

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE

CLÁUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR

**O DESIGN DE INTERIORES COMO PRÓTESE DE GÊNERO:
UM ESTUDO SOBRE A *CASA COR PARANÁ* (1994-2017)**

TESE

CURITIBA
2018

CLÁUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR

**O DESIGN DE INTERIORES COMO PRÓTESE DE GÊNERO:
UM ESTUDO SOBRE A *CASA COR PARANÁ* (1994-2017)**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito para obtenção do título de Doutora em Tecnologia e Sociedade. Área de Concentração: Mediações e Culturas.

Orientadora: Profa. Dra. Marinês Ribeiro dos Santos

CURITIBA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Z13d Zacar, Claudia Regina Haesgawa
2018 O design de interiores como prótese de gênero : um estudo sobre a Casa Cor Paraná (1994-2017) / Cláudia Regina Hasegawa Zacar.-- 2018.
268 f. : il. ; 30 cm

Disponível também via World Wide Web
Texto em português com resumo em inglês
Tese (Doutorado) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Tecnologia
Bibliografia: p. 237-264

1. Casa Cor Paraná – Crítica e interpretação. 2. Arquitetura de interiores – Paraná – Crítica e interpretação. 3. Arquitetura de interiores – Paraná – Exposições. 4. Relações de gênero. 5. Decoração de interiores – Paraná – Crítica e interpretação. 6. Arte decorativa. 7. Tecnologia – Teses. I. Santos, Marinês Ribeiro dos. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade. III. Título.

CDD: Ed. 23 – 600

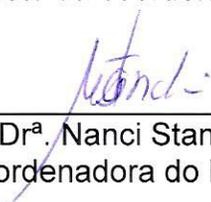
Biblioteca Central da UTFPR, Câmpus Curitiba
Bibliotecário: Adriano Lopes CRB9/1429

TERMO DE APROVAÇÃO DE TESE Nº 58

A Tese de Doutorado intitulada **O design de interiores como prótese de gênero: um estudo sobre a Casa Cor Paraná (1994-2017)**, defendida em sessão pública pelo(a) candidato(a) **Cláudia Regina Hasegawa Zacar** no dia **23 de fevereiro de 2018**, foi julgada para obtenção do título de Doutor em Tecnologia e Sociedade, Área de Concentração – Tecnologia e Sociedade, Linha de Pesquisa – Mediações e Culturas e aprovada em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade.

Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia Santos Verdasca Guimarães (UTFPR)
Prof^ª. Dr^ª. Marilda Lopes Pinheiro Queluz - (UTFPR)
Prof^ª. Dr^ª. Vânia Carneiro de Carvalho - (Museu Paulista-USP)
Prof^ª. Dr^ª. Maria Rita de Assis César - (UFPR)
Prof^ª. Dr^ª. Marinês Ribeiro dos Santos - (UTFPR) - *Orientadora*

Visto da coordenação:



Prof^ª. Dr^ª. Nanci Stancki da Luz
Coordenadora do PPGTE

AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que colaboraram para o desenvolvimento deste trabalho. Gostaria de registrar meu especial agradecimento:

À professora Marinês Ribeiro dos Santos, pela confiança e parceria. Este trabalho não seria possível sem o seu incentivo, sua valiosa orientação, sua leitura atenta e seus comentários esclarecedores.

Às professoras Ana Lúcia Santos Verdasca Guimarães, Maria Rita de Assis César, Marilda Lopes Pinheiro Queluz e Vânia Carneiro de Carvalho, pela generosidade com a qual compartilharam suas ideias, contribuindo enormemente para a construção deste texto.

Às/aos professoras/es e colaboradoras/es do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, pelo aprendizado e suporte que me proporcionaram ao longo desses quatro anos.

Às e aos colegas do Departamento Design da Universidade Federal do Paraná, pela cooperação e incentivo.

Às e aos colegas do grupo de Design & Cultura do PPGTE-UTFPR, pelos estudos conjuntos, conversas e cafés.

Às/aos companheiras/os de orientação, Ana Paula Medeiros, Letícia Rodrigues, Mariana Tomaz, Pamela Bostelmann, Patricia Elias, Takashi Matsuda, Vinícius Miranda de Moraes e Wesley Sasso, por dividirem leituras, inquietações e descobertas.

Às queridas amigas de “maldades”, Ana França, Anna Vörös, Caroline Müller, Elaine Smyl, Maureen Schaefer França e Suelen Caviquiolo, pelas sessões de terapia coletiva, risadas e conhecimentos compartilhados.

Às “irmãs” que o doutorado me deu, Ana Caroline de Bassi Padilha e Lindsay Cresto, pela vivência conjunta de alegrias, angústias e aventuras.

Ao Eduardo Baggio, por ter deixado os dias mais leves.

À minha família, por todo o amor, paciência e estímulo.

RESUMO

ZACAR, Cláudia Regina Hasegawa. *O design de interiores como prótese de gênero: um estudo sobre a Casa Cor Paraná (1994-2017)*. 2018. 268 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

Neste trabalho tenho como objetivo investigar estratégias de objetificação de feminilidades e masculinidades por meio do design de interiores no contexto do Paraná recente, discutindo o caráter prótico das materialidades resultantes dessa prática. Para tanto, tomo como objeto de análise fotografias e textos de divulgação referentes a ambientes expostos na *Casa Cor Paraná* no período entre 1994 e 2017. A *Casa Cor Paraná* é uma mostra de arquitetura, design e paisagismo que ocorre anualmente em Curitiba, com o objetivo de fomentar relações entre o público consumidor de alta renda e profissionais e empresas do setor. Ao longo de sua trajetória, a mostra tem apresentado propostas de design de interiores que constroem ideias sobre formas de morar, sobre a família e sobre as relações de gênero. Para realizar as análises, adoto uma abordagem filiada aos Estudos Culturais e recorro a referências relacionadas aos estudos e pesquisas sobre a imagem. Parto de uma perspectiva interdisciplinar, tomando como base aportes teóricos dos Estudos de Gênero e dos Estudos da Cultura Material. Dialogo também com trabalhos desenvolvidos nas disciplinas de Design, Arquitetura, História, Antropologia e Sociologia. Procuo argumentar que os ambientes expostos na *Casa Cor Paraná* podem ser entendidos como próteses de gênero que objetificam posições de sujeito específicas. Com isso, tenho a intenção de explicitar o papel fundamental da tecnologia na construção de corpos e subjetividades marcadas pelo gênero, argumentado que as materialidades direcionam posturas, gestos e movimentos, e também influenciam interesses, atenções e afetos. Observo que a *Casa Cor Paraná* tem privilegiado um modelo de família nuclear, composta por um casal heterossexual e filhas/os, bem como um modelo de casa caracterizado pela alta especialização de cômodos e pela tripartição em áreas sociais, íntimas e de serviço. Esses modelos aparecem vinculados a feminilidades e masculinidades que, matizadas pela intersecção com outros marcadores sociais, tais como idade e profissão, em geral são constituídas dentro dos padrões normativos. Essas posições de sujeito são produzidas mediante estratégias como as de aplicação de referências à natureza, incorporação de elementos sóbrios ou alinhados às linguagens *pop*, futurista e *high-tech*, e uso de imagens do corpo como decoração. Além disso, feminilidades e masculinidades são constituídas, no contexto estudado, em associação com atividades e interesses específicos, como a prática de esportes, o cozinhar *gourmet*, o consumo de bebidas alcoólicas, as práticas artísticas e criativas ou ainda o projeto e consumo de artefatos como automóveis e joias. As estratégias identificadas revelam marcações em termos de classe social, sexualidade e raça/etnia e, ainda que em geral enquadradas nos padrões hegemônicos, permitem também observar deslocamentos que evidenciam o caráter contingencial do binarismo de gênero.

Palavras-chave: Relações de gênero. Cultura material. Design. Interiores domésticos. *Casa Cor Paraná*.

ABSTRACT

ZACAR, Cláudia Regina Hasegawa. *Interior design as gender prosthesis: a study about Casa Cor Paraná (1994-2017)*. 2018. 268 f. Thesis (Doctorate in Technology and Society) - Graduate Program in Technology and Society, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

In this work I aim to investigate strategies of objectification of femininities and masculinities through interior design in the context of the state of Paraná in the last decades, discussing the prosthetic character of the materialities resulting from this practice. For that, I take as object of research photographs and texts of divulgation referring to rooms exhibited in *Casa Cor Paraná* in the period between 1994 and 2017. *Casa Cor Paraná* is an architecture, design and landscaping show that occurs annually in Curitiba, with the objective to foster relations between high-income consumers and professionals and companies from the sector. Throughout its history, the exhibition has presented interior design proposals that build ideas about ways of living, about the family and about gender relations. To carry out the analyzes, I adopt an approach affiliated to Cultural Studies and I also use as reference works in the field of image studies. I adopt an interdisciplinary perspective, based on theoretical contributions from Gender Studies and Material Culture Studies. I also establish a dialogue with works developed in the disciplines of Design, Architecture, History, Anthropology and Sociology. I try to argue that the rooms exposed in *Casa Cor Paraná* can be understood as gender prostheses that objectify specific subject positions. With this, I intend to reinforce the fundamental role of technology in the construction of gendered bodies and subjectivities, arguing that materialities direct postures, gestures and movements, and also influence interests, attentions and affections. I note that *Casa Cor Paraná* has privileged a nuclear family model, composed of a heterosexual couple, daughters and sons, as well as a model of house characterized by the high specialization of rooms and the tripartition in social, intimate and service areas. These models are linked to femininities and masculinities which, while intersected with other social markers such as age and profession, are usually constituted within normative standards. These subject positions are produced through strategies such as applying references to nature, incorporating sober elements or elements aligned with pop, futuristic and high-tech languages, and using body images as decoration. In addition, femininities and masculinities are constituted, in the context studied, in association with specific activities and interests, such as sports, gourmet cooking, alcohol consumption, artistic and creative practices, or the design and consumption of artifacts such as cars and jewelry. The strategies identified reveal markers in terms of social class, sexuality and race/ethnicity and, although generally framed in hegemonic patterns, also allow observing displacements that evidence the contingent character of gender binarism.

Key-words: Gender relations. Material culture. Design. Domestic interiors. *Casa Cor Paraná*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capas dos anuários e revistas das 24 edições da <i>Casa Cor Paraná</i>	35
Figura 2 - Capa da edição especial <i>Casa Cor Paraná'99</i> da revista Casa Claudia	37
Figura 3 - Fotografias de showrooms da Mobilinea, utilizadas em anúncios publicitários (1967-1969)	46
Figura 4 - <i>A bedroom with man's dressing-room and bathroom in a large house</i> (1946), de John Hill.....	48
Figura 5 - Interior da exposição da casa modernista (1930), de Gregori Warchavchik ...	48
Figura 6 - Artigo sobre o imóvel sede da primeira <i>Casa Cor Paraná</i>	58
Figura 7 - Palacete do Batel	59
Figura 8 - Casa Agostinho Ermelino de Leão Filho	59
Figura 9 - Planta 03, referente à <i>Casa Cor Paraná</i> de 2011	63
Figura 10 - Quarto de dormir do casal (1994), de Marilena Santos e Regina Castro	72
Figura 11 - Quarto do casal (2006), de Renata Pisani	73
Figura 12 - <i>Home</i> privativo do casal (2016), de Mariana Paula Souza.....	75
Figura 13 - Quarto dos gêmeos (2002), de Margit Soares	77
Figura 14 - Quarto das crianças (1997), de Cristiana Brenner e Luiz Mori Neto	79
Figura 15 - <i>Studio</i> de um solteiro (2009), de Sandro Percicotti	82
Figura 16 - Detalhes do <i>Studio</i> de um solteiro (2009), de Sandro Percicotti	82
Figura 17 - <i>Loft</i> de um jovem pai (2008), de Carla Kiss.....	85
Figura 18 - Suíte da moça (2010), de Viviane Loyola e Letícia Feres.....	88
Figura 19 - <i>Loft</i> da avó jovem (2007), de Lia Márcia Meger e Vania Deeke.....	91
Figura 20 - Suíte da avó (2010), de Gisela Carnasciali Miró	93
Figura 21 - Banheiro da moça (2004), de Sumara Bottazzari	100
Figura 22 - Quarto da Moça (2015), de Walkiria Nossol Lobo da Rosa.....	102
Figura 23 - <i>Studio</i> de uma Executiva Internacional (2009), de Mariana Paula Souza ...	104
Figura 24 - Suíte do bebê (2008), de Kethlen Ribas Durski	106
Figura 25 - Quarto de bebê (2010), de Renata Rosa Sguario.....	108
Figura 26 - <i>Loft</i> de um advogado (2003), de Leonardo Müller e Luize Andrezza Bussi	109
Figura 27 - <i>Studio di un Designer Italiano</i> (2009), de Guto Biazzetto e Carolina Espezim	111

Figura 28 - <i>Studio</i> do rapaz (2016), de Romy Schneider	113
Figura 29 - Quarto do rapaz (2012), de Christian Schönhofen e Richard Schönhofen ...	115
Figura 30 - Banheiro dos filhos (2000), de Claudia Vialle Caramori.....	120
Figura 31 - Banheiro da jovem (2000), de Samantha Manfroni Filipin	122
Figura 32 - Quarto do menino (2000), de Cristianne Nunes Gehlen.....	124
Figura 33 - Quarto da jovem (2000), de Luciana Satie Yamada.....	125
Figura 34 - Quarto da moça (2008), de Giorgine Biff e Liciany Ribeiro.....	126
Figura 35 - Quarto da moça (2004), de Karina Kawano e Denise Maruishi.....	128
Figura 36 - Suíte do bebê (2006), de Luiz Maganhoto e Daniel Casagrande.....	131
Figura 37 - Profissionais participantes da edição de 2002 da <i>Casa Cor Paraná</i>	132
Figura 38 - Quarto do senhor (1998), de Karla Bender Almeida	135
Figura 39 - Quarto da Senhora (1998), de Mário Abagge e Carolina Rousseau Abagge.	138
Figura 40 - <i>Studio</i> do Executivo (2015), de Cristiane Maciel e Sony Luczyszyn.....	139
Figura 41 - Quarto e <i>closet</i> da moça (2005), de Carolina Rousseau	141
Figura 42 - Living da Atriz (2015), de Danielle Viesser	144
Figura 43 - <i>Living</i> da Atriz (2015), de Danielle Viesser.....	144
Figura 44 - Biblioteca (2017), de Carla Grüdtner	149
Figura 45 - Suíte das gêmeas (2006), de Varínia Schwartz	151
Figura 46 - <i>Loft</i> de um solteiro (1997), de Brunette Fraccaroli.....	153
Figura 47 - Quarto da moça e <i>closet</i> (2002), de Yara Mendes, Carmen Zenni, Ana Cláudia Marini.....	156
Figura 48 - Quarto do moço (2010), de Luiz Maganhoto e Daniel Casagrande	158
Figura 49 - <i>Loft</i> do Golfista (2014), de Viviane Tabalipa.....	166
Figura 50 - Suíte do rapaz (2004), de Rosa Dalledone	168
Figura 51 - Suíte do rapaz (2011), de Renata Sguario	171
Figura 52 - Quarto da moça (1998), de Nayla Coelho.....	173
Figura 53 - Suíte da debutante (2011), de Mariana Paula Souza	174
Figura 54 - Quarto <i>kids</i> (2010), de Lisiê Tavares e Jeslayne Valente	177
Figura 55 - <i>Goumeterie</i> (1994), de Ana Letícia Virmond Knopfholz e Sílvia Franzoni ...	181
Figura 56 - <i>Grill</i> do chef (2001), de Cris Lacerda	183
Figura 57 - <i>Loft</i> da <i>Gourmet</i> (2014), de Tatielly Zammar.....	187
Figura 58 - Bar do dono da casa (2000), de Marcos Soares	189
Figura 59 - Bar do dono da casa (1996), de Gabriel Valente.....	191

Figura 60 - Refúgio do Enófilo (2015), de Janaina Macedo	192
Figura 61 - Suíte do garoto (1999), de Olga Bergamin, Gilberto Inoue e Mitiko Watanabe	197
Figura 62 - Quarto da menina (1998), de Thelma Santos.....	200
Figura 63 - Suíte da Criança (2012), de Mariana Paula Souza	202
Figura 64 - Suíte do filho (2013), de Samara Barbosa e Michele Krauspenhar	204
Figura 65 - <i>Loft</i> do artista (1994), de Julio Pechman.....	206
Figura 66 - Sala do artista (2012), de Cristiane Costa Maciel e Sony Luczyszyn	207
Figura 67 - Morada de uma artista (2014), de Mariana Paula Souza	209
Figura 68 - <i>Atelier e Hobby</i> da Dona de Casa (2011), de Fernanda Jung e Guilherme Bez	210
Figura 69 - <i>Loft</i> de um designer da indústria automobilística (2008), de Carla Gil Heller	214
Figura 70 - Garagem e <i>hobby</i> dos donos da casa (2005), de Varínia Schwartz e Marli Manfroi Faus.....	217
Figura 71 - <i>Hobby</i> e Garagem do Dono da Casa (2010), de Sandro Perciocotti.....	219
Figura 72 - <i>Loft</i> da Designer de Joias (2014), de Gislaine Bezerra Souza Tourinho e Hellen Caroline Giacomitti	222
Figura 73 - Vitrine de joias (2000), de Claudia Guério e Claudia Pereira Victorelli	224
Figura 74 - Estar e joias da senhora (2006), de Josiane Striveri Souza Patitucci	226

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 MARCO TEÓRICO E ABORDAGEM METODOLÓGICA	26
2.1 MARCO TEÓRICO	26
2.2 ABORDAGEM METODOLÓGICA	34
3 SOBRE A CASA COR PARANÁ	45
3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO SURGIMENTO DA CASA COR PARANÁ.....	45
3.2 A CASA COR PARANÁ E SEU PÚBLICO VISITANTE.....	51
3.3 A CASA COR PARANÁ E PROFISSIONAIS DO SETOR.....	53
3.4 A CASA COR PARANÁ E AS EMPRESAS PATROCINADORAS	55
3.5 A CASA COR PARANÁ E A CIDADE	56
3.6 A CASA COR PARANÁ E OS INTERIORES DOMÉSTICOS	60
4 AS/OS USUÁRIAS/OS IMAGINADAS/OS E O MODELO DE FAMÍLIA PRIVILEGIADOS NA CASA COR PARANÁ	68
4.1 AMBIENTES DE USO COMPARTILHADO PROJETADOS PARA CASAIS E PARA IRMÃS E IRMÃOS	70
4.2 AMBIENTES PROJETADOS PARA SOLTEIRAS/OS	80
4.3 AMBIENTES PROJETADOS PARA AVÓS JOVENS.....	90
5 ESTRATÉGIAS DE OBJETIFICAÇÃO DE FEMINILIDADES E MASCULINIDADES POR MEIO DO DESIGN DE INTERIORES EXPOSTO NA CASA COR PARANÁ	95
5.1 O USO DE REFERÊNCIAS À NATUREZA.....	97
5.2 O USO DE REFERÊNCIAS POP, FUTURISTAS E HIGH TECH.....	117
5.3 O USO DE ELEMENTOS SÓBRIOS	134
5.4 O USO DE IMAGENS DO CORPO	147
6 AS PRÁTICAS ASSOCIADAS A FEMINILIDADES E MASCULINIDADES OBJETIFICADAS NA CASA COR PARANÁ	163
6.1 A PRÁTICA DE ESPORTES	164

6.2 AS PRÁTICAS RELACIONADAS AOS PRAZERES DO PALADAR.....	178
6.2.1 O cozinhar <i>gourmet</i>	179
6.2.2 O consumo de bebidas alcoólicas.....	188
6.3 AS PRÁTICAS RELACIONADAS ÀS ARTES E À IMAGINAÇÃO	194
6.3.1 As atividades infantis criativas	195
6.3.2 As artes e o artesanato	205
6.4 AS PRÁTICAS RELACIONADAS AO CONSUMO DE LUXO	212
6.4.1 O projeto e o consumo de automóveis.....	213
6.4.2 O projeto e o consumo de joias.....	221
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	229
REFERÊNCIAS.....	237
APÊNDICE A – PROTOCOLO DE REGISTRO DE IMAGENS.....	265
APÊNDICE B – ROTEIRO PARA ANÁLISE DE IMAGENS.....	266
APÊNDICE C – LINHA DO TEMPO	267

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho trata da relação entre o design de interiores domésticos e o processo de constituição de feminilidades e masculinidades. Meu interesse pelos relacionamentos entre as pessoas e os artefatos remonta à minha graduação, cursada na área de Design de Produto. Nesses primeiros anos de formação, minha curiosidade se voltou para a dimensão afetiva, sendo este um aspecto que permeou ainda minha pesquisa de mestrado, também realizada na área de Design.

Ao longo dessa trajetória, visitei a *Casa Cor Paraná* – mostra de arquitetura, design e paisagismo que ocorre em Curitiba desde 1994 – em diferentes ocasiões. De início, meus passeios pela mostra eram voltados a aprender mais sobre as tendências e estilos decorativos. Dava especial atenção ao mobiliário – durante a graduação, trabalhei numa indústria de móveis e pensava então em atuar nessa área. Mais tarde, comecei a atentar para a maneira como se estruturavam as exposições, a forma como eram organizados e configurados os ambientes. Ao buscar um objeto de pesquisa para o doutorado, me veio à memória o modo peculiar com que eram designados os espaços em exposição – “Suíte do casal”, “Banheiro do filho”, “Suíte da moça”.... Interessada então em começar a estudar as questões de gênero, pensei que poderia ser frutífera uma análise dos projetos de design de interiores exibidos na *Casa Cor Paraná*.

Cabe notar que no presente texto utilizo, de forma intercambiável, os termos “design de interiores” e “decoração”. Conforme relata a pesquisadora britânica Penny Sparke (2011), se construiu historicamente uma diferenciação entre ambos, a partir da ideia de que as pessoas que trabalham com decoração apenas compram e organizam produtos já existentes, tendo pouco interesse na “casca” arquitetônica; enquanto que designers trabalham de forma holística, enfatizando a dependência dos interiores em relação à arquitetura e projetando peças novas. A autora explica que a assimetria entre as duas atividades foi instituída nas primeiras décadas do século XX, quando profissionais ligados ao pensamento modernista¹, em geral homens, assumiram-se como designers de interiores, marcando seu distanciamento em relação ao trabalho de

¹ A historiadora Isabel Campi Valls (2015) caracteriza o Modernismo como uma episteme que emergiu após os historicismos do século XIX, dominando boa parte do século XX. Segundo a autora, os ideais do Movimento Moderno eram bastante abrangentes e abstratos, privilegiando o âmbito do social. Entre eles, ela cita: “a eliminação das fronteiras entre ética, estética e sociedade”; a desalienação da classe trabalhadora, a universalidade e democratização do acesso aos bens, a valorização da tecnologia moderna e a contribuição ao progresso (VALLS, 2015, p. 221). Esses ideais permearam a produção de projetos modernistas de formas variadas e por vezes contraditórias.

decoradoras, em sua maioria mulheres, que era então vinculado aos interiores burgueses.

Visando superar essa hierarquização, opto por trabalhar com ambos os termos, entendidos como designadores da prática de projeto e configuração dos interiores definidos pelo espaço arquitetônico, bem como do resultado dessa prática. A decoração de interiores envolve a definição de materiais de revestimento, dos sistemas de iluminação e das características de móveis e demais artefatos, utilitários e/ou decorativos, bem como seu arranjo no ambiente. Profissionalmente, essa atividade é hoje associada à formação nas áreas de Arquitetura e Design.

No Brasil, a prática profissional de decoração de ambientes ocorre desde os anos 1930 (DANTAS, 2015). Ao longo da década de 1960, uma série de cursos superiores em Arquitetura e Design (comumente designado, então, Desenho Industrial) foi se consolidando no país, inclusive no estado do Paraná (DUDEQUE, 2001; SANTOS, 2014). Ao mesmo tempo, uma rede de empresas fornecedoras e lojas vinculadas ao setor já se encontrava estabelecida.

A primeira edição da *Casa Cor* ocorreu na cidade de São Paulo, em 1987. Inserindo-se no circuito de produção, circulação e consumo ligado ao design de interiores, a mostra surgiu com o intuito de aproximar o público consumidor de ambientes projetados por especialistas. Desde então, a empreitada cresceu de forma expressiva: atualmente a empresa responsável pela iniciativa faz parte do *Grupo Abril*² e organiza 25 eventos, em diferentes cidades do Brasil e da América Latina³. É apresentada como a maior mostra do setor nas Américas tendo recebido, em suas diversas edições regionais, cerca de 500 mil visitantes em 2016 (GRUPO ABRIL, 2017b).

Parte do grupo *Casa Cor*, a *Casa Cor Paraná* já exibiu, ao longo de suas 24 edições, 1.135 ambientes desenvolvidos por 735 profissionais locais (CASA COR PARANÁ, 2017c, p. 42), com público visitante de cerca de 30 mil pessoas por ano (MOTA, 2012). Além do considerável número de visitantes, o evento tem recebido ampla divulgação por meio de diferentes mídias. Além da revista anualmente editada pela organização da mostra, o

² O *Grupo Abril* é um dos maiores grupos de Comunicação, Educação e Logística da América Latina. O segmento de Mídia do grupo abrange a *Editora Abril*, que edita mais de 40 títulos de revistas que atingem cerca de 30 milhões de pessoas; a *Abril Gráfica*; e a *Casa Cor* (GRUPO ABRIL, 2017a).

³ No Brasil, está presente nas capitais dos estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Mato Grosso, Mato Grosso Do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e do Distrito Federal. Além disso, há edições nas cidades de Campinas e Franca. Na América Latina há mostras nos países Bolívia, Equador, Chile, Paraguai e Peru (GRUPO ABRIL, 2017b).

grupo *Casa Cor* possui um *website*⁴ e tem também presença nas redes sociais, tais como *Facebook*⁵ e *Instagram*⁶. A *Casa Cor Paraná* recebe ainda cobertura de periódicos especializados, como a *Casa Claudia*, de jornais locais como a *Gazeta do Povo*, bem como de diferentes portais e *blogs* relacionados à decoração de interiores. O retorno em mídia espontânea, levando em conta as diversas edições regionais da *Casa Cor*, gira em torno dos 80 milhões de reais ao ano (GRUPO ABRIL, 2017b). Esse expressivo montante revela o potencial de difusão da marca e das ideias materializadas nos ambientes expostos, decorrente do relacionamento estabelecido com jornalistas, para quem são feitas apresentações especiais antes da abertura dos eventos para o público em geral.

Apesar de incluir nas exposições projetos de ambientes voltados ao uso comercial e corporativo, a *Casa Cor* dá centralidade aos espaços idealizados como domésticos, apresentando-se como uma vitrine de tendências relacionadas ao morar. Sendo assim, este trabalho se propõe a discutir como os ambientes expostos na mostra (re)constroem e colocam em circulação significados e valores associados a padrões de domesticidade e a relações familiares, bem como a subjetividades que são definidas em torno de marcadores sociais como gênero, classe, raça/etnia, idade, sexualidade e profissão.

Para tanto, de acordo com o exposto pela pesquisadora Marinês Ribeiro dos Santos (2015a), assumo que as configurações de interiores domésticos produzem, por meio de seus arranjos espaciais e uso de determinados artefatos, sentidos específicos que dialogam com sistemas de significados e práticas culturais relativas ao contexto em que se inserem. Seguindo a historiadora Vânia Carneiro de Carvalho (2008), acredito que o estudo de interiores domésticos e suas representações, entendidos como arenas importantes para a constituição de subjetividades e (re)produção de práticas sociais, permite problematizar questões como as noções de tecnologia, conforto, individualidade, entre outras.

Adoto uma perspectiva interdisciplinar, recorrendo aos aportes teóricos dos Estudos de Gênero e dos Estudos da Cultura Material. Dialogo também com trabalhos desenvolvidos nas disciplinas de Design, Arquitetura, História, Antropologia e Sociologia. Aproprio-me de um ponto de vista que busca superar a dicotomia entre sujeito e objeto, apontando para a importância fundamental dos artefatos na construção de corpos e subjetividades. Para tanto, tomo como fio condutor as ideias do antropólogo

⁴ Disponível em: <<http://casacor.abril.com.br/>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/casacorpr/>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

⁶ Disponível em: <<https://www.instagram.com/casacorpr/>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

britânico Daniel Miller (1987), que utiliza o conceito de “objetificação” para tratar dos processos de mútua constituição da sociedade e da cultura material em contextos históricos específicos. Procuo relacionar algumas ideias sugeridas por Miller (1987, 2013) com os conceitos de “*script*”, de Madeleine Akrich (1992), e de “programa de ação”, de Bruno Latour (2000). Esses conceitos, advindos dos Estudos sobre Ciência e Tecnologia, permitem aprofundar a análise sobre como os artefatos podem habilitar ou coibir determinadas ações, comportamentos e posturas.

Opto por privilegiar nas minhas reflexões as questões de gênero. Esse posicionamento tem caráter político, que ganha peso diante do cenário atual, no qual se observa um assustador recrudescimento dos discursos conservadores – misóginos, homofóbicos e transfóbicos. É também um enfoque coerente com características da mostra em estudo que, como sugerido anteriormente, tem exposto ambientes que constroem posições de sujeito marcadas pelo gênero de forma particular.

Seguindo a filósofa Judith Butler (2014), entendo que gênero diz respeito a um conjunto de normas socialmente estabelecidas que, ao serem constantemente citadas⁷ e reiteradas nas mais diversas instâncias – tais como os discursos científico e religioso, a escola, a família – são inscritas no corpo. Esse processo de incorporação das normas por meio de sua constante repetição é o que Butler designa de performatividade⁸ de gênero.

De acordo com a também filósofa Beatriz Preciado (2014), o processo de incorporação das normas de gênero define seu caráter prostético. A autora trabalha com a categoria de “prótese de gênero” como forma de enfatizar a importância da tecnologia nesse processo, entendendo-a como um sistema complexo de estruturas reguladoras que constroem sujeitos, corpos, artefatos e usos. Assim, Preciado (2014) argumenta que não há corpo ou subjetividade apriorísticos ou “fora” da tecnologia.

Porém, como argumenta Butler (2004), as realizações performativas reivindicam o lugar de natureza, ocultando as formas pelas quais são culturalmente estabelecidas. Essas construções naturalizadas, baseadas em estruturas binárias, definem padrões normativos de feminilidade e masculinidade. No ponto de vista de Preciado (2014), esse

⁷ “Citar” remete a trazer à mente, mencionar, referir-se a. Segundo Sara Salih (2013, p. 127), Butler utiliza o conceito de citação do filósofo franco-magrebino Jacques Derrida “para descrever as formas pelas quais normas ontológicas são empregadas no discurso”.

⁸ Como explica Salih (2013), diferente da ideia de performance, que pressupõe a existência de um sujeito, a noção de performatividade implica que não há sujeito pré-existente às práticas de reiteração das normas.

processo de naturalização se dá por meio de tecnologias que procuram fixar organicamente certas diferenças tecnicamente construídas, tornando-as aparentemente essenciais e permanentes. A autora denomina esse processo de fixação de “produção prostética do gênero” (PRECIADO, 2014, p. 154). Sob essa perspectiva, assumo que as feminilidades e masculinidades não são homogêneas, fixas ou imutáveis e que são sempre constituídas em relação, bem como em articulação com a cultura material.

Considerando o escopo deste trabalho, cabe ressaltar que as relações de gênero estão implicadas na própria definição daquilo que entendemos como espaço doméstico, bem como para o estabelecimento de características específicas de sua decoração. Autoras/es como Adrian Forty (2007), Joanne Hollows (2008) e Penny Sparke (2008) tratam do processo de desenvolvimento das culturas domésticas modernas, analisando sua relação com o surgimento e difusão da metáfora das “esferas separadas”, calcada na clivagem entre o público e o privado. Argumentam que as casas, no período anterior à revolução industrial, abrigavam boa parte da produção e do comércio. Eram, portanto, simultaneamente espaço de trabalho e de vida em família. Com o processo de industrialização, porém, o trabalho assalariado passou a ser realizado prioritariamente fora das residências, nas indústrias, escritórios e espaços comerciais (FORTY, 2007; HOLLOWES, 2008). Essa mudança foi crucial para a ideia de distinção entre privado e público, que foi fortemente marcada pelo gênero – a esfera pública, relacionada à política, à produção e ao comércio, foi vinculada à masculinidade, enquanto que a esfera privada do lar foi instituída como domínio feminino, espaço de reprodução e de cuidado (SPARKE, 2008; PRECIADO, 2010)⁹.

Os significados atribuídos aos espaços internos de vida doméstica e àqueles dedicados a atividades de trabalho assalariado, lazer coletivo, comércio, etc., foram estabelecidos por meio de uma diferenciação material entre eles. No que tange aos interiores domésticos, que passaram a ser entendidos como refúgio da família em relação às pressões, dificuldades e rápidas transformações do mundo moderno, definiu-se como ideal um tipo de configuração voltada a torna-los agradáveis, graciosos, artísticos e confortáveis (CARVALHO, 2008).

⁹ Hollows (2008) e Sparke (2008) demonstram, porém, que essa separação nunca foi absoluta, e que entre as esferas do público e do privado sempre houveram instabilidades, tensões e contradições. Mulheres da classe trabalhadora, por exemplo, não executavam somente o trabalho doméstico de suas casas, mas também trabalhavam em fábricas ou em outras residências. Mulheres de classes mais abastadas também circulavam pela esfera pública, como consumidoras, em atividades de lazer, nas igrejas, etc.

Além da distinção com relação à esfera pública, a constituição dos interiores domésticos modernos é pautada pela demarcação e individualização de seus cômodos. Essa individualização é frequentemente definida mediante diferenciações em termos de formas, cores, materiais e texturas associados às feminilidades e às masculinidades. Historicamente, esses padrões de configuração têm sido estabelecidos com base na naturalização de características tidas como inerentes às mulheres e aos homens, respectivamente. Ambientes “femininos” são comumente associados ao uso de linhas curvas, cores claras, texturas brilhantes e lisas; enquanto que ambientes “masculinos” são ligados à aplicação de linhas retas, cores escuras e texturas rugosas (MANCUSO, 2002; GURGEL, 2013). Essas características se sobrepõem a concepções estereotipadas sobre o corpo, sendo o feminino entendido como cíclico, curvilíneo, frágil, passivo, delicado e macio; e o masculino tido como rígido, robusto, forte, ativo e áspero (SANT’ANNA, 2014).

O marco teórico delimitado para esta pesquisa, ao permitir o entendimento de que o processo de constituição de subjetividades é fundamentalmente imbricado com a cultura material, dá suporte às reflexões sobre como os espaços e artefatos projetados se relacionam com o corpo, construindo visualidades e direcionando posturas, comportamentos, ações e interesses, que são também marcados pelo gênero.

Assim, seguindo Preciado (2010), considero que a arquitetura e o design não são simplesmente meios de expressão de uma ordem “natural” pré-estabelecida, mas (re)produzem, corroboram e/ou tensionam as normas de gênero. Ainda de acordo com a autora, assumo que as materialidades resultantes dessas atividades podem ser analisadas como próteses de gênero, considerando que elas podem possibilitar ou impedir diferentes tipos de percepção e comportamento – “criando marcos de visibilidade, permitindo ou negando acesso, distribuindo espaços, criando segmentações entre público e privado...”¹⁰ (PRECIADO, 2010, p. 128, tradução nossa).

Ao tomar os ambientes expostos na *Casa Cor Paraná* como próteses de gênero, considero que, imersas e acopladas a eles, constituem-se performativamente posições de sujeito marcadas pelo gênero, em diálogo com padrões de e feminilidade e de masculinidade que são culturalmente estabelecidos. Entendo que essas posições podem ser assumidas (ainda que parcialmente e provisoriamente), negadas ou negociadas pelas

¹⁰ No original: “[...] creando marcos de visibilidad, permitiendo o negando acceso, distribuyendo espacios, creando segmentaciones entre público y privado...” (PRECIADO, 2010, p. 128)

pessoas que visitam a mostra, bem como por aquelas que consomem as imagens dos ambientes, veiculadas em diferentes mídias.

Assim, conforme argumenta Chris Weedon (2004), considero que discursos, práticas sociais e materialidades produzem tipos de subjetividade com os quais os indivíduos podem se identificar, internalizar e viver como verdade. É nesse processo de identificação que nos tornamos sujeitos, incorporando modos de ser de forma performativa. Cabe notar que as relações de poder limitam as possibilidades de identificação por meio de dinâmicas de inclusão e exclusão, não raro baseadas em marcas visuais de diferença que adquirem significados particulares em contextos específicos. As normas de gênero, por exemplo, operam no sentido de restringir as múltiplas possibilidades de subjetividade mediante a sexualização dos corpos e a naturalização de diferenças.

Nessa perspectiva, penso que o design, enquanto prática envolvida na configuração de boa parte de nossa cultura material, torna tangíveis ideias e significados, atuando na construção e reiteração de características ligadas a marcadores sociais culturalmente definidos (tais como gênero, classe social e raça/etnia) e tendo, assim, influência na constituição de subjetividades (SPARKE, 2004). Vale reforçar que esses marcadores dizem respeito a formas de classificação e hierarquização que permeiam as relações sociais, e que eles se constituem em constante e dinâmica interação. Sendo assim, devem ser pensados de forma articulada (PISCITELLI, 2008).

A partir desses pressupostos, me proponho a refletir sobre o seguinte questionamento: como têm sido objetificadas feminilidades e masculinidades por meio do design de interiores domésticos exposto na *Casa Cor Paraná* (1994-2017)? Tenho, portanto, como objetivo geral, investigar estratégias de objetificação de feminilidades e masculinidades por meio do design de interiores no contexto do Paraná recente, discutindo o caráter prostético das materialidades resultantes dessa prática. Listo ainda os seguintes objetivos específicos:

- identificar o(s) tipo(s) de moradia e de estrutura familiar privilegiados na trajetória da *Casa Cor Paraná*, discutindo como os valores e crenças a eles associados influenciam nas relações de gênero divulgadas pela mostra;
- analisar como têm sido objetificadas feminilidades e masculinidades no contexto da mostra, considerando seu caráter mutuamente constitutivo e suas inter-

relações com marcadores sociais como classe social, raça/etnia, sexualidade, idade e profissão;

- discutir o caráter protético dos ambientes apresentados na mostra, a partir da identificação de características visuais, noções sobre o corpo e práticas sugeridas, possibilitadas e/ou inibidas pela sua configuração;
- identificar continuidades, atualizações e/ou transformações ocorridas nas feminilidades e masculinidades objetificadas nos ambientes expostos na mostra.

Para atingir esses objetivos, tomo como principais fontes de pesquisa anuários e revistas da *Casa Cor Paraná*; o *website* da mostra; o livro lançado pela diretora da mostra, Marina Nessi (2013b), em comemoração aos 20 anos da exposição; e suplementos especiais da revista *Casa Claudia*. Na impossibilidade de acessar os espaços físicos construídos, tenho como objetos de análise imagens fotográficas e textos referentes às propostas de interiores domésticos veiculados nas mídias citadas.

Optei por estudar as publicações referentes à *Casa Cor Paraná* pela sua relevância local, tempo de existência e relativa facilidade de acesso aos documentos consultados. Além disso, poucas pesquisas¹¹ sobre o evento foram realizadas até o momento, e não pude identificar nenhum estudo feito a partir da abordagem aqui proposta.

Como anteriormente sugerido, o foco nos interiores domésticos é justificado pelo conjunto de espaços expostos que, apesar de incluir projetos voltados para ambientes públicos e estabelecimentos comerciais, privilegia aqueles relacionados à esfera privada. Como divulgado no *website* da *Abril*, “o lar [é] o grande protagonista” da mostra (PUBLIABRIL, 2015a).

O recorte temporal abrange todas as edições da *Casa Cor Paraná* até agora realizadas. A extensão desse recorte viabiliza a observação de permanências, deslocamentos e transformações nas estratégias de objetificação de feminilidades e masculinidades utilizadas, bem como nos tipos de domesticidade apresentados em mídias de divulgação do evento.

Para as análises das imagens adoto a abordagem dos Estudos Culturais, com ênfase na localização histórica e na construção de relações entre o objeto de pesquisa e o contexto social, político e econômico no qual se insere (PIEDRAS; JACKS, 2005). Para

¹¹ Identifiquei apenas dois trabalhos que tratam sobre a *Casa Cor Paraná*. Um trabalho de conclusão de curso sobre a influência da *pop art* no design de móveis (KAMER, 2004) e uma monografia de pós-graduação que trata da presença de artefatos produzidos artesanalmente e voltados à sustentabilidade nas propostas de design de interiores expostas na mostra (RODRIGUES, 2008).

operacionalizar as análises utilizo um roteiro, organizado a partir do confronto com o material empírico e com base em estudos sobre a imagem.

Este documento está organizado em sete capítulos, incluindo esta seção introdutória, na qual apresentei o tema, o problema e os objetivos da pesquisa. O marco teórico e a abordagem metodológica, que foram brevemente comentados nesta introdução, são detalhados no capítulo 2. O terceiro capítulo é dedicado à apresentação de características gerais da *Casa Cor Paraná*. Procuro localizar historicamente seu surgimento, discorrendo também sobre as relações estabelecidas entre a mostra e o público visitante, profissionais participantes e empresas parceiras. Discuto ainda o tipo de moradia que a mostra tem privilegiado, caracterizado pela setorização, especialização e individualização dos espaços.

As análises de imagens e textos referentes a ambientes expostos na *Casa Cor Paraná* foram distribuídas nos três capítulos subsequentes. O capítulo 4 trata das relações de gênero construídas a partir de noções sobre família e individualidade, considerando ambientes criados para o uso compartilhado por parte de casais e de irmãs e irmãos, bem como espaços projetados para pessoas idealizadas como solteiras e para usuárias imaginadas como avós.

No quinto capítulo trato de estratégias de objetificação de feminilidades e masculinidades em diálogo com padrões decorativos historicamente estabelecidos, tentando identificar continuidades, atualizações, tensões e transformações em relação a características visuais associadas a esses padrões. As estratégias identificadas incluem o uso de referências à natureza; a aplicação de elementos que remetem aos estilos *pop*, futurista e *high-tech*; a presença de elementos de aparência sóbria e o emprego de imagens do corpo na decoração de ambientes.

No capítulo 6 discorro sobre algumas práticas vinculadas às feminilidades e masculinidades, conforme são direcionadas pelos discursos e materialidades que compõem interiores domésticos expostos na *Casa Cor Paraná*. Dentre elas, destaco a prática de esportes, o cozinhar *gourmet*, o consumo de bebidas alcoólicas, práticas criativas e artísticas, e o projeto e consumo de bens de luxo, tais como automóveis e joias.

Por fim, no sétimo capítulo apresento algumas considerações sobre os resultados obtidos, indicando limitações e desdobramentos possíveis para a pesquisa relatada neste documento.

2 MARCO TEÓRICO E ABORDAGEM METODOLÓGICA

Neste capítulo, apresento os conceitos e categorias que dão suporte teórico ao trabalho e trato, também, da abordagem utilizada para a análise das imagens e textos que são foco desta pesquisa.

Como sugerido na Introdução, parto de uma perspectiva que permite pensar sobre como os corpos e subjetividades são produzidos com e por meio da tecnologia. Ao optar por dar ênfase às relações de gênero, procuro compreender como normas socialmente instituídas definem padrões associados às feminilidades e masculinidades e como podemos analisar a (re)produção e transformação desses padrões a partir do estudo da cultura material.

2.1 MARCO TEÓRICO

O antropólogo britânico Daniel Miller (1987, 2013) critica o que chama de ontologia de profundidade – a crença de que o que realmente somos se situa em um cerne interior, oposto à suposta superficialidade das coisas que nos rodeiam. Em sua visão, não há um “eu” essencial ou verdadeiro que se oculta ou se revela por meio dos artefatos dos quais nos apropriamos¹² – são eles que fazem de nós o que pensamos ser (MILLER, 2013).

Miller (1987), a partir de uma releitura do conceito hegeliano de “objetificação”, procura discorrer sobre o processo no qual sujeito e objeto são mutuamente constituídos em relação. Ele explica que esse processo envolve a externalização de uma forma cultural específica e sua posterior apropriação, por meio da qual o sujeito é constituído e desenvolvido¹³. O conceito de forma cultural é aplicável a diferentes manifestações, tais como sonhos, palavras, artefatos, ações, etc.

O autor dá especial ênfase às práticas de consumo no contexto do capitalismo moderno, entendendo-as como um movimento por meio do qual a sociedade se apropria

¹² O termo “apropriação” é aqui entendido como a integração da cultura material nas práticas e rituais do cotidiano, que envolve a atribuição de valores e significados aos artefatos (HALL, 2016, p. 22).

¹³ Miller (1987) deriva sua teoria do trabalho do filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, no qual a externalização é chamada de autoalienação e a apropriação é denominada de suprassunção. Miller (1987) entende que a perspectiva de Hegel configura um modelo essencialmente positivo acerca do desenvolvimento potencial do sujeito. Refuta, dessa forma, interpretações que associam o termo “objetificação” a um processo de ruptura nas relações sociais, por meio do qual são anuladas as dimensões afetivas e psicológicas do ser, alijando-o de sua posição de sujeito.

de suas formas externalizadas, ou seja, assimila sua própria cultura e a usa para se desenvolver. Assim, Miller (1987) sugere que os produtos fabricados em massa são importantes para “[...] o processo de objetificação pelo qual criamos a nós mesmos como uma sociedade industrial: nossas identidades, nossas afiliações sociais, nossas práticas cotidianas vividas”¹⁴ (MILLER, 1987, p. 215, tradução nossa). Reforça, com isso, que o processo de objetificação ocorre na história e com base nos meios materiais e intelectuais disponíveis em um dado período e contexto social.

Miller (2013) nos apresenta ainda a noção de “enquadramento”, que ajuda a pensar sobre como os artefatos que utilizamos no cotidiano configuram “quadros” que nos indicam quais os comportamentos adequados ou não em um contexto específico. Para o autor, as materialidades são extremamente eficientes nessa função já que, por não raro serem familiares e tidas como dadas, podem se tornar “invisíveis” – propriedade caracterizada pelo autor como a “humildade” dos artefatos. Assim, a cultura material não apenas nos restringe ou habilita de forma explícita, mas também fornece pistas sutis sobre o que esperar e como agir em diferentes situações, de maneira que nos leva a incorporar certos comportamentos de forma inconsciente (MILLER, 2013).

É importante ressaltar que, na perspectiva do autor, o processo de objetificação não é passivo. O sujeito é constituído em interação com as materialidades, com aquilo que elas lhe possibilitam ou inibem. A cultura material, porém, não determina esse sujeito, uma vez que as formas de apropriação dos objetos externalizados são múltiplas e variáveis (MILLER, 1987).

Visando ampliar a análise do papel dos artefatos na estruturação de práticas e condutas corporais, é possível também recorrer aos Estudos da Ciência e da Tecnologia. A socióloga francesa Madaleine Akrich (1992), por exemplo, trabalha com o conceito de “*script*” (roteiro) para discutir as prescrições e proscricções (que podem ser mais ou menos coercitivas) que são inscritas nas tecnologias pelas pessoas responsáveis por seu projeto e fabricação. Ellen van Oost (2003), por sua vez, desenvolve a partir das ideias de Akrich o conceito de “*script* de gênero”, para tratar da forma como os pressupostos que designers têm sobre as relações de gênero direcionam o processo projetual. Dessa forma, considera que significados associados às feminilidades e às masculinidades são

¹⁴ No original: “[...] *that process of objetification by which we create ourselves as an industrial society: our identities, our social affiliations, our lived everyday practices*” (MILLER, 1987, p. 215).

inscritos nos sistemas projetados que, por sua vez, participarão da construção de identidades das pessoas que deles se apropriarem.

Já o antropólogo, sociólogo e filósofo francês Bruno Latour (2000) se apoia nas ideias de Akrich para desenvolver o conceito de “programa de ação”. O autor propõe, com isso, uma análise das ações demandadas para colocar os artefatos tecnológicos em funcionamento. Latour (2000) enfatiza que os artefatos não apenas refletem relações sociais, mas as constroem. Assim, entende que os programas de ação são definidos nas e pelas materialidades, e se realizam na interação entre sujeitos e artefatos.

Vale ressaltar que as funções utilitárias e os significados pretendidos para uma dada tecnologia não necessariamente serão acatados pelas pessoas que dela farão uso. Assim, *scripts* ou programas de ação podem não ser entendidos ou rejeitados, sendo que novos significados e usos podem emergir dos processos de apropriação (FALLAN, 2008).

Ao tratar sobre o sári, vestimenta utilizada pelas indianas, Miller (2013) explicita que, para além de direcionar para determinadas posturas e comportamentos, a cultura material atua como intermediária entre “nossa percepção de nossos corpos e nossa percepção do mundo exterior” (MILLER, 2013, p. 38). Ele sugere, assim, a “qualidade protética”¹⁵ dos artefatos utilizados junto ao corpo, tais como as roupas, cuja presença pode ser “tão constante e permanente, tão indiscutível, que parece parte do próprio corpo” (MILLER, 2013, p. 41). Apesar de não se aprofundar nessa discussão, o autor também indica essa íntima relação entre corpo e artefato ao discorrer sobre os automóveis, artefatos que estabelecem uma “relação altamente visceral” com os corpos que os dirigem (MILLER, 2001, p. 24).

O antropólogo Jean Pierre Warnier (1999), por sua vez, dá centralidade à relação entre o corpo e os artefatos a partir de sua leitura da obra do sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss. O autor utiliza o conceito de “esquema (ou síntese) corporal”¹⁶ para se referir à percepção dinâmica que um sujeito tem de si mesmo, de sua posição no espaço-tempo e de suas condutas motoras. Warnier (1999) entende que esse esquema

¹⁵ Neste trabalho, utilizo tanto a palavra “protética/o” quanto a variação “prostética/o”, de acordo com terminologia empregada nos textos que me servem de referência. Ambas as grafias são gramaticalmente corretas.

¹⁶ O historiador Georges Vigarello (2016) discorre sobre como a percepção de si, a partir do século XVIII, foi sendo descolada da ideia de uma consciência “pura” e “ideal”, e aproximada das sensações físicas. Segundo o autor, no início do século XX as sensações relativas ao corpo assumem uma significação psicológica, sendo o corpo desdobrado em “imagem mental” ou “representação”. A partir desse novo entendimento, se desenvolve a noção de “esquema corporal”, que diz respeito a um fenômeno mental “que interliga a composição das pertencas corporais aos prolongamentos mais próximos dos próprios invólucros corporais, como as vestes, os objetos, os utensílios” (VIGARELLO, 2016, p. 262).

corporal pode ser dilatado, de forma a incorporar as dinâmicas dos artefatos às condutas motoras. Dessa forma, defende que a cultura material constrói o corpo e, ao integrar-se ao esquema corporal, se constitui também como espaço de subjetivação.

Marinês Ribeiro dos Santos (2010), ao comentar a perspectiva apresentada por Warnier, ressalta que os esquemas corporais, ao serem assimilados ao longo da vida no âmbito das relações sociais,

[...] também constituem sistemas de significados mediante os quais as posturas das pessoas podem ser classificadas como adequadas ou não para determinados contextos. Assim como em outros fenômenos de natureza simbólica, tais leituras e julgamentos passam pelo crivo dos valores que permeiam as relações de classe, raça/etnia, geração e gênero. (SANTOS, 2010, p. 228)

Ao assumir o caráter próstético da tecnologia, enfatizando sua importância fundamental para a construção de corpos marcados pelo gênero, a filósofa espanhola Beatriz Preciado pressiona os limites da noção de incorporação. Na perspectiva da autora, biologia e tecnologia são indissociáveis e o corpo assume um estatuto político.

Preciado desenvolve suas ideias em diálogo com os trabalhos da autora italiana Teresa de Lauretis e da filósofa norte-americana Judith Butler. De Lauretis (1994) parte do conceito de “tecnologia sexual” do filósofo francês Michel Foucault para desenvolver o conceito de “tecnologia de gênero”, sugerindo que gênero é produto de uma série de discursos, práticas e tecnologias - tais como o cinema, a literatura, os anúncios publicitários, o vestuário, etc. Assim, para a autora, as tecnologias de gênero representam concepções culturais de masculinidades e feminilidades, estruturando um sistema de significados pautado na diferenciação e na hierarquização.

Butler (2013), por sua vez, introduz o conceito de “performatividade” que, conforme já citado, prevê que o sujeito marcado pelo gênero é constituído a partir de constantes reiterações das normas de gênero, que são, com isso, inscritas no corpo. Para a autora, as normas podem ser entendidas como medidas, como meios de produzir padrões comuns, ou como maneiras de individualizar e criar comparações. Em diálogo com a obra de Foucault, Butler entende a norma como um mecanismo regulador produtivo, e não apenas restritivo ou proibitivo. Sendo assim, a norma tem “[...] o poder de produzir – demarcar, circular, diferenciar – os corpos que controla [...]” (BUTLER, 1993). Dessa forma, para a filósofa, o corpo não é um dado biológico neutro, mas

construído, ao menos em parte, pelos discursos e práticas por meio dos quais operam as normas de gênero.

Butler (2004) chama a atenção para o caráter ambivalente das normas. Por um lado, elas dão direcionamento para nossas ações e relações, fornecendo uma base comum a partir da qual nos orientamos e somos compelidas/os a interagir entre nós e com o mundo material. Neste sentido, argumenta que não podemos viver sem normas, pois são cruciais na constituição de subjetividades e relações sociais. Por outro lado, as normas também fornecem critérios coercitivos de discriminação entre as pessoas que a elas se conformam e aquelas que não se encaixam nos padrões normativos. Em outras palavras, a norma governa inteligibilidades, definindo os parâmetros do que é ser “normal”, de quais comportamentos são desejáveis ou não, do que é uma prática social legítima ou não, e, em última instância, do que é considerado humano ou não.

Segundo a autora, os mecanismos de regulação de gênero operam a partir da naturalização de binarismos, estabelecidos com base em uma matriz heteronormativa. Esta se funda no pressuposto de que a heterossexualidade é “natural”, e procura estabelecer uma coerência entre gênero, sexo, desejo e prática sexual. Assim, para se adequar aos padrões normativos, uma (bio)mulher¹⁷ deve se comportar de forma convencionalizada como “feminina” e desejar e praticar sexo com (bio)homens que, por sua vez, devem se ajustar às características entendidas como “masculinas” e desejar e praticar sexo exclusivamente com (bio)mulheres. Essas relações de coerência, porém, não são necessárias ou essenciais - ocorrem dentro de um enquadramento cultural normativo, no qual a sua própria constituição funciona como um mecanismo de produção do gênero (BUTLER, 2014; SANTOS, 2015a). Assim, a heteronormatividade opera como um dispositivo histórico que regula corpos, experiências e relações afetivas e sexuais tanto de sujeitos “legítimos e normalizados”, quanto daqueles que não se enquadram às normas (MISKOLCI, 2009, p. 157).

Para a pesquisadora Guacira Lopes Louro (2013b, p. 25), as normas de gênero são (re)produzidas por meio de diversas instâncias, tais como a família, a escola, a mídia, a igreja, etc., que exercem uma pedagogia de gênero ao acionar diferentes tecnologias de governo e autodisciplinamento. Essa pedagogia frequentemente atua “[...] reiterando

¹⁷ Preciado (2008) utiliza os termos bio-mulher e bio-homem para se referir àquelas/es que conservam o gênero que lhes foi designado ao nascer. Esses termos contrastam com a denominação dada às pessoas trans, aquelas que utilizam tecnologias hormonais, cirúrgicas e/ou legais para modificar essa designação. A autora ressalta, porém, que ambos os estatutos (bio e trans) devem ser entendidos como produzidos pelas tecnologias.

identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas [...].”

É importante salientar que o fato de sermos sempre constituídos em relação aos padrões normativos não impede que tenhamos certa agência no que tange à sua transformação. Na visão de Butler (2004), podemos modificar as normas por meio de práticas sociais e corporais. Ela explica que é possível citar a norma em contextos inesperados, ou de forma a desafiar as expectativas normativas, rearticulando-as de forma crítica. Assim, segundo a autora, “algumas vezes as próprias condições para a conformação à norma são as mesmas condições para resistir a ela”¹⁸ (BUTLER, 2004, p. 217, tradução nossa).

Em sua obra, Butler (2004) enfatiza a importância das práticas discursivas e corporais para a (re)produção e contestação dos padrões normativos. Preciado (2008), por sua vez, dá destaque ao papel da tecnologia na constituição de corpos sexuados e marcados pelo gênero. Como citado na introdução deste trabalho, para a autora o processo de incorporação das normas de gênero define seu caráter prótico. Ela argumenta que os sujeitos são produzidos em “[...] circuitos tecno-orgânicos codificados em termos de gênero, de sexo, de raça, de sexualidade [...]”¹⁹ (PRECIADO, 2008, p.84, tradução nossa). Por isso, acredita que o termo “tecnogênero” é mais adequado para analisar o conjunto de técnicas produtivas, fotográficas, cirúrgicas, farmacológicas, cinematográficas, etc., que constituem performativamente corpos e sujeitos (PRECIADO, 2010).

Preciado (2014) desenvolve a categoria de “prótese de gênero” para enfatizar que as fronteiras entre o “natural” e o “artificial” não são tão claras e intransponíveis como comumente se julga. Ela inicia sua argumentação discorrendo sobre como as próteses militares e de trabalho profissional, desenvolvidas a partir do pós-guerra com o intuito de reconstruir e reabilitar o corpo masculino ao trabalho, explicitaram o caráter construído desse corpo. A autora não limita a ideia de prótese a esses artefatos de reabilitação, entendendo que diversas tecnologias que utilizamos no cotidiano atuam também como próteses – o telefone como prótese do ouvido, a televisão como prótese do olho e do ouvido, o cinema como prótese do sonho, etc.

¹⁸ No original: “*Sometimes the very conditions for conforming to the norm are the same as the conditions for resisting it*” (BUTLER, 2004, p. 217).

¹⁹ No original: “[...] *circuitos tecno-orgânicos codificados em términos de género, de sexo, de raza, de sexualidad* [...]” (PRECIADO, 2008, p.84).

Para Preciado (2008; 2014) o corpo, ao se conectar com esses diferentes órgãos prostéticos, altera a estrutura de sua sensibilidade. Isso porque as próteses tecnicamente produzidas operam como filtros a partir dos quais são construídas nossas percepções, crenças e identidades, nossos afetos, desejos e comportamentos. Assim a prótese, apesar de poder pertencer apenas temporariamente ao corpo (pode ser separada, descartada, substituída, etc.), pode também ser incorporada de forma naturalizada.

A incorporação das próteses de gênero caracteriza, para Preciado (2014), o “pós-humano” ou ciborgue²⁰ que emerge no século XX. Seguindo a filósofa Donna Haraway, Preciado (2014) argumenta que somos todas e todos ciborgues, e que as tecnologias que incorporamos fazem parte de um sistema político que assegura a reprodução de estruturas sociais e econômicas específicas. Dessa forma, sexo, sexualidade e gênero são entendidos pela autora como ficções somático-políticas de caráter material-semiótico, produzidas por um conjunto de tecnologias que delimitam e fixam significados associados às características anatômicas, em torno dos quais são estabelecidas relações hierarquizadas (PRECIADO, 2008). Por isso, na visão da autora, se torna fundamental “[...] explicitar os processos culturais, políticos, técnicos através dos quais o corpo como artefato adquire estatuto natural”²¹ (PRECIADO, 2008, p. 33, tradução nossa).

Preciado (2014) chama a atenção para o fato de que as próteses de gênero são naturalizadas a partir de uma perspectiva heteronormativa e binária, que estabelece padrões de feminilidade e de masculinidade e institui a assimetria entre esses polos. Como argumenta a socióloga Patricia Hill Collins (2016, p. 108), esse tipo de “constructo da diferença dicotômica por oposição” é característico das relações de poder estabelecidas em torno dos marcadores de gênero, raça e classe. Os padrões que definem a dicotomia são arbitrários, mas culturalmente estabelecidos como imanes, imutáveis e atemporais.

Ao analisar esses padrões normativos, Raewyn Connell e James W. Messerschmidt (2013) utilizam o conceito de “masculinidade hegemônica” para designar a posição de centralidade que um dado grupo, particularmente o formado por

²⁰ Discutindo o contexto das sociedades ocidentais do fim do século XX, Haraway (2009) utiliza o termo ciborgue para colocar em xeque a ontologia do humano, enfatizando a impossibilidade de traçar fronteiras claras entre natureza e tecnologia. A autora apresenta a figura do ciborgue como um instrumento político útil às feministas, na luta por desnaturalizar relações sociais assimétricas estabelecidas a partir de binarismos (tais como tecnologia/natureza, mente/corpo, humano/animal, masculino/feminino).

²¹ No original: “[...] explicitar los procesos culturales, políticos, técnicos a través de los cuales el cuerpo como artefacto adquire estatuto natural” (PRECIADO, 2008, p. 33).

homens heterossexuais, mantém nas relações de gênero. Esse conceito foi desenvolvido a partir das ideias do filósofo italiano Antonio Gramsci, para quem a hegemonia não é construída necessariamente pela força e pela violência, mas principalmente “através da cultura, das instituições e da persuasão” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

A masculinidade hegemônica consiste em um modelo inatingível, que exerce um efeito controlador sobre homens e mulheres e garante vantagens àqueles homens que o adotam, ainda que parcialmente. Trata-se um “consenso vivido” (VALE DE ALMEIDA, 1996) que incorpora ideias sobre a forma mais honrada de ser homem, e é associada, no contexto das sociedades ocidentais contemporâneas, a aspectos como racionalidade, objetividade, autoridade, força e dureza física (DARDE, 2012, p. 20).

A masculinidade hegemônica exige que todos os homens se posicionem em relação a ela, e marca sua distinção em relação às masculinidades subordinadas, tais como as masculinidades *gays* (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013; RODRIGUES; ANDRADE; MANO, 2015). Ao se aproximar de atributos tidos como femininos – tais como “passividade, submissão, penetração das fronteiras do corpo” (VALE DE ALMEIDA, 1996), essas masculinidades são estigmatizadas e subalternizadas.

A masculinidade hegemônica se configura, assim, em oposição às feminilidades, legitimando ideologicamente a subordinação das mulheres aos homens. Connell e Messerschmidt (2013), considerando as feminilidades a partir da mesma ideia de distribuição do poder com que analisam as masculinidades, citam a posição denominada de “feminilidade enfatizada”, que diz respeito ao modelo de feminilidade que corresponde às demandas da masculinidade hegemônica, constituindo-se como seu polo oposto e complementar. Dentro dessa lógica, é possível pensar também em feminilidades subalternas (SEFFNER; PARKER; EMIL, 2008), constituídas em articulação com outros marcadores sociais tais como classe social, raça/etnia e sexualidade.

Desta forma, reforça-se que não existe uma única masculinidade e nem uma única feminilidade que sejam fixas e homogêneas, encarnadas no corpo ou no comportamento dos indivíduos. Tratam-se de configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

Nesta seção procurei articular ideias, oriundas de diferentes campos do conhecimento, no sentido de construir um suporte teórico adequado à análise de artefatos enquanto elementos fundamentais para a constituição de subjetividades e

relações sociais. Dado o caráter interdisciplinar deste trabalho, faço uso dos termos “cultura material”, “artefatos” e “tecnologia” para tratar das materialidades que são fruto da produção humana, inserida em contextos culturais e históricos específicos e permeada por conhecimentos, significados e relações de poder. Aproprio-me das ideias de “objetificação”, “*script*” e “programa de ação” para pensar sobre como essas materialidades participam da estruturação de práticas e da construção de corpos e subjetividades.

Privilegio o uso da categoria “prótese de gênero”, por entender que ela me permite evitar uma visão do corpo como algo dado, enfatizando a importância fundamental da tecnologia em sua construção; viabiliza pensar sobre a relação – igualmente fundamental – entre corpo e subjetividade; além de dar centralidade às questões de gênero e sexualidade, ressaltando as relações de poder imbricadas nos processos de subjetivação que se dão com e por meio da cultura material.

Assumo que as materialidades resultantes da prática do design de interiores podem ser compreendidas como próteses de gênero, que medeiam a percepção sensorial; que delimitam campos de visão e definem visualidades; que controlam e limitam movimentos e posturas; e que fornecem quadros de ação, favorecendo certos comportamentos e práticas e coibindo outros.

O referencial teórico destacado nesta seção informa minhas análises, que foram, ademais, operacionalizadas a partir de aportes metodológicos dos estudos sobre a imagem e de pesquisas que articulam as questões de gênero com o estudo da cultura material. Na próxima seção, discorro com maior detalhe sobre os processos de seleção, registro e análise do material empírico.

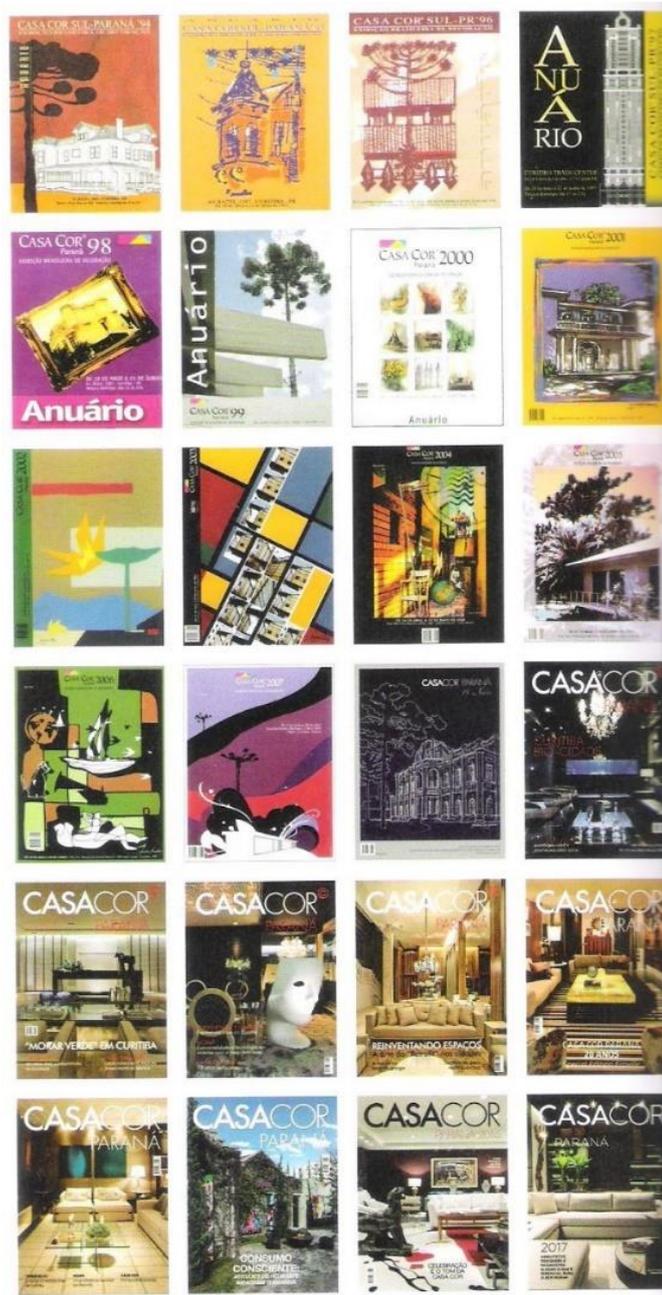
2.2 ABORDAGEM METODOLÓGICA

Conforme explicitado na Introdução, utilizo como fontes de pesquisa publicações vinculadas à organização da *Casa Cor Paraná*, sendo elas: anuários e revistas, *website* e o livro comemorativo de 20 anos da mostra. Recorri também a suplementos especiais da revista *Casa Claudia*, que noticiaram o evento.

Seguindo a prática da *Casa Cor* paulista, desde sua primeira edição, a *Casa Cor Paraná* publica volumes impressos que servem de registro para os eventos realizados e também como forma de divulgação do trabalho de profissionais participantes e de

anúncios das marcas patrocinadoras. Os anuários e revistas (Figura 1) da mostra apresentam encadernação tipo brochura, e são geralmente impressos em papel Couchê, em formato 208 mm x 274 mm.

Figura 1 - Capas dos anuários e revistas das 24 edições da *Casa Cor Paraná*



Fonte: CASA COR PARANÁ, 2017c

Esses volumes apresentam um texto editorial, escrito pela diretora da *Casa Cor Paraná*, Marina Nessi; informações sobre o local em que foi realizada cada edição; plantas baixas do imóvel sede, com indicação dos nomes dos ambientes expostos; índice

de profissionais participantes e lista de empresas parceiras. Cada projetista ou equipe de projeto tem direito a duas páginas, nas quais constam imagem(s) do ambiente exposto, fotografia da pessoa ou equipe responsável pelo projeto, acompanhada de seu(s) nome(s) e informações para contato.

A denominação dada a essa publicação anual foi alterada a partir de 2009, como parte de um conjunto de ajustes decorrentes da mudança de gestão do grupo *Casa Cor*. Até então chamada de “anuário”, tornou-se “revista”, e passou a abranger matérias sobre diversos temas, relacionados à “arte, cultura, estilo de vida, gastronomia, novidades do setor, curiosidades em geral” (NESSI, 2009, p.6).

O livro *Estilo Curitiba: Os 20 anos da Casa Cor Paraná* foi editado por Marina Nessi em 2013 e reúne uma compilação de fotografias de ambientes selecionados dentre aqueles expostos ao longo das duas primeiras décadas de existência da mostra. As imagens são acompanhadas de pequenas descrições textuais sobre cada ambiente. O livro conta ainda com textos que trazem informações gerais sobre a *Casa Cor Paraná*, tais como: histórico, objetivos, imóveis utilizados como sede, etc. Trata-se de um volume encadernado em capa dura, com impressão a cores em papel acetinado, em formato 305 mm x 305 mm.

On-line, é possível encontrar informações textuais e imagens referentes às edições da *Casa Cor Paraná* realizadas a partir do ano de 2007, ao acessar a *Rede Casa.com.br*²². Apresentada como “o maior ambiente de conteúdo, serviços e entretenimento no segmento morar”, a rede veicula artigos sobre arquitetura, design, decoração e organização da casa. É acessada majoritariamente por mulheres (93%), com idade entre 35 e 59 anos e pertencentes às classes A e B (43%) (GRUPO ABRIL, 2017b).

Essa rede se configura como um portal que reúne informações advindas de diferentes veículos associados à *Abril*: as revistas *Arquitetura & Construção*, *Casa Claudia* e *Minha Casa*, e a *Casa Cor*. Na página do grupo *Casa Cor*²³ há uma seção específica sobre a mostra paranaense²⁴. Ali, fica em destaque uma galeria com fotografias da última edição do evento, bem como artigos com temáticas que destacam detalhes projetuais dos ambientes expostos no ano corrente.

Outros veículos pertencentes ao grupo *Abril* têm dado ampla cobertura aos eventos da *Casa Cor*. Neste sentido, destaca-se a parceria com a revista *Casa Claudia*, que

²² Disponível em: <<https://casa.abril.com.br/>>. Acesso em: 04 set. 2017.

²³ Disponível em: <<http://casacor.abril.com.br/>>. Acesso em: 04 set. 2017.

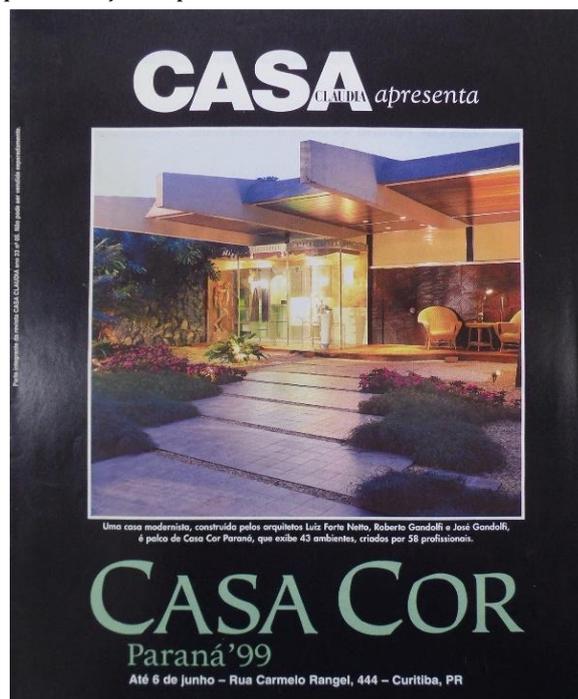
²⁴ Disponível em: <<https://casacor.abril.com.br/mostras/parana/>>. Acesso em: 04 set. 2017.

se estabeleceu desde a primeira edição em São Paulo. Segundo o ex-diretor da *Casa Cor*, Angelo Derenze, essa parceria se estabeleceu de forma tão intensa que “As pessoas até confundem Casa Cor com Casa Claudia [...]” (DERENZE, 2006, p.13).

A *Casa Claudia* se apresenta como “a maior revista de decoração do Brasil”, e visa informar e inspirar o público leitor a “transformar sua casa em um espaço bonito e acolhedor, que tem personalidade, revela seu próprio estilo, acalma, restaura as energias e perfeito para receber os amigos”. A revista contabilizou mais de 1,1 milhão de leitoras e leitores no Brasil em 2015, sendo seu público composto majoritariamente por mulheres (81%) com mais de 30 anos (87%), da classe AB (66%) (PUBLIABRIL, 2017a).

As edições da *Casa Cor Paraná* foram noticiadas pela revista tanto em matérias específicas, quanto em suplementos especiais distribuídos no estado (Figura 2). Os suplementos especiais da *Casa Claudia* consultados foram impressos em papel Couchê de baixa gramatura, em formato 208 mm x 274 mm.

Figura 2 - Capa da edição especial *Casa Cor Paraná'99* da revista Casa Claudia



Fonte: CASA CLAUDIA, 1999

Inicialmente, eu tinha a intenção de utilizar como fonte apenas os anuários e revistas da *Casa Cor Paraná*. Optei por utilizar também o livro comemorativo, as revistas *Casa Claudia* e o portal *Casa.com.br* por quatro motivos. Primeiramente, tive dificuldades

em localizar a série completa de anuários e revistas em bibliotecas locais (Curitiba-PR) e em sebos nacionais, que foram consultados via plataformas *on-line*.

Em segundo lugar, identifiquei que os anuários das primeiras edições²⁵ são ilustrados por croquis dos ambientes, impressos em preto e branco, e não por fotografias. Esse tipo de imagem, apesar de permitir análises sobre os projetos, as estratégias de representação utilizadas e a configuração pretendida para o espaço, por outro lado, dificulta a visualização do ambiente construído e exposto, notadamente no que tange à aplicação de cores e à inclusão, exclusão ou modificação de alguns elementos em relação ao projeto original representado nos croquis. Considerando isso, e visando manter uma homogeneidade entre as imagens analisadas, optei por me restringir às fotografias dos espaços que, apesar de ausentes nos primeiros anuários, podem ser encontradas no livro comemorativo e em edições da revista *Casa Claudia*.

Em terceiro lugar, senti dificuldades em fazer o registro das imagens contidas nos anuários e revistas, devido à grande quantidade de páginas, ao tipo de encadernação, e à impossibilidade de digitalização de alguns volumes, localizados na Biblioteca Pública do Paraná. Os suplementos da *Casa Claudia*, apesar de mostrarem as imagens em tamanho menor e com menor qualidade de impressão, contêm poucas páginas e encadernação com uso de grampos. Isso facilitou o registro fotográfico com menos deformações nas imagens e reduzido risco de danificar o volume impresso.

Por último, notei que a maior parte dos anuários e revistas não inclui informações textuais referentes aos espaços apresentados. Já no livro comemorativo, nas edições especiais da revista *Casa Claudia* e no portal *Casa.com.br* é possível encontrar pequenos textos que destacam aspectos específicos dos ambientes e sugerem, por vezes, as intenções das pessoas responsáveis pelos projetos. Cabe ressaltar que os anuários e revistas, apesar de nem sempre incluírem esse tipo de informação, trazem textos editoriais que contribuem para um melhor entendimento sobre a *Casa Cor Paraná*, considerando aspectos como: a maneira com que a organização do evento o apresenta; os valores e ideias explicitados nessa apresentação; os objetivos da mostra; seu histórico; e as relações estabelecidas entre a organização, profissionais expositores e empresas patrocinadoras.

²⁵ Considerando a série à qual tive acesso, os volumes correspondentes às edições de 1994 e 1996 são ilustrados por croquis.

Assinalo ainda que, apesar da ampliação no número de fontes consultadas, não pude ter acesso às imagens de todos os ambientes até hoje expostos na mostra. Pude mapear a totalidade dos espaços exibidos até 2013 por meio de uma lista retrospectiva divulgada no livro de Nessi (2013b), sendo aqueles referentes às demais edições (entre 2014 e 2017) identificados por meio das revistas da *Casa Cor Paraná*. Num processo de verificação a partir dessas fontes, notei que nas revistas *Casa Claudia* e no portal *Casa.com.br* nem sempre foram veiculadas as fotografias de todos os espaços exibidos a cada edição noticiada. A situação mais crítica é relativa à edição de 1995, uma vez que não encontrei anuário ou revista *Casa Claudia* referente a ela. Dessa forma, tomo como única referência o livro de Nessi (2013b), cuja seleção abrangeu poucos dos espaços expostos naquele ano.

As imagens que ilustram as diferentes fontes utilizadas na pesquisa são, até onde pude mapear, de autoria de fotógrafas e fotógrafos profissionais. Em relação aos anuários, a prática mais comum é a contratação de profissionais locais, com experiência na área de fotografia de ambientes, mas que também realizam retratos, fotos de eventos, etc. Dentre o grupo de profissionais locais que realizaram registros para os anuários e revistas, cito: Gerson Lima, Daniel Sorrentino, Andrea Paccini, Charly Techio, Denise Bellani, Tania Buchmann e Manoel Guimarães. Já na *Casa Claudia* foram veiculadas fotografias de profissionais então ligados à *Editora Abril*, como: Levi Mendes Jr., Carlos Piratininga, Eduardo Pozella, Pedro Rubens, André Fortes e Luis Gomes. No livro de Nessi (2013b), nem sempre a autoria das imagens é creditada, sendo comum a identificação de “Acervo Casa Cor” ou “Acervo pessoal do expositor”. Situação similar é observada no portal *Casa.com.br*, onde as fotos por vezes são identificadas apenas como “Divulgação”.

Para a análise das imagens adoto a abordagem dos Estudos Culturais que, como sugere Gillian Rose (2007), pesquisadora britânica da área de cultura visual contemporânea, prevê considerar as imagens em relação ao contexto cultural, às práticas sociais e às relações de poder com as quais estão imbricadas. A partir dessa abordagem, entende-se que a cultura é “espaço de contestação e conflito e, também, de consenso e reprodução social” (ESCOSTEGUY, 2006, p.5).

Rose (2007) salienta ainda que o estudo de imagens se baseia na interpretação e que, portanto, não pode haver análises “certas” ou “erradas”. Com isso, quero ressaltar que as análises presentes neste trabalho revelam um olhar particular sobre os

fenômenos observados, e não uma verdade universal. Outras pessoas, em outros contextos, podem entender essas imagens de forma bastante diversa. Procuro, ainda assim, respaldar minhas interpretações no referencial teórico com o qual dialogo, deixando também explícito o método de análise utilizado.

Ainda em relação à análise de imagens, Rose (2007) identifica três locais de produção de significados: o âmbito da produção, a própria imagem e o âmbito da recepção. Nesta pesquisa, dou ênfase à imagem, ainda que não a descole de seu contexto de produção e consumo. De acordo com essa autora, entendo que a materialidade da imagem pode ser entendida como mediadora da circulação de significados socialmente produzidos e da constituição de identidades sociais.

No que tange à seleção, organização e tratamento crítico de fotografias, a historiadora Ana Maria Mauad (2005) apresenta como premissa a análise de conjuntos ampliados de imagens, dando preferência a séries e coleções²⁶. O recorte temporal que defini configura uma série, dada a sua extensão e homogeneidade.

Pelo fato de se tratar de um conjunto significativo de imagens, considerando os mais de mil espaços já expostos na mostra, foi preciso delimitar um recorte. A partir de uma tabela contendo os nomes de todos os ambientes, organizados por ano, pré-seleccionei aqueles que tinham, em seu nome ou texto de apresentação, explícita marcação de gênero (como por exemplo “Suíte da moça” ou “Quarto do menino”). Julguei ser esse um critério de seleção válido por me permitir identificar a associação feita entre os ambientes e feminilidades e masculinidades específicas. Essa pré-seleção se deu considerando apenas os ambientes associados à esfera do doméstico, excluindo aqueles corporativos e/ou de uso público (como banheiros públicos, escritórios, etc.).

As cerca de 200 imagens resultantes dessa primeira seleção foram então registradas de três formas diferentes: por meio da digitalização de revistas e anuários, por meio da fotografia de revistas, anuários e livro e por meio da captura de imagens *on-line*.

As imagens assim coletadas, acompanhadas dos textos a elas vinculados, foram organizadas em uma ficha de registro (APÊNDICE A). Essa ficha foi preparada a partir de adaptações do modelo apresentado por Ronaldo Corrêa, Anna Lucia Vörös e Camila Villanova (2015). A partir dessas fichas, realizei uma análise preliminar para identificar

²⁶ A série é caracterizada por Mauad (2005) como um conjunto extenso e homogêneo, organizado por termo e/ ou agência de produção. A coleção é definida pela autora como conjunto dotado de caráter polifônico, resultante do circuito social de produção, circulação e consumo de imagens.

possíveis similitudes e/ou discrepâncias nos tipos de feminilidades e masculinidades presentes ao longo da série. Essa primeira análise se deu a partir de uma “imersão” no material empírico selecionado, procurando identificar temas chave - palavras e/ou elementos componentes das imagens que fossem recorrentes ou que destoassem do conjunto. Com isso, foram selecionados textos e imagens considerados como representativos desses temas, para uma análise posterior. Nesta seleção, procurei também levar em conta o ano em que os ambientes foram expostos, visando, quando possível, estabelecer uma distribuição temporal mais homogênea.

As imagens selecionadas a partir das fichas de registro foram analisadas de forma mais aprofundada com apoio de um roteiro (APÊNDICE B), estruturado a partir do confronto com o material empírico e de aportes teórico-metodológicos relacionados aos estudos sobre a imagem. Foram especialmente relevantes para a configuração do roteiro os trabalhos de Laurent Gervereau (2004), autor vinculado à disciplina de História Visual, e das já citadas Mauad (2005) e Rose (2007). Utilizei também como referência as categorias utilizadas por Marinês Ribeiro dos Santos (2015a) e por Vânia Carneiro de Carvalho (2008), que desenvolveram em suas pesquisas a articulação entre as questões de gênero e a cultura material considerando o âmbito dos interiores domésticos.

A primeira parte do roteiro é direcionada a auxiliar na descrição detalhada da imagem pois, como salienta Gervereau (2004, p. 45), entendo que “Descrever é já compreender”. Os principais aspectos a serem descritos encontram-se listados no Quadro 1.

No que tange às características gerais da imagem, noto que as fotografias analisadas adotam, em geral, estratégias similares de representação. Os enquadramentos geralmente são mais abertos, no sentido horizontal, com ponto de vista frontal ou diagonal, com o intuito de permitir a melhor visualização do conjunto de elementos presentes em cada ambiente. Normalmente ficam visíveis nas imagens tanto o piso quanto o forro, elementos que definem limites e permitem um melhor entendimento do volume interior (LA RUE, 2015).

O ângulo de tomada das fotografias mais comum é à altura dos olhos, o que confere uma impressão de realidade e “naturalidade” à cena. Além disso, as imagens foram em geral produzidas de forma a preservar uma nitidez similar em todos os planos, o que constrói uma ilusão de profundidade, fazendo com que se aproximem da visão “natural”.

Quadro 1 – Roteiro para análise de imagens – Etapa 1 – Descrever

ROTEIRO PARA ANÁLISE DE IMAGENS	
Etapa 1 – Descrever	
Características gerais da imagem	Conteúdo da imagem
Enquadramento <i>Sentido, objeto central, arranjo, equilíbrio, etc.</i>	Espaço <i>Dimensão aparente, segmentação, distâncias, etc.</i>
Nível do olhar <i>Linha do horizonte, abaixo, acima</i>	Artefatos <i>Tipos, funções, mobilidade, etc.</i>
Iluminação <i>Intensidade, fonte de luz dominante, sombras, efeitos, etc.</i>	Cores <i>Composição, predominância, efeitos, etc.</i>
	Formas e volumes <i>Composição, predominância, efeitos, etc.</i>
	Matérias-primas <i>Características e propriedades gerais, tipo de acabamento, etc.</i>
	Posturas, movimentos e práticas sugeridos, possibilitados ou inibidos <i>Espaço disponível, arranjo de artefatos no espaço, grau de instrumentalidade dos objetos, relações com o corpo, scripts /programas de ação, etc.</i>

Fonte: a autora

Nas fotografias mais recentes, nota-se o uso mais recorrente de lentes objetivas grande angulares, que tendem a ampliar a distância entre objetos, permitindo uma maior profundidade de campo e dando a sensação de que os espaços são mais generosos (LEITÃO, 2010).

Considerando que essas características gerais das imagens se mantêm mais ou menos similares ao longo da série, e visando evitar repetições, durante as análises discorro mais detalhadamente sobre esses aspectos apenas nos casos em que algum elemento chama a atenção ou destoa em relação aos padrões citados.

Para analisar o conteúdo das imagens, levei em conta aspectos relacionados ao espaço representado – sua dimensão aparente, segmentação em áreas específicas, distâncias entre os elementos que demarcam seu volume, etc. – ; aos tipos de artefatos

nele contidos – como móveis, eletrodomésticos, objetos decorativos, etc. – ; às cores, formas e volumes – sua composição, predominância e efeitos visuais – ; às matérias-primas identificáveis – levando em conta características e propriedades gerais (tais como textura, dureza, temperatura e resistência), bem como o tipo de acabamento; e, por fim, a posturas, movimentos e práticas que são sugeridos, possibilitados ou inibidos pelas materialidades representadas – avaliando o espaço disponível, o arranjo de artefatos no espaço, o grau de instrumentalidade dos objetos, e as relações estabelecidas com o corpo, em termos de *scripts* ou programas de ação, etc.

Paralelamente à fase de descrição, se dá a etapa denominada de “Relacionar”. Ela diz respeito à construção de significados possíveis para a imagem e seus elementos, por meio de quatro procedimentos principais (Quadro 2). O primeiro envolve o estabelecimento de relações de intertextualidade²⁷ entre o conteúdo da imagem, a denominação dada ao ambiente retratado e o texto descritivo referente a ele. Vale pontuar que as informações textuais têm significativa influência nas análises, uma vez que, como argumenta Roland Barthes (1990), a legenda é muitas vezes a responsável por “fixar” um dos muitos possíveis significados da imagem.

Quadro 2 – Roteiro para análise de imagens – Etapa 2 – Relacionar

ROTEIRO PARA ANÁLISE DE IMAGENS
Etapa 2 – Relacionar
Conteúdo da imagem x Texto escrito <i>Contraponto/complemento</i>
Conteúdo da imagem x Conteúdo da série <i>Sincrônica / Diacrônica</i>
Conteúdo da imagem x Contexto <i>Dados demográficos, cenário econômico, referências culturais, símbolos e convenções, estilos decorativos, valores da Casa Cor Paraná, perfil do público, etc.</i>
Conteúdo da imagem x Outros estudos

Fonte: a autora

²⁷ Segundo Rose (2007), trata-se de um princípio que indica que a interpretação de uma fotografia demanda a análise de outras imagens e textos que a precedem ou que com ela concorrem em um determinado momento histórico. Esse princípio enfatiza que os significados de uma imagem dependem não somente do que está nela contido, mas também dos significados advindos de outras imagens e textos.

O segundo procedimento também se baseia no conceito de intertextualidade, e envolve contrastar diferentes imagens da série selecionada, considerando as feminilidades e masculinidades identificadas. Essas análises podem ser tanto sincrônicas (tipos de feminilidades e masculinidades apresentados em cada edição) quanto diacrônicas (tipos de feminilidades e masculinidades apresentados ao longo das várias edições). Em geral, privilegiei as análises diacrônicas, visando identificar permanências e transformações ao longo da trajetória da mostra.

O terceiro procedimento abrange o exercício de articulação entre o conteúdo da imagem e seu contexto de produção e circulação, considerando, por exemplo, dados demográficos, características do cenário econômico, referências culturais, valores associados à *Casa Cor Paraná*, perfil do público visitante, etc.

Por fim, o quarto procedimento prevê relacionar o material empírico aos resultados de outros estudos que abordam a articulação entre gênero e cultura material (tais como: SANTOS, 2015; CARVALHO, 2008; FUNCK, 2004; KIRKHAM; ATTFIELD, 1996; GORDON, 1996) ou que tratam sobre as temáticas específicas levantadas ao longo dos capítulos.

Tendo explicitado o referencial teórico e os procedimentos metodológicos que dão suporte ao trabalho apresento, no próximo capítulo, informações sobre a gênese e o desenvolvimento da mostra *Casa Cor Paraná*, destacando algumas de suas características. A intenção, com isso, é de assentar bases que permitam, posteriormente, uma leitura mais acurada das imagens e textos selecionados para análise.

3 SOBRE A CASA COR PARANÁ

Neste capítulo, apresento com maior detalhe a mostra *Casa Cor Paraná*, discorrendo sobre suas principais características e contextualizando seu surgimento. Trato ainda dos objetivos apresentados pelo grupo *Casa Cor*, relacionando-os à maneira como a mostra se insere no mercado de design de interiores, considerando suas estratégias de aproximação com profissionais do setor, com o público visitante e com as empresas patrocinadoras.

3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO SURGIMENTO DA CASA COR PARANÁ

Yolanda Figueiredo, empresária de abastada família paulistana, e sua amiga argentina Angélica Rueda formularam a ideia para a realização de uma mostra de decoração no Brasil em 1986. A *Casa Cor* teria sido inspirada na *Casa FOA*, mostra beneficente de decoração que acontece na capital argentina desde 1985 (DANTAS, 2015)²⁸.

A diretora da *Casa Cor Paraná*, Marina Nessi (2013a, p. 45), indica também uma relação entre o modelo adotado para o evento e a forma de comercialização de móveis e objetos de decoração estabelecida em lojas especializadas. Segundo ela, a mostra “Iniciou sua trajetória como uma ‘exposição elegante de decoração’, quase uma extensão das lojas de móveis, objetos e revestimentos”.

Sendo assim, o modelo de exposição de ambientes decorados estabelecido para os *showrooms* teve influência direta na configuração da *Casa Cor*. Como relata Cristina Dantas (2015), um dos pioneiros na constituição deste tipo de empreendimento no país foi Joaquim Tenreiro²⁹ que, em parceria com José Langenbach³⁰, abriu a Langenbach & Tenreiro no Rio de Janeiro, em 1948. Esta loja, segundo a autora,

²⁸ A Casa FOA foi instituída a partir da iniciativa de Mercedes Malbran de Campos e um grupo de mulheres argentinas, com o objetivo de arrecadar fundos para a “*Fundación Oftalmológica Argentina Jorge Malbran*” (FOA) (CASA FOA, 2015).

²⁹ Pintor e designer português que chegou ao Brasil em 1928 e ficou conhecido por seus móveis produzidos em madeira e fibra (SANTOS, 1995).

³⁰ Alemão, foi vendedor da Laubisch, empresa onde Tenreiro trabalhou como auxiliar do designer francês Maurice Nosières entre 1931 e 1934.

[...] exibia ambientes já organizados, como os espaços completos de uma casa. Não faltavam tapetes, luminárias e até obras de arte. Essa forma de expor o mobiliário seria uma vertente quase obrigatória entre os profissionais de decoração nas décadas seguintes (DANTAS, 2015, p. 156).

Nos anos 1960, essa prática encontrava-se difundida em lojas como a Oca³¹ e a Mobilinea³² (Figura 3), nas quais os móveis eram dispostos de maneira a simular cômodos de uma casa (PONTUAL, 2009; SANTOS, 2015b). Como argumenta Santos (2015b, p.41) essa estratégia de organização de *showrooms* teve papel importante, naquele período, na “construção de imaginários possíveis para o mobiliário moderno, sugerindo cenários de uso, formas de apropriação, bem como valores e sonhos associados à atualização do espaço doméstico”.

Figura 3 - Fotografias de showrooms da Mobilinea, utilizadas em anúncios publicitários (1967-1969)



Fonte: SANTOS, 2015b

Além da influência do tipo de disposição de artefatos presentes nos *showrooms*, a *Casa Cor* se insere em uma longa trajetória de exposições e mostras voltadas a divulgar novas tecnologias e novas formas de viver. Recuando no tempo, podemos estabelecer uma relação entre a *Casa Cor* e as Exposições Universais, que se popularizaram na Europa e na América a partir do século XIX. Essas exposições tinham o intuito de exibir novidades tecnológicas decorrentes da produção industrial capitalista. Com isso, divulgavam também novos estilos de vida mediados por esses novos artefatos. Serviram, assim, para difundir valores e ideias vinculados à ordem burguesa e a um ideal de modernidade, pautados na crença em “virtudes do progresso, da produtividade, da

³¹ Loja fundada pelo arquiteto e designer Sérgio Rodrigues no Rio de Janeiro, em 1955 (ZAPPA, 200-).

³² Empresa fundada por Ernesto e Georgia Hauner em parceria com John de Souza, em 1962. Na Mobilinea eram produzidas linhas de móveis projetadas por Hauner, que eram comercializadas em pontos de venda próprios localizados em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília (SANTOS, 2015b).

disciplina do trabalho, do tempo útil, das possibilidades redentoras da técnica, etc.” (PESAVENTO, 1997, p.14).

As exposições universais eram organizadas como espetáculos de entretenimento e lazer, voltados à diversão da população. Ofereciam à apreciação visual uma grande quantidade e variedade de artefatos que materializavam um ideal de modernidade. Ostentavam, assim, as “maravilhas” tecnológicas, como forma de seduzir e fazer sonhar com um mundo melhor. Com isso, criavam a ilusão de que os benefícios deste projeto modernizador seriam universais ainda que, de fato, suas benesses ficariam mais restritas aos grupos de alta renda.

Ao longo do século XX também emergiram uma série de mostras que possuíam um formato similar ao utilizado hoje pela *Casa Cor*, baseado na apresentação de ambientes decorados que replicam a organização de uma moradia. Sparke (2008) cita, considerando o contexto europeu, eventos como o britânico *Ideal Home Exhibition*, estabelecido pelo jornal *Daily Mail* antes da Primeira Guerra Mundial, e o *Salon des Arts Ménagers*, realizado anualmente em Paris desde a década de 1920.

Segundo a autora, a organização desse tipo de exposição começou a se tornar cada vez mais complexa. Na mostra *Britain Can Make It*, que aconteceu no museu londrino *Victoria and Albert*, em 1946, foi apresentada uma série de ambientes com designações específicas de classe, idade e gênero, em um formato bem similar ao da *Casa Cor*. O espaço intitulado “*A bedroom with man's dressing-room and bathroom in a large house*” – “Um quarto com vestiário e banheiro para homem em uma casa grande” (Figura 4) - por exemplo, foi projetado por John Hill a partir da idealização de um casal composto por um conselheiro municipal interessado em literatura e arte moderna e sua esposa (EXPLORING..., 201-).

Como exemplos nacionais desse tipo de evento, podemos citar a pioneira *Exposição da casa modernista* (Figura 5), realizada pelo arquiteto Gregori Warchavchik na casa que construiu no bairro Pacaembu, na São Paulo de 1930 (TEIXEIRA, 2011); a Feira de Utilidades Domésticas (UD), que teve sua primeira edição em São Paulo, no ano de 1960 (PADILHA, 2014); e o *Salão de Decoração e Arquitetura de Interiores*, realizado pela primeira vez também na década de 1960, no hotel Copacabana Palace (DANTAS, 2015).

Figura 4 - *A bedroom with man's dressing-room and bathroom in a large house* (1946), de John Hill



Fonte: EXPLORING BRITISH DESIGN, 201-

Figura 5 - Interior da exposição da casa modernista (1930), de Gregori Warchavchik



Fonte: TEIXEIRA, 2011

Para Sparke (2008), as mostras de interiores domésticos modernos foram produzidas visando encorajar a identificação do público com os ambientes expostos, fazendo com que os sonhos e aspirações de visitantes parecessem tangíveis, algo passível de ser obtido por meio do consumo das novidades apresentadas.

Ao analisar alguns textos de apresentação da *Casa Cor*, percebo interesses similares. A mostra afirma ter como compromisso “criar experiências vivas de morar que inspirem, emocionem e transformem a casa, em sintonia com o espírito da época”

(PUBLIABRIL, 2015b). Caracteriza-se “como um evento de ‘marketing de experiência’, por abranger as plataformas de entretenimento, cultura, lazer e compras” (NESSI, 2015, p.7), construído “para que todos vivenciem um momento de sonho e bem-estar” (NESSI, 2014, p. 7). Percebe-se, nesses trechos, a intenção de se manter na vanguarda, de divertir o público, de incentivar o consumo e de fazer sonhar com novas formas de morar.

A *Casa Cor* teve seu início em um momento em que o Brasil passava pelo processo de redemocratização. O país enfrentava, no campo econômico, os efeitos das estratégias adotadas nos anos de ditadura, nos quais o governo militar, ao privilegiar o setor privado, “quebrou” o Estado e definiu um cenário de estagnação econômica e alta inflação (MELLO; NOVAIS, 1998).

A crise econômica, que se estendeu pelos anos 1980 e 1990, afetou principalmente o poder de consumo das classes mais pobres. Parte das famílias de classe média ascendeu socialmente, aproveitando oportunidades criadas pela expansão das empresas privadas de grande porte e pelo aumento de cargos vinculados à administração pública. A classe mais rica, ligada às grandes empresas privadas e instituições financeiras, enriqueceu ainda mais (MELLO; NOVAIS, 1998). Com isso, cresceram as oportunidades de negócios voltados a atender o público de alta renda. Segundo Ethel Leon e Marcello Montore (2008), designers, lojas de decoração e indústrias que se focaram nas demandas desse público ganharam espaço, mesmo naquele período economicamente turbulento.

Cabe notar que a oferta dos serviços de decoração está associada à profissionalização que foi impulsionada pela instituição de diversos cursos superiores relacionados ao setor, ao longo dos anos 1960 e 1970. No Paraná, destaco o início das atividades do curso de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 1962 (DUDEQUE, 2001), e o surgimento dos cursos de Desenho Industrial da UFPR e da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) em 1975 (SANTOS, 2014).

Com esses antecedentes e diante de um cenário de expansão nas opções de compra, proporcionada pela derrubada das barreiras para importação de produtos industrializados que foi promovida pela estratégia liberalizante do governo federal nos anos 1990 (BIANCARELI, 2012), o público mais abastado se volta cada vez mais para os serviços de profissionais especialistas em busca de orientações em relação à configuração dos interiores.

Ao mesmo tempo, noções sobre decoração já tinham significativa circulação por meio de um conjunto de revistas de cunho comercial dedicadas à arquitetura e ao design de interiores, tais como *Casa Claudia*, *Arquitetura & Construção* e *Casa & Jardim*³³. Essas publicações especializadas tinham um papel importante na divulgação do trabalho de decoradores e decoradoras que, em geral, só podia ser visto por um público mais amplo em espaços comerciais, como lojas e bancos (DANTAS, 2015).

Em 1987, a *Casa Cor* foi criada na cidade de São Paulo “com a proposta de aproximar o público dos ambientes que ele só via nas revistas especializadas” (CASA COR, 2006, p.15). A *Casa Cor* começou a se expandir para outras cidades na década de 1990, por meio de um sistema de franquias. Chegou à região sul no ano de 1992, com uma primeira edição realizada em Porto Alegre. A responsável pelo estabelecimento da *Casa Cor* na região foi Marina Nessi, nascida em Porto Alegre e então dona de uma loja de revestimentos na capital gaúcha. A empresária produziu o evento na cidade durante 15 anos. A partir de 1994, iniciou as atividades da *Casa Cor Paraná*. Introduziu a mostra também em Santa Catarina (1996/1997) e em Punta Del Leste, no Uruguai (1997/1998). Nessi organizou eventos simultâneos nas três capitais da região sul durante alguns anos. Em 2007, radicada em Curitiba³⁴, passou a se dedicar exclusivamente à mostra paranaense e é diretora do evento até hoje (NESSI, 2013b).

Nessi teve o auxílio da decoradora Judy Nunes, da empresária Beatriz Séra e da arquiteta Yara Zitronenblatt na apresentação da “empresa ao mercado de decoração do Paraná”. Participaram da organização do evento Marcelo Papaleo, Eunice Nessi Papaleo, Maira Andrade e Patrícia Hanke Pereira (CASA COR SUL, 1994).

A primeira edição da *Casa Cor Paraná* foi realizada em maio de 1994. Participaram da mostra 51 profissionais que decoraram 39 ambientes. A seleção de projetistas participantes foi realizada por um comitê formado por Marina Nessi, pelo decorador Ivan Andrade e pelas fundadoras da *Casa Cor*, Angélica Rueda e Yolanda Figueiredo (CASA COR SUL, 1994).

³³ A *Casa Claudia* foi publicada pela primeira vez em 1967, como uma edição especial da revista *Claudia*, denominada então de *Claudia Decoração*. Três anos depois, a nova publicação passou a se chamar *A Casa de Claudia* e, em 1974, adotou o nome atual, tornando-se bimestral no ano seguinte. Outra edição especial da revista *Claudia*, publicada em 1981 com o nome de *Projetos Arquitetônicos*, deu origem à revista *Arquitetura & Construção*, que ganhou circulação independente em 1987 (MIRA, 1997). A *Casa & Jardim* foi a primeira revista especializado em decoração de interiores domésticos publicada no país. Sua primeira edição foi lançada em 1952 (SANTOS, 2015a).

³⁴ Marina Nessi recebeu, em 2009, o título de Cidadã Honorária de Curitiba, concedido pela Câmara Municipal de Vereadores (NESSI, 2013b).

A partir dos anos 2000 ocorreram mudanças consideráveis na gestão do *Grupo Casa Cor*. Naquele ano, as sócias fundadoras saíram da diretoria da empresa, que foi assumida pelo grupo *Private Equity*, administrado pela *Pátria Investimentos*. A presidência da *Casa Cor* ficou a cargo de Roberto Dimbério, então editor da revista *Casa Claudia*, da *Editora Abril*, auxiliado por Felipe Camargo, da *Editora Camelot* (CASA COR PARANÁ, 2011). Em 2008 ocorreu uma nova mudança - a *Casa Cor* foi comprada pelos Grupos *Doria* e *Abril*. Por fim, no ano de 2011, a *Abril* passou a deter 100% da empresa (JULIBONI, 2011).

Entre as mudanças decorrentes dessa nova fase, incluem-se: um plano de licenciamento de produtos com a marca; um maior investimento em tornar o evento um centro de entretenimento; a ampliação do número de franquias; e a criação de novos segmentos, como a *Casa Hotel*, a *Casa Kids*, a *Casa Talento*, a *Casa Cor Stars*, a *Casa Boa Mesa*, a *Casa Office* e a *Casa Festa*³⁵ (CASA COR PARANÁ, 2011). Em 2013, o grupo passou também a realizar em parceria com outras empresas o *MADE – Mercado de Arte e Design*, feira de design, e o *Auto Premium Show*, salão de automóveis e motos de luxo (PUGLIESI, 2014).

O grupo *Casa Cor* se propõe aos seguintes objetivos: “Inspirar pessoas a encontrar novas e melhores formas de morar e viver”; “Inspirar profissionais da arquitetura, do design de interiores e do paisagismo”; “Inspirar marcas a estabelecer novos jeitos de se aproximar do consumidor”; e “Inspirar todos a repensar o uso do espaço. Dentro de casa e na cidade” (GRUPO ABRIL, 2017b). Esses objetivos revelam a intenção da mostra de estabelecer relações específicas com o público visitante, profissionais e empresas do setor, bem como de se inserir no contexto doméstico e urbano.

3.2 A CASA COR PARANÁ E SEU PÚBLICO VISITANTE

Com relação ao objetivo de inspirar o público visitante, cabe notar que o perfil deste, ao longo das décadas, não sofreu alterações significativas. Na primeira edição da mostra paulista, a maior parte de visitantes foi formada por “senhoras da sociedade”

³⁵ Mostras que ocorrem em São Paulo, visando atingir diferentes mercados e dar destaque a profissionais renomados.

(PUGLIESI, 2014). Atualmente, segue predominando a presença de mulheres (75%) pertencentes às classes A (59%) e B (38%) (GRUPO ABRIL, 2017b)³⁶.

Na *Casa Cor Paraná*, esse padrão se manteve similar (CASA COR PARANÁ, 2002)³⁷ desde o seu início. Yara Mendes, arquiteta que participou da mostra diversas vezes e esteve presente em sua primeira edição, relata que: “Na época [1994] contratar um profissional era luxo”, ou seja, algo acessível apenas para os detentores de boa situação financeira. Considerando o cenário econômico daquela década, como visto, a afirmação parece coerente.

Na sequência, a arquiteta complementa que “Hoje [contratar um/a profissional] é um investimento para melhor resultado” (CASA COR PARANÁ, 2013, p.27). O indicativo dessa suposta mudança na percepção do serviço de decoração de interiores parece uma forma de legitimar a atividade, que deixa de ser encarada como algo supérfluo para se tornar algo de valor estratégico. Além disso, as afirmações da arquiteta podem ser lidas como indicativas de uma possível ampliação de público ao longo dos anos.

Essa ampliação é sugerida também pela organização da *Casa Cor*, que apresenta a mostra como veículo voltado a “[...] democratizar a arquitetura e a decoração [...]” (CASA VOGUE, 2014b), estimulando um setor que “[...] se aproxima cada vez mais do grande público e se faz cada vez mais popular [...]” (NESSI, 1996, p.23). Nesses discursos, afirma-se ainda que “[a *Casa Cor*] revelou que morar bem não é questão monetária, mas sim de cultura [...]” (CASA COR, 2006, p.15).

Essas afirmações soam bastante contraditórias, tendo em vista o já citado perfil do público visitante e as características dos ambientes expostos – geralmente amplos e repletos de móveis, eletrodomésticos e objetos decorativos de marcas consideradas de alto padrão, comumente de alto custo. No “Refúgio do Enófilo”, apresentado na edição paranaense de 2015, por exemplo, foi exibido um lustre que custava 17 mil reais. Além disso, o acesso ao evento e à revista também apresenta custo relativamente alto. No Paraná, o ingresso para a edição de 2017 custava 46 reais, e o valor para aquisição da

³⁶ Não fica clara a metodologia utilizada para realizar essa classificação. De qualquer forma, podemos considerar que o público visitante possui alto poder aquisitivo, uma vez que 40% das/os frequentadoras/es relataram ter renda familiar acima de 15 mil reais - o equivalente a 16 vezes o valor de um salário mínimo (937 reais).

³⁷ Segundo dados veiculados no anuário da edição de 2002, 49% das pessoas que visitaram a *Casa Cor Paraná* eram mulheres entre 27 a 50 anos pertencentes à classe AB (CASA COR PARANÁ, 2002). Não pude encontrar estatísticas mais recentes sobre o público frequentador da mostra. Pelo fato de ser parte de uma franquia que procura a padronização de suas ações e objetivos, creio que é possível inferir que não houve alteração significativa no perfil de visitantes no Paraná nos últimos anos, em comparação com os dados mais recentes da mostra paulista.

revista era de 20 reais³⁸. Acredito que o discurso de democratização do acesso à mostra revela, porém, uma tentativa de universalizar uma noção de “morar bem” e, com isso, reforçar o potencial de difusão das ideias postas em circulação pela *Casa Cor*.

Ao ser colocada como fonte de inspiração acerca de “novas e melhores formas de morar e viver”, fica sugerida a intenção de fazer com que as pessoas se apropriem de elementos dos projetos apresentados na mostra, ainda que para isso façam adaptações que caibam em seu orçamento³⁹. Assim, o “morar bem” fica ligado à criatividade e, mais importante, ao acesso às ideias de especialistas cujo gosto e expertise parecem inquestionáveis, uma vez legitimados pela marca *Casa Cor*.

3.3 A CASA COR PARANÁ E PROFISSIONAIS DO SETOR

No que tange ao objetivo de “inspirar profissionais da arquitetura, do design de interiores e do paisagismo”, observo que a mostra é bastante frequentada por esse público, que corresponde a 57% do total de visitantes em São Paulo (GRUPO ABRIL, 2017b) e mais de um terço do total de visitantes no Paraná (CASA COR PARANÁ, 2002). Estudantes de cursos superiores em áreas afins também têm presença recorrente (PUGLIESI, 2014).

Cabe notar que profissionais da área, além de serem público preferencial, também recebem atenção e reconhecimento quando atuam como projetistas nas exposições. A organização da *Casa Cor* enfatiza que um de seus objetivos primordiais é de dar visibilidade ao trabalho dessas pessoas. Para tanto, seus nomes e sua imagem têm sido destacados nos diversos materiais de divulgação da mostra. Essas informações, além de aparecerem associadas aos ambientes projetados, têm sido também veiculadas em anúncios de empresas patrocinadoras ou apoiadoras, nos volumes mais recentes da revista da *Casa Cor Paraná*. Essa prática ganhou espaço em 2013, e foi denominada pela

³⁸ A título de comparação, lembro que o salário mínimo no Brasil em 2017 era de R\$ 937,00.

³⁹ Essa postura lembra aquela dos manuais de civilização e orientação feminina que circulavam no país no século XIX, veiculando opções de decoração de acordo com o gosto burguês vigente e adaptáveis a diferentes condições financeiras (CARVALHO, 2008). Mais recentemente, a estratégia de disseminação de padrões de decoração para as classes menos abastadas tem sido realizada por meio de diferentes mídias. Nos anos 2000, surgiram revistas como a *Casa Linda*, da Editora Alto Astral e a *Minha Casa*, da Abril. As lojas *Pernambucanas* publicaram um guia de decoração assinado por Marcelo Rosenbaum, famoso arquiteto paulista, e as *Casas Bahia*, rede de lojas populares, criaram um blog sobre decoração (FRANÇA, 2011). Além disso, a prática do design de interiores tem se popularizado por meio da televisão, com quadros como o *Lar doce lar*, do programa *Caldeirão do Huck*, e de programas como o *Decora*.

diretora da mostra como “anúncios humanizados” (NESSI, 2013a), que buscam valorizar as “estrelas” da mostra (as/os projetistas) e as empresas parceiras.

Como exemplo da apresentação de profissionais como “celebridades”⁴⁰ na revista da *Casa Cor Paraná*, cito ainda a reportagem “Casa de Arquiteto”, publicada na edição de 2009. Nela, a proposta é “apresentar como vivem as estrelas que realizam este espetáculo a cada ano” (GUIDALLI, 2009, p176). O escolhido foi o arquiteto Jayme Bernardo, frequente expositor, cujo apartamento é mostrado em inúmeras fotografias.

Outra estratégia da *Casa Cor Paraná* para valorizar profissionais participantes é a publicação de homenagens e a concessão de prêmios. Na revista da edição de 2011, por exemplo, foram homenageadas/os expositoras/es que tinham então participado do evento por mais de nove edições, como Yara Mendes, Christian Schönhofen, Rosa Dalledone, Mauricio Pinheiro Lima e Margit Soares, entre outras/os. Nessa homenagem, fotografias das/os profissionais aparecem acompanