testemunha — cenário do cotidiano e espelho das experiências que nos constituem (Sacriste, 1968).

Contemporaneamente, o conceito de casa vem se construindo ao aproximar conceitos passados e novas abordagens. De uma concepção funcional e material, advinda da modernidade, caminha-se para uma compreensão ampliada, que envolve aspectos subjetivos na produção do espaço, mas que, para o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, ainda se mostram incapaz de proporcionar uma experiência fenomenologicamente autêntica (Pallasmaa, 2017). O autor enfatiza a importância da experiência multissensorial no espaço construído. Para ele, a casa não deve ser compreendida tão somente como forma visual, mas como um espaço de afetos e percepções que incluem todos os sentidos.

Emanuele Coccia, em *Filosofia da Casa* agrega reflexões às novas compreensões sobre a casa afirmando que, apesar de sua tangibilidade material, a casa não é algo fixo, mas sim, um lugar construído “para acolher intimamente o bocado de mundo — feito de coisas, pessoas, animais, atmosferas, eventos, imagens e lembranças — que torna a nossa felicidade possível”. Toda relação que produz um bem recíproco, uma produção de mundo que o torna saudável e habitável, configura-se como a sua casa. “Casa é apenas o nome para esse conjunto de técnicas de adequação entre o si mesmo e o planeta, uma dobra cósmica que faz coincidir, por um momento, psique e matéria, alma e mundo” (Coccia, 2024, p.21).

## O Ateliê: Espaço de Criação e Subjetividade

Note-se que, ao longo da história, o ateliê assumiu diferentes configurações. Giorgio Vasari, em suas biografias de artistas do período renascentista, descreve-o como um espaço coletivo de aprendizado e prática, onde mestres e discípulos trabalhavam lado a lado. Vale ressaltar que apenas uma artista mulher tem sua biografia incluída em *Vidas dos Artistas* (Vasari, 2020), obra inaugural da história da arte, atestando a exclusão histórica e sistemática das mulheres do discurso artístico e da historiografia oficial.

No artigo “*O que habita o ateliê do artista?*” (Garcez e Makowiecky, 2022), que historiciza o conceito de ateliê, observa-se que, no século XIX, com o romantismo e a valorização da subjetividade, o ateliê passou a ser compreendido como um local de recolhimento e introspecção. Muitos artistas como Courbet e Delacroix, entre outros, representavam seus próprios ateliês ou tinham seus espaços retratados por contemporâneos, consolidando uma imagem idealizada do artista, o gênio criativo, invariavelmente homem.

As mulheres artistas, que, nas representações do período, aparecem frequentemente como modelos ou temática, raramente aparecem como criadoras. A ausência de imagens de seus espaços criativos reflete a invisibilização histórica de suas produções. Pouco se conhece, portanto, sobre os ateliês femininos desse período, pela falta de registros visuais, mas também pelo apagamento sistemático de suas trajetórias no discurso historiográfico. As autoras, ao evocarem Michel Foucault, observam que o espaço da criação é também um espaço de poder e resistência, onde se articulam diferentes formas de subjetividade.

Em consonância, bell hooks, em “*Artistas mulheres: o processo criativo*” (publicado em *Histórias das mulheres, histórias feministas*, vol. 2, MASP), aprofunda essa discussão ao evidenciar a relação entre tempo, espaço e criação. Para a autora, a conquista de um “espaço solitário”, livre de interrupções e perturbações, é condição essencial para o cultivo de qualquer prática artística. Esse espaço, historicamente negado às mulheres, é também um território de resistência. Hooks observa que o luxo do tempo, tempo para pensar, para o devaneio e para o trabalho sem distrações, amplia a capacidade criativa, mas permanece inacessível à maioria das mulheres, que continuam a lutar por momentos de recolhimento e silêncio. A autora denuncia, ainda, como essa busca pela imobilidade e pela interioridade pode ser vista como uma ameaça à ordem social que as cerca, já que, para muitas mulheres, o simples ato de se retirar para criar constitui um gesto de transgressão. Assim, o ateliê, ou qualquer espaço de criação, deixa de ser o local físico e passa a representar um campo simbólico de emancipação e enfrentamento, no qual o direito ao silêncio, ao tempo e à solidão se converte em um ato político e poético.

Se o espaço físico do ateliê foi historicamente negado às mulheres, o autorretrato surge, então, como uma estratégia de ocupação simbólica desse território. Diante da ausência de reconhecimento institucional e da limitação de acesso aos espaços de formação e produção, muitas artistas encontraram na autorrepresentação um modo de inscrever-se na história da arte — criando, na superfície da tela, um espaço de si. Ao auto representar-se, a mulher artista afirma sua presença como criadora e constrói um lugar de autonomia, um “ateliê imaginado” no qual sua subjetividade, seu corpo e seu gesto adquirem visibilidade e legitimidade. De Catarina Van Hemessen, pintora renascentista cujo quadro datado de 1548 é considerado o primeiro autorretrato feminino da história da arte à Frida Kahlo, uma pintora conhecida por todos: em ambas, seus autorretratos revelam, junto ao traço físico de suas feições, a tentativa de representar o espírito. As mulheres sempre estiveram interessadas em ver, analisar e representar o mundo a partir do que sentem e vivenciam, sejam os afetos, o corpo, o tempo, o espaço doméstico, a dor e a criação, construindo, assim, uma outra

história da arte e do habitar: uma história que parte da interioridade para revelar o político no íntimo.



Figura 2. Autoretratos de Catarina Van Hemessen e Frida Kahlo. Fonte: Google Imagens.

Essa dimensão simbólica do espaço criativo pode ser encontrada na obra de Jennifer Higgie, *The Mirror and the Palette: Rebellion, Revolution and Resilience – 500 Years of Women's Self-Portraits* (2021), oferece uma leitura abrangente e sensível do autorretrato como forma de resistência e afirmação de subjetividade. Para Higgie, a representação da aparência física de uma artista em seu autorretrato, traz a evocação de quem ela é, de seu tempo e de sua visão de mundo. Em um contexto histórico que frequentemente negou às mulheres o direito de ocupar e representar seus próprios espaços de criação, o autorretrato tornou-se um instrumento simbólico de reivindicação e presença. Nesses gestos de autorrepresentação, as artistas constroem uma imagem de si e revelam, de modo sutil ou explícito, seus ambientes de trabalho, seus objetos e seus modos de estar no espaço. O autorretrato pode assumir diferentes funções — da expressão de religiosidade ou irreverência à demonstração de virtuosismo técnico, da alegoria ao protesto codificado —, mas, sobretudo, constitui um campo de liberdade e introspecção. Ao pintarem a si mesmas, essas mulheres inscrevem-se na história da arte de modo ativo, transformando o olhar sobre o corpo feminino e sobre o próprio ato de criar. Seus autorretratos, muitas vezes realizados em silêncio e isolamento, tornam-se testemunhos visuais de autonomia, introspecção e resistência, revelando o ateliê como extensão do pensamento e da identidade da artista.

Observa-se que desde o início da era moderna até a contemporaneidade, as transformações nos espaços de criação impactaram a percepção do artista como gênio criativo, com implicações históricas e atuais. Como discutem Sophie-Anne Lehmann, Rachel Esner e Sandra Kisters em *Hiding Making – Showing Creation*, um dos efeitos desse processo foi a elevação do “pensar” sobre o “fazer” já no século XV e, no século XIX, o conseqüente “ocultamento do fazer”, tanto literal quanto figurativo. O artista deixou de ser visto como aquele que trabalha manualmente para tornar-se aquele que conceitua; seu ateliê, antes oficina, converteu-se em espaço privado — quase sagrado — de inspiração e introspecção. O ateliê passou, então, a ser percebido como uma extensão

da mente do artista. Isso contribuiu para consolidar uma imagem patriarcal do fazer artístico, baseada na separação entre corpo e intelecto, matéria e ideia, ou seja, uma cisão que historicamente excluiu as mulheres da esfera da criação legítima. Ao deslocar o valor da arte do fazer manual para o pensar abstrato, o discurso moderno reforçou a hierarquia entre razão e sensibilidade, público e privado, masculino e feminino. O ateliê, transformado em templo da genialidade individual, tornou-se também um símbolo desse privilégio de gênero: espaço de acesso restrito, onde a figura masculina do artista se afirmou como sujeito autônomo, enquanto o trabalho das mulheres permaneceu associado ao lar, ao cuidado e ao anonimato.

Na contemporaneidade, observa-se que a noção de ateliê se expande para além do espaço físico, incorporando práticas nômades, digitais e coletivas. Artistas contemporâneos frequentemente transformam o espaço expositivo em ateliê temporário, rompendo as fronteiras entre produção e recepção da obra. Será importante investigar esses novos formatos de ateliê para ampliar o alcance da pesquisa; contudo, no que concerne às delimitações aqui propostas, reconhece-se que, mesmo que de modo efêmero, a vivência artística tende a configurar-se como um habitar híbrido — simultaneamente espaço de morada e de criação.

### **Casas-ateliês: três experiências perceptivas e afetivas**

Conhecer o ateliê de uma artista é adentrar sua dimensão mais íntima, observar suas histórias em cada canto, pequenos restos de memória de seu processo criativo, de suas técnicas e temáticas exploradas. O ateliê se configura como um território de criação e expressão do *ethos* da artista. Analisar de que maneira a materialidade, a organização espacial e as atmosferas presentes nesses ambientes, refletem suas escolhas estéticas, modos de vida e processos de subjetivação, amplia a compreensão desses espaços como suportes da prática artística, lugares que narram e participam ativamente da construção da identidade da artista e de sua produção simbólica, tão necessárias para um mundo em transformação.

Com a proposta de passar, com tempo e presença, ciclos alongados nos espaços criativos de artistas que mantenham uma relação de investigação profunda da casa (arquitetura) em suas práticas artísticas, a pesquisa se concentrou na escolha de artistas que têm em suas casas o espaço de ateliê configurado. Por meio da observação participativa foram realizadas capturas audiovisuais e fotográficas dos espaços, imagens dos detalhes de recortes do cotidiano e entrevistas com as artistas nas suas casas-ateliês - esse domicílio híbrido de lar e labor, zona intermediária entre o privado e o público, de interações entre o processo criativo, as obras de arte e a imagem da artista – a sua terceira pele<sup>4</sup>. O entrelaçamento vida e obra, casa e espaço de criação, experiência contemplativa e prática, estimulou nossas reflexões, incitando pesquisas mais detalhadas desse espaço em relação à sua organização espacial, rotinas e modos de fazer, materialidades, entre outras, mais expandidas, como a localização geográfica e inserção no território, para citar questões de abordagem pragmática e técnica da arquitetura para a sua feitura. Todavia, outros dados se impuseram nas interações com as artistas visitadas e levaram a um direcionamento mais atento do olhar, para “o espaço do fazer de suas casas-ateliês”.

A partir da definição de que seria abordada a experiência na casa-ateliê, algumas delimitações se tornaram importantes: a pesquisa se concentrou no espaço de produção da artista, não se limitando

---

<sup>4</sup> Imaginar e experimentar outros modos de compreender a relação entre o corpo humano, os espaços e as ideias que o conectam com o mundo foi uma das principais elaborações do artista e arquiteto austríaco Hundertwasser. Nascido em 1928, desenvolveu grande parte da sua obra voltada para as questões ambientais, expondo seu ponto de vista através da teoria das cinco peles: epiderme, vestuário, casa, identidade social e o mundo.

a estar circunscrita no espaço arquitetônico da casa, podendo ser expandida para outras locações, como oficinas, estúdios, e outros, em suma: “o ateliê é onde a artista está”.

O critério de escolha das artistas, além do recorte de gênero, levou em conta a constância e consistência dos trabalhos, o reconhecimento entre os pares, além de suas casas-ateliês se localizarem no estado de Santa Catarina. Nesse trabalho, apresenta-se três investigações de campo a partir de imersões feitas entre maio e outubro de 2025. São elas: a casa na montanha da artista Celaine Refosco, no limite rural urbano de Pomerode, a casa do sítio no caminho da Costa em Rationes, de Clara Fernandes e a casa a beira mar da artista Juliana Neves Hoffmann, em Santo Antônio de Lisboa, estas últimas duas em Florianópolis. Apresentamos a seguir uma descrição sensível das imersões nas casas-ateliês dessas artistas.

### **Permitir-se o recolhimento à cabana**

“Estando aqui, nessa casa, eu pinteí muito céu”

Celaine Refosco

Na primeira noite da visita à casa-ateliê da artista visual Celaine Refosco, em Pomerode, dormi por entre telas penduradas por arames recozidos circundando vigas de madeira aparentes do telhado de duas águas da casa. Os painéis, dispostos segundo os alinhamentos das vigas, eram o dispositivo que transformava a sala composta por bancada de trabalho artístico, sofá cama e estante biblioteca, conjugada com copa, cozinha e fogão a lenha, em espaço expositivo temporário, onde a artista simulava a disposição dos painéis da exposição intitulada *Será?* que abriria em poucos dias.

A transparência da trama têxtil porosa usada como suporte, permitia uma visão simultânea, mas não completa do espaço. “Uma obra permeável, que dialoga com o espaço, que se incorpora ao tempo do ambiente, à sua luz, as conversas e aos ruídos, abordando a relação do tempo em permanente transformação”<sup>5</sup>.

A luz difusa por entre as telas, povoada de corpos, guardou meu sono, iluminado pela luz da lua que tardou a chegar, deixando na escuridão os primeiros instantes daquela noite. As imagens dos corpos refletidos à luz da lua, traziam um sentido poético ao espaço, enaltecendo a luz difusa, indireta, no início da noite fantasmagórica, mas que foi se transformando enquanto meus olhos iam se acostumando com a escuridão. Naquele lugar, “a poética desvela, não pelo esclarecimento, mas pelo não dito, pelo que permite sentir além da razão” (Marandola Jr., 2021, p. 50), através das experiências de meu corpo em um vínculo particular com o espaço.

Celaine nasceu no oeste catarinense, em Joaçaba. Membro de uma família criativa (um irmão músico, outro engenheiro florestal e ceramista, o sobrinho desenhista), graduou-se nas artes visuais na Escola Superior de Música e Belas Artes em Curitiba, tem especializações em design de moda, direção criativa e mestrado em psicopedagogia. A artista, depois de muitos anos desenvolvendo atividades ligadas às suas últimas formações, na gestão do Instituto Orbitato<sup>6</sup>, retoma a sua primeira atuação como artista visual: “Me preparei para que, com a mudança de casa, pudesse pensá-la como um espaço para morar e me dedicar à pintura, simultaneamente.” Em um terreno de 5 mil metros,

<sup>5</sup> N.A: Trecho do texto curatorial de Ruan Rosa para a exposição *Será?*, da artista visual Celaine Refosco, ocorrida de 05 de agosto a 06 de setembro de 2025, no Salão Angelim da Furb, em Blumenau/SC.

<sup>6</sup> N.A: O Instituto Orbitato foi uma instituição de ensino, localizada em Pomerode, Santa Catarina, voltada para a educação criativa em moda e design, que encerrou suas atividades em 2017, após 10 anos. Fundado pela artista plástica Celaine Refosco, o instituto oferecia cursos e workshops voltados para a criação e o mercado de moda, design e arquitetura, focando na inovação e na integração entre teoria e prática. Com reconhecimento nacional e internacional, deixou um legado importante no setor de moda e design em Santa Catarina.

no topo de um morro, na transição entre rural e urbano, próximo ao centro de Pomerode, a artista alcança o desejo acalentado há muito tempo de viver na montanha.

Esse terreno é quase uma zona de proteção, onde ninguém me vê, onde não encontro quase ninguém... uma vez eu sonhei com uma casinha, era uma estrutura com muito vidro e tinha um círculo de árvores em volta, tinha uma pitangueira e árvores frutíferas. E, depois, eu me dei conta de que, aqui onde eu moro hoje, como no meu sonho, tudo é muito circular, principalmente se olhamos de cima.

“A casa é, para mim, tudo isso, é o morro que se vê ali em frente, essas nuvens que se fecham e depois se abrem que mais parecem umas bambolinas.” Como em um processo de cura, do terreno, da casa e da própria Celaine, o habitar se funda e se corporifica nos lugares e nas paisagens, e ao mesmo tempo se abre a partir deles como possibilidades. “Pessoas são seus lugares, lugares são suas pessoas”, afirma Edward Casey, relacionando as afetações que marcam nossos corpos, em um diálogo com a fenomenologia (a experiência vivida) e a psicanálise (o que resta - a memória) (Casey, 2009). O autor relaciona, ainda, o self ao seu sentido propriamente espacializado de lugar, não como um acontecimento individualizado, mas corporificação que articula o ser no mundo. Corpo é Terra e significado a partir do lugar.



Figura 3. Ateliê da artista em 3 tempos. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025

Ao se permitir o recolhimento à cabana, a artista experimenta uma outra forma de compreender o habitar. A casa se transforma em centro de referências para outras apreensões espaciais, simbólicas e existenciais. Casa, não compreendida somente no sentido de constructo, como também: “Salvando a Terra, acolhendo o céu, aguardando os Deuses, conduzindo os mortais” (HEIDEGGER, 2002, p.130).

Celaine relembra que:

[...] uma das coisas mais importantes na minha casa de infância era que a gente conversava muito, e olhar as flores no quintal era um pretexto para tomar um chimarrão e ver tudo que estava nascendo, que precisava podar...tinha um assunto, ali, com as plantas, com a vida que estava acontecendo...e sempre tinha uma derivação, uma filosofia. Aqui (na casa), no começo foi preciso conter as encostas que desbarrancavam. Plantei muitas árvores que seguram o solo. Agora foi possível ter uma horta e flores...nasce muita coisa sozinha. Na floresta tem uma

dinâmica...com os pássaros, os esquilos, os tatus. No canteiro, a gente (eu e o casal de jardineiros que me ajudam) permite o espontâneo, permite que o lado de fora interfira, porque no canteiro não se está sozinho, há permanência e movimento, ele é cíclico.

O amor ao solo natal ou a busca por novos ambientes, em uma relação concreta, ligando o homem e a natureza, é descrita pelo geógrafo e historiador francês Eric Dardel (1899-1967), no conceito de “geograficidade” construído a partir de uma leitura fenomenológica da Geografia. No livro *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica* o autor busca no pensamento Heideggeriano, trazer uma nova forma de pensar o que é a Geografia, propondo-a como uma ciência existencial. (DAL GALLO; MARANDOLA JR., 2015). No espaço casa-ateliê de Celaine, em sua relação cotidiana com a natureza, essa “consciência geográfica” em “presença” mencionada por Heidegger, possibilita uma abertura ao maravilhamento dos lugares que, constantemente, a atravessam. De modo semelhante, a colombiana Ana Patrícia Noguera de Echeverri propõe o reencantamento do mundo como modo de recuperar a dimensão mítico-poética da existência e fundamento para um pensamento ambiental que recoloca o habitar no centro das relações entre seres humanos e Terra. Para Noguera, os lugares estão encarnados nos homens e estes traduzem no cotidiano o que é o lugar revelando uma relação existencial entre eles e o Lugar (NOGUERA, 2004):

O processo artístico vai pedindo coisas...eu gosto muito de não cobrir o funcionamento das coisas. Deixar os canos à vista, deixar as estruturas do teto aparentes, que possibilitaram criar ganchos para pendurar coisas. Quando a gente chega, realmente, nas coisas que você precisa para estar confortável, como exemplo: um grande conforto, para mim, é ter a luz certa do lado da cama ou a luz que caminha pelo espaço, não somente no objeto, mas na correção do lugar, do refino, mas com um design possível, do cotidiano, da necessidade primeira (intangível, muitas vezes), como proteger as frutas com saquinhos de pano.



Figura 4. A artista e seu cachorro Nino. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025

Celaine também relaciona a sustentabilidade dos recursos utilizados na construção de sua casa-ateliê com o fato de ser uma artista mulher:

Essa essencialidade, que vale para mim e para todas as mulheres, tem a ver com a gente ser muito inteligente com os recursos que temos, porque as mulheres não têm recursos excedentes. Um projeto masculino para esse lugar seria construir um grande ateliê. Mas eu tive que ser muito racional com os recursos porque eu os gero com muita condicionalidade. Para eu gerar recursos não é como qualquer homem gerar recursos, então eu tenho que ser muito essencial. Faz parte do universo feminino, empregar muito bem os recursos em todos os sentidos. O tempo que temos para falar é menor, as nossas plataformas de fala também são menores, a gente ganha menos. Isso significa que a gente tem que ser essencialista. Essa é uma palavra boa. As mulheres têm que ser muito inteligentes, éticas e muito cuidadosas para ir ao que é fundamental e essencial.

Celaine comenta sobre as reformas que fez na casa quando decidiu comprá-la, coincidentemente, de outra mulher, que se desfazia da propriedade, também para mudar sua vida para outro lugar:

Eu tinha que escolher muito bem o que fazer, logo, as escolhas para meu conforto teriam que ser dadas pela correção do lugar - o que ampliaria o espaço ou o deixaria mais iluminado, como a abertura de mais janelas. Eu não conseguiria comprar uma luminária, mas eu conseguiria acertar muito onde eu queria iluminar. Isso me permitiu viver, trabalhar, sem gastos extras e isso significa que eu tenho a coisa mais preciosa de todas que é o meu tempo.

A artista conclui:

Tudo isso responde a questão feminina, a questão do emprego da força, que no nosso caso é limitada, inclusive fisicamente. Utilizá-la com tranquilidade, mas com muita potência, aplicando-a no lugar certo, para se economizar e fazer o trabalho que você quer fazer, que não está na lógica produtivista, capitalista, mas que nos move. Eu abri mão disso, até agora, para poder construir uma estrutura para ficar independente. Apesar disso, procurei me manter interessada em fazer o que eu tinha desejo em fazer. Eu acho que muitas mulheres, na minha idade, já desistiram de fazer o que gostariam. Eu acho que eu estou apenas começando a fazer o que desejo fazer!

## O reencantamento do mundo

“Não tenho coisas inacabadas, tenho coisas  
iniciadas”

Clara Fernandes

Na chegada ao sítio Flor de Ouro, avista-se Clara Fernandes, abrindo a traveza metálica para liberar a porteira que se encontra próxima a via, na região do Canto do Moreira, em Rationes, onde vive desde 1983. Ventava muito e as folhas das árvores, ao tom das rajadas do vento, produziam uma atmosfera de apreensão com a possibilidade de despencar uma tempestade. Naquele lugar, que nas palavras da artista “é uma versão especial e contemporânea do paraíso”, a compreensão de experiências de encantamento e vulnerabilidade do ser humano podem ser vivenciadas em suas totais potências.

As conversas iniciaram-se a partir dos teares, motivadas pela entrega de um antigo exemplar que trazíamos no carro para ser consertado. O sítio tem várias construções alocadas no território. Além da fábrica de teares do marido, existem mais duas casas, o ateliê e uma casinha antiga, datada de 1911. “Foi quando o conheci, expondo na feira da Praça Roosevelt, ainda em São Paulo, onde eu morava, que o primeiro tear apareceu para mim”, nos conta Clara. O futuro marido já tinha essa propriedade em Rationes e pesquisava a tradição açoriana das mulheres terem teares para fazerem “os panos da casa”. O primeiro tear confeccionado por ele era de imbuia e segue com a artista até hoje, passando por todas as casas que já viveu. A artista lembra que, ainda muito pequena, já havia construído uma espécie de tear, com uma caixa de uvas que pegou da mãe e com pequenos pregos que tirou da caixa de ferramentas do pai, onde amarrou linhas e teceu um pequeno pano que conserva consigo, “eu já queria tecer.”

Narrando seu gosto por morar e trabalhar em áreas rurais, mesmo sendo paulistana e tendo apreciado sua fase urbana, Clara evoca uma memória muito antiga: “Quando pensei sobre casa, a primeira imagem que me veio foi da casa em Caucaia do Alto, São Paulo.” Era uma “pequena casa, muito bonita” no sítio da família do marido. Os ambientes eram todos conjugados, tinha a cozinha e uma saleta onde cabia o tear, aquele primeiro feito pelo marido:

[...] eu tinha um tapetão onde eu punha o tear, no meio da sala e meu filho mais novo ficava engatinhando por ali, com um monte de lãs (de carneiro fiada e tingida com pigmentos vegetais) espalhadas pela sala. A gente permanecia horas ali, eu só ficava de olho quando eu ia apertar o pedal para ver se ele não estava debaixo. Enquanto eu cuidava, eu trabalhava.

Nota-se que seu ateliê já a acompanhava em sua vida cotidiana:

[...] eu tinha quatro filhos e eu fazia tudo, arrumava a casa, fazia comida, cuidava dos filhos e eles ficavam todos ali.

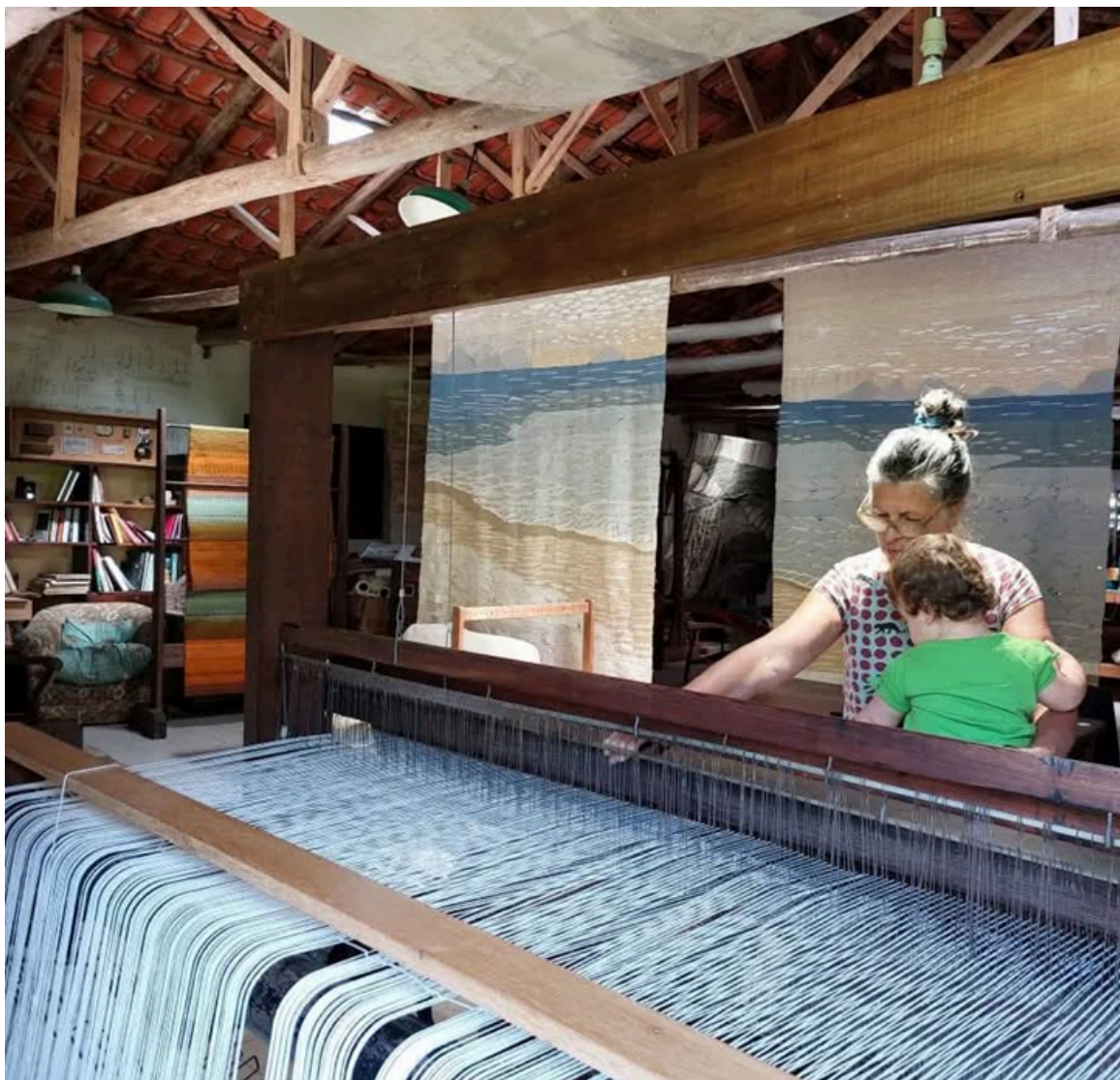


Figura 5 – A artista Clara Fernandes, o tear e a neta. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025

Ela se alegra ao pensar que os filhos possam ter uma memória afetiva do som e do gestual da mãe deles manipulando o tear no meio da sala da casa da família. Sem ser por acaso, a lembrança da casa e do tear no centro da sala vieram à tona para a artista. A casa é o lugar por excelência, marcado por uma densidade simbólica e um sentido de proteção. Como lar, ela expressa nossa ligação íntima com a terra e o cosmos. O geógrafo Yi-Fu Tuan (2012), conceitua esse apego afetivo ao lugar com o nome de “topofilia”. Segundo o autor, essa força existencial reside no *hearth*, o cerne da casa. Tuan evoca a lareira (*hearth*) como núcleo simbólico e habitado da casa. O *hearth*

simboliza o sentido de lar, na escala da casa ou do seu território, abrindo espaço para o ser-com-os-outros e para a dimensão mítica. Essa noção dialoga com o arquiteto Witold Rybczynski (1986), quando observa que, nas casas antigas, os lares abrigavam deuses domésticos e rituais que uniam vida cotidiana e espiritualidade (RYBCZYNSKI, 1986).

Com a mudança para o bairro de Ratoões, na ilha de Santa Catarina, o primeiro lugar ocupado como ateliê foi a antiga casinha, datada de 1911 “*que estava quase desmoronando e nós arrumamos. Eu levei o tear para lá e comecei a trabalhar*”, conta Clara.

Eu levava meus filhos e, como a casa ficava na beira da estrada e tinha uma janela com peitoril baixo, por onde se via o movimento da rua e, inversamente, o que se fazia lá dentro, quem passava por ali pedia para entrar. As vizinhas que tinham filhos pequenos e a criançada do local, começaram a frequentar a casinha, que passamos a chamar de escolinha branca.

Desse grupo de mulheres e crianças, surgiram várias tecelãs, e um coletivo de mulheres para a produção no ateliê, o que demandou uma mudança para um espaço maior.

O local do atual ateliê, uma edificação que fica logo ao lado direito da entrada do sítio, é resultado de uma reforma feita pela filha arquiteta, do antigo ateliê construído para abrigar o coletivo. Possui duas alas, separadas por um vazio central subtraído no formato de um longo galpão de duas águas, com paredes voltadas para o vazio central que demarcam o acesso e são fechadas por painéis de vidro que vão do piso ao teto, deixando uma bela luz entrar nos dois espaços. Explica a artista:

Esse espaço que nós estamos era um galpão único, bem escuro, feito às pressas para abrigar as tecelãs, com tesouras de eucalipto, umas paredes frágeis e portas e janelas de demolição. Em um dia de ventania uma árvore caiu sobre o telhado e partiu o galpão em dois.

Nos espaços, interligados pelo vazio de acesso central, de um lado abrigam-se os teares e algumas obras tridimensionais, penduradas nas vigas das tesouras de madeira, além de muitos carretéis, linhas, papéis, materiais orgânicos encontrados na natureza e outros, advindos de rejeitos industriais. No lado oposto, em um ambiente menor, um estar, biblioteca, cozinha, banheiro, permeados por obras de menor dimensão, catálogos das muitas exposições, um piano, um gostoso sofá onde acontecem as conversas e encontros; e um fogão, sempre realçando aromas de café ou de algum bolo prestes a ficar pronto. Uma pequena casa junto a um ateliê, onde lar e labor se entrelaçam.



Figura 6. Ateliê de Clara Fernandes em 3 tempos. Fonte: fotos elaboradas pelas autoras, 2025

“Viver aqui é um privilégio, mistura o que é meu de urbano com o que é meu de mata”. Clara dorme em um quarto voltado para um açude e para uma mata. Seus sonhos são guardados pelo som da água e do balanço das copas das árvores:

Eu me deixo levar. Um jeito gostoso de dormir e criar, é uma das viagens mais gostosas que eu faço. Eu vou dormir com um assunto e, naquele intervalo do sonho, vou encaixando as ideias e aí, você acorda com vontade de ir para o ateliê e pôr as coisas em prática.

As produções da artista mostram uma interdependência desse espaço a sua volta. Os materiais orgânicos são encontrados em abundância em seu território e se tornam tramas para construir suas obras tridimensionais, que se dispõem invariavelmente suspensas em seu ateliê, possibilitando infinitas possibilidades de serem vistas a partir da luz natural, levando o expectador a experiências de proximidade e profundidade intensificadas pela mistura de materiais que se mesclam com a paisagem circundante, em uma experiência imersiva intensa.

Minha produção tem uma linha, às vezes, tem um material que me leva para um roteiro. Muitas vezes, entra a literatura (como, por exemplo, nas séries Cartas ao Mar e Epifânicas). Penso as obras como textos. O que eu faço é comunicar algo, o tecido é o texto e o espaço, lugar onde as obras habitam.

No texto *Clara Fernandes e o sonho da Moira: tecer o espaço e modelar a luz*, a curadora e pesquisadora, Rosângela Cherem observa:

Assim, entre textos e tessituras, as linhas avançavam suspensas em busca de outros sentidos para além da fatura em tear, apresentando um elaborado jogo entre precisão e desmesura, superfície e profundidade. Resultado desta poética, o espaço era abordado menos como uma paisagem já existente, meio circundante à obra ou ambiente (re-) apresentado e mais como um mundo singular em que o lugar fazia surgir um espaço ainda não visto (Cherem, 2011, p.2.).

A partir de uma perspectiva estético-política latino-americana, Ana Patricia Noguera de Echeverri (2004) propõe um “*reencantamento do mundo*”, no qual a poética se torna via de reconexão simbiótica entre o humano e a Terra. Ao dar “*palavra ao ambiental*”, Noguera desloca o foco da centralidade antropocêntrica para uma escuta do mundo natural.

Clara Fernandes parece ter conseguido em sua casa ateliê, a indissociabilidade Terra - mundo. Terra como fundamento e mundo como horizonte do existir humano. (Heidegger, 2012). “*Sou uma artista multimídia, extemporânea, cuja criação usa o tear como instrumento principal*”, define-se. “*Eu me sinto como uma árvore daqui desse lugar. Minha conexão acontece aqui!*” (em Ratonés). A artista trama, com fios e gestos, um “*reencantamento do mundo.*”

## **A casa ser**

“Quase tudo que foi. Quase nada que resta.” Juliana Hoffmann

As estantes de livros recebem quem entra pela grande porta reticulada de madeira e vidro da casa-ateliê da artista visual Juliana Hoffmann, e antecipam aos atentos, que ali os livros, tanto quanto as telas, são protagonistas. Junto a entrada também se encontram, organizadas em grandes estruturas móveis, telas de várias dimensões que possibilitam, aos visitantes, leituras de diferentes períodos da produção da artista. Do ateliê localizado no térreo de um sobrado de três andares, entre o mar e o morro do Sambaqui, avistamos a baía norte da ilha de Santa Catarina, tendo a ponte pênsil como plano intermediário, e ao fundo, as montanhas do morro Cambirela. No primeiro plano, junto à beira mar na visão para oeste, localiza-se uma pequena praça com árvores e um banco, e do deck em frente à casa, avista-se um belo pôr de sol, sendo as árvores e os poentes assuntos recorrentes na obra da artista; “livros são árvores”, afirma Juliana.



Figura 7 - Ateliê de Juliana Hoffmann – em 3 tempos. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025.

A leitura faz parte do processo criativo de Juliana e os livros ocupam um grande espaço do seu ateliê e da sua vida. Nessa confluência a artista fala de seu processo criativo: “Esse ritual que se repete quase todas as manhãs, é meu primeiro ato do dia, ler algum trecho de algum autor, geralmente, um poeta, antes de iniciar as minhas atividades no ateliê”. E era assim que fazíamos nas várias manhãs de visitas feitas a seu ateliê, acompanhando a preparação da exposição “*Exaptações*” que seria apresentada no mês de agosto de 2024, na Fundação Badesc, em Florianópolis. Uma grande exposição de diferentes fases da produção da artista, apresentando um conjunto de obras que tratam o processo de arruinamento: Livros e Madeiras (cupins), A Casa Ser (mofos e fungos) e Placas (resíduos da indústria).

A questão central da artista nessa exposição, pelas palavras do curador Raul Antelo: “o que é a vida que vai para além da forma?”, conduz uma série de trabalhos nos quais Juliana se interessa pelo “informe” e pelo “perecível”. Para ela, “as coisas estão sempre em movimento”. A ação do tempo transforma paisagens e objetos, deixando marcas que narram histórias de mudança e permanência. Memória, ruínas, natureza e tempo são temas que atravessam a sua produção. O curador completa, no texto curatorial da exposição:

As exaptações de Juliana poderiam chamar-se Comícios zoológicos. Os cupins estão aí. Ganham soberania. Engrossam a voz. Ou antes, nos permitem ouvir como a nossa voz se torna a cada dia mais rouca e apagada. Reduzir, reduzir, reduzir, tal era o objetivo de Duchamp. E outro não é o de Juliana (Antelo, 2024).

Ainda acerca do trabalho da artista, acrescenta o curador, citando Albert Camus: “haverá um dia em que a natureza devorará a trama de fracos cenários de que o homem tenta se cercar”<sup>7</sup>. Em concordância ao pensamento do curador a artista observa: “Temos que tirar o homem do centro do mundo. A natureza está provando que outros seres possuem uma inteligência”.

Observo que se Duchamp desmanchava o mundo material das máquinas, enorme utopia do século XIX, Juliana desmancha a soberania do artista, através de um olhar lançado ao não-humano. Seguindo pelas trilhas desse desmanche, a também curadora da exposição, Rosângela Cherem,

<sup>7</sup> N.A: Trecho das falas do curador Raul Antelo, proferidos no curso preparatório da exposição *Exaptações*, da artista visual Juliana Hoffmann. O curso consistiu no conjunto de sete encontros, cujo eixo temático relacionou-se ao entendimento do processo poético da artista, bem como suas implicações no âmbito da teoria e crítica de arte contemporânea. Ocorreram de 22 de maio a 3 de julho de 2024, na sede da Fundação Badesc, em Florianópolis/SC.

comenta sobre a obra da artista que: “trazer algo que se decompõe nos questiona (...) recombinar restos é o que nos dá a consciência humana”. E considera que Juliana organiza suas obras a partir de uma cadeia que relaciona sua própria biografia com as vozes herdadas de outros, como aparecem nos livros que herdou do pai e nas tessituras dos bordados que recebeu de sua mãe. Cherem nos apresenta, através da obra *As contingências do vivido* de Jacques Derrida, o conceito de “*otobiografia*”, um neologismo que mistura *autos* (de “si mesmo”) e *otos* (de “orelha”, em grego). A palavra desloca o termo “autobiografia” (escrita de si) para aquilo que se escreve do eu através da escuta do outro. O “eu” é sempre já uma citação — um nome recebido, uma cadeia de vozes herdadas. Juliana recebe dessa cadeia de vozes herdadas, além do gosto pela leitura, as habilidades com a linha e essas heranças vão construindo suas narrativas.

Sobre a biblioteca do pai, interessante contar sobre essa herança inusitada - uma grande quantidade de livros com cupim, que a artista guardou por 10 anos e que vieram a ser essenciais em sua produção artística, culminando na exposição *Exaptações*. Já a herança dos bordados vem de tempos mais longínquos, já que sua avó também costurava e tricotava as roupas da família à mão: “uma das coisas que eu adoro fazer é costurar, fazer crochê, tricô e bordar”. Memórias que conversam com o saber-fazer de sua avó e mãe com quem aprendeu essas artes manuais:

Aprendi com minha Vó Flor, uma lageana de família grande, e de uma época em que a indústria têxtil e o mercado não tinham esse excesso de oferta. As roupas eram feitas em casa ou costureiras, comprava-se o tecido e levávamos à costureira para fazer, depois tinham as provas até a peça ficar pronta, tudo sob medida. As roupas de lã eram tricotadas a mão, as toalhas de mesa bordadas também a mão, as colchas eram de crochê, assim minha avó e minha mãe estavam sempre fazendo algo manual. Na adolescência fazia as minhas roupas. Comprava o tecido, comprava tinta para tecido e estampava a mão, para depois cortar e costurar. Esses trabalhos manuais têxteis com certeza me despertaram a paixão pelo fazer manual, que é a prática do ateliê.

Juliana conta que foi também na adolescência que começou a desenhar bastante. Ela lembra de que foi nesse período que teve que fazer uma escolha entre desenhar ou costurar, pois os dois ofícios lhe exigiam muita dedicação. Foi então que escolheu priorizar o desenho. Relembra, ainda, que quando sua mãe adoeceu, em 2013, ela precisou se afastar por alguns meses do ateliê para cuidar dela. Nesse período mãe e filha passavam tardes inteiras bordando juntas e esse bordar conjunto a encheu de alegria, assim como fez um resgate dessa antiga paixão. Conta que quando retornou ao ateliê começou a introduzir a linha e o bordado em suas obras.

A artista lembra que foram muitas mudanças até se estabelecer em sua atual casa-ateliê no bairro de Sambaqui, em Florianópolis. Até chegar ali ela sempre tinha morado em apartamentos pequenos, então seu ateliê era itinerante, às vezes na edícula da casa dos pais, às vezes na sala de seu apartamento ou em algum quarto, às vezes numa sala situada no sítio da família.

Eu morava no centro, perto do trabalho como professora, e perto da escola da minha filha, pois com jornada múltipla (casa/família, trabalho/renda, criança pequena), eu não teria tempo para pintar. Quando minha filha começa a trabalhar e eu diminuo minhas aulas, me mudo para essa casa onde posso ter, finalmente, um espaço de trabalho, um ateliê.

Em 2015, a artista, o marido e a filha, mudam-se para o sobrado em Sambaqui, e a partir daquele momento fica estabelecido o espaço de um ateliê formalmente configurado. No princípio, o ateliê se localizaria no terceiro andar, onde havia uma grande sala. Mas, por se tratar de um sobrado, uma construção verticalizada que se molda a terrenos menores, o acesso era dificultado por uma estreita escada helicoidal, por onde as telas não entravam.



Figura 8. Juliana Hoffmann pintando em seu ateliê. Fonte: foto elaborada pelas autoras, 2025.

Para o ateliê eu precisava de um espaço maior, que coubesse meu acervo, minha biblioteca, os materiais de trabalho e as mesas. Em uma casa padrão este espaço normalmente é a sala de visitas na entrada da casa, e foi ali que instalei o ateliê. Um dia recebi a visita de um artista (homem), quando ele viu o ateliê na entrada da casa, onde deveria ser a sala de estar tradicional, ele exclamou: o teu marido deixou? E eu levei um susto, por que não deixaria?

Ao lado da antiga sala, hoje ateliê, existe uma pequena cozinha interligada com a mesa de jantar, que se transforma em mesa de trabalho fora dos horários das refeições. “Quando recebo visitas, tanto para o ateliê quanto pessoais, para um almoço ou jantar, o encontro acaba sendo no ateliê, pois é ali que está a mesa de jantar – onde acontecem refeições e conversas entre quadros e livros”.

Ao longo de alguns anos o sobrado passou por um processo de transformação, com operações de demolição, descamação, renovação e reconstrução. A participação ativa da artista em todo o processo de reforma, fez com que pudesse pensar nessas camadas da casa como peles com marcas residuais do tempo. Algo em constante transitoriedade, como acontece com o corpo humano. A Série Casa-Ser inicia-se nesse período.

A conexão de Juliana com a arquitetura vem de sua formação como engenheira, com uma curta atuação profissional, que abandonou para se dedicar inteiramente à arte, formação que legou à artista um olhar interessado pela casa. Nas muitas reformas já realizadas, nas quais ela e o marido (também engenheiro), e a filha arquiteta, atuam de forma ativa, tanto no projeto como na feitura, levaram Juliana a se deter nos poros tapados pelas camadas das pinturas deterioradas nas paredes, os quais fotografou detalhada e incansavelmente, enxergando-os como seres tentando respirar:

A casa, com suas silenciosas marcas-manchas conta histórias, se comunica, pulsa. Enquanto restauro as paredes desgastadas de minha casa/ateliê, sinto como se a camada de tinta fosse a pele deste ser silencioso. Uma pele machucada. Ao ver as fotografias destas marcas-manchas senti a falta dos poros para que ela pudesse respirar, desde então tenho incansavelmente perfurado todas as fotos.

Nas teorias de restauro, voltadas à devolução da forma original e limitadas ao aspecto monumental, ignora-se que toda casa é também um depósito de afetos, gestos e memórias. Quantas histórias há nos ambientes? O que cada casa conta sobre seus moradores? Seria possível admitir-se preservar um edifício ordinário em seu caráter de testemunho de sua passagem no tempo, dos vínculos criados entre o espaço e a experiência humana que o habitou? Aquilo que John Ruskin, no século XIX, chamava de *pátina da vida*: a beleza que nasce do uso, do desgaste e da permanência. Para Juliana essa possibilidade de testemunhar a passagem do tempo é incontestável.

A casa de Juliana está sempre em transformação e a artista segue esse fluxo transitando entre os andares, ora concentrando-se no térreo onde habita e trabalha em suas obras simultaneamente, ora deslocando a sua moradia para um outro andar, separando-se do local da produção. A casa está sempre com “*obras em andamento*”, já que é morada e local de pesquisa artística constante. Na última configuração, o casal estava ocupando um dos lofts do segundo andar: “*Agora quero me dedicar inteiramente aos trabalhos no ateliê e precisamos (ela e o marido) de um lugar pequeno e prático, de fácil manutenção diária. Mas, ainda, quero habitar o terceiro andar, assim que pudermos reformar a cozinha lá de cima*”. Juliana parece estar sempre acionando um trabalho de desconstrução para que as coisas mudem.

### **Considerações em fluxo: O que a arquitetura e a arte podem aprender com as casas-ateliês**

Ao longo deste percurso, compreendemos que as casas-ateliês de artistas mulheres latino-americanas são espaços de criação, nos quais o cotidiano se converte em matéria crítica e poética. Esses lugares revelam modos de habitar que desafiam a separação moderna entre trabalho e vida, corpo e pensamento, público e privado, binarismos que sustentam tanto a lógica patriarcal quanto a racionalidade capitalista da produção espacial. Este artigo estabelece a casa-ateliê como uma imagem poética — um conceito que permite compreender o espaço como campo simbólico e sensível, onde se articulam experiência, afeto e criação. Ao adotar essa imagem poética, a pesquisa reconhece, nos espaços femininos de criação, um potencial crítico e emancipador que pode contribuir para metodologias de projeto(s) arquitetônico(s) que articulam cuidado, intuição e experimentação.

Ao aproximar a prática projetual de metodologias etnográficas — observação participante, convívio prolongado, atenção às rotinas e aos usos imprevistos —, abre-se a possibilidade de uma arquitetura que tome a experiência como dado projetual e reconheça o cotidiano como lugar de produção de conhecimento. As casas-ateliês mostram que o projeto pode ser menos um desenho fechado de funções e mais um campo relacional em que se negociam tempos, desejos, corpos e materiais.

No campo artístico, observamos que a relação entre os espaços e as linguagens de cada artista pode ser apreendida na observação do ato criativo e do viver cotidiano nas casas-ateliês. As organizações espaciais, os fluxos, os elementos arquitetônicos (paredes, portas, janelas, tesouras de telhado), somados ao mobiliário, aos objetos, materiais de trabalho, referenciais visuais, livros, papéis, galhos, pedras e sementes, compõem materialmente esses espaços e suas ambiências. Também a luz e sombra, os ruídos, as cores, odores e sabores inspiram subjetivamente as artistas, que se permitem assumir seu lugar como criadoras em uma sociedade que, por muito tempo, negou-lhes esse direito. Compreendendo como se articulam seus espaços, entendemos também como operam, pelo que se interessam, como trabalham e o que as move.

As casas-ateliês revelam, igualmente, que o gesto artístico, além de necessitar de um espaço funcional, se enriquece na convivência entre o habitar e o criar. Nesses lugares, a arte se confunde com o cotidiano, com o cheiro da comida, o som da chaleira, o rumor das árvores. O ateliê é o lugar onde matéria e pensamento se tocam, onde a arte se refaz a partir da escuta do lugar e da reconexão

com o viver em si. São espaços onde o tempo cotidiano é pausado para que outros modos de vida se esbocem, em que o fazer artístico não se separa da vida, mas se entranha nela. Esses espaços resistem às dinâmicas aceleradas do mercado e à lógica produtivista de resultados imediatos e mostram que o ato de criar é inseparável da manutenção da vida, e é justamente nessa inseparabilidade que se inscreve sua força. Ao recusar a figura isolada do “gênio” e ao afirmar práticas partilhadas e atravessadas por vínculos, essas casas-ateliês propõem um modo de criar enraizado na cooperação, na memória e na interdependência. Ao tornar visíveis esses espaços, este artigo não apenas descreve três casas-ateliês, mas observa que, nessa interseção entre feminismo e anticapitalismo, as casas-ateliês ensinam que criar é, antes de tudo, habitar — e que habitar poeticamente o mundo talvez seja o mais profundo aprendizado que a arte pode oferecer.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CARVALHO, I. C. Q. *Curso livre “O ateliê da artista”*. 2025. Curso de curta duração.

CASEY, Edward S. *Getting back into place: toward a renewed understanding of the place-world*. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

CHEREM, Rosângela Miranda. Sobre Três Artistas num Palácio ou uma História Abreviada da Forma e da Imagem. In: 20º Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 2011, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. v. 1. p. 1-10.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. EUA: Editora: Random House USA (Print-On-Demand), 1996.

GALLO, Priscila Marchiori Dal; MARANDOLA JUNIOR, Eduardo. O conceito fundamental de mundo na construção de uma ontologia da geografia. *GEOUSP Espaço e Tempo (Online)*, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 3, p. 551–563, 2015. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2015.82961. Disponível em: <https://revistas.usp.br/geousp/article/view/82961>. Acesso em: 29 nov. 2025.

DARDEL, Éric. *O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GARCEZ, Luciane; MAKOWIECKY, Sandra. Breves notas temporais: Juarez Machado e outros artistas em ‘O que habita o ateliê do artista?’ *Revista Interdisciplinar Art & Sensorium*, Curitiba, v. 9, n. 2, p. 12–33, 2022. doi.org/10.33871/23580437.2022.9.2.12-33. Disponível em <https://periodicos.unespar.edu.br/sensorium/article/view/4707> Acesso em: 29 nov. 2025.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Tradução de Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso. In: HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Tradução de Irene Borges-Duarte, Filipa Pedroso, Alexandre Franco de Sá, Hélder Lourenço, Bernhard Silva, Vitor Moura, João Constâncio. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. p.5-94.

HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar.” In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

HIGGIE, Jennifer. *The Mirror and the Palette: Rebellion, Revolution and Resilience – 500 Years of Women's Self-Portraits*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2021.

- HOOKS, bell. *Artistas mulheres: o processo criativo*. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019. p. 236–243
- HUSKINSON, Lucy. *Arquitetura e psique: Um estudo psicanalítico de como os edifícios impactam nossas vidas*. São Paulo: Editora : Editora Perspectiva S/A, 2021.
- LEHMAN, Sophie-Anne; ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra (orgs.). *Hiding Making – Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.
- MARANDOLA JR., E. *Fenomenologia do ser-situado: crônicas de um verão tropical urbano*. São Paulo: UNESP, 2021.
- MUXÍ, Zaida. *Mulheres, casas e cidades: por uma política do habitar*. São Paulo: Editora Elefante, 2021
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (original 1945).
- NASCIMENTO, Flávia Brito. *Cotidiano Conjunto: Domesticidade e Patrimonialização da Habitação Social Moderna*. São Paulo: EDUSP, 2025.
- NOGUERA, Ana P. *El reencantamiento del mundo*. México: PNUMA; Manizales: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura – nuevos caminos de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume, 1975.
- OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Campinas: editora da Unicamp, 2013.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Tradução de Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma ideia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- SACRISTE, Eduardo. *Que és la casa?*. Buenos Aires: Coleção Esquemas, Editorial Columbia, 1968.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. Tradução de Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.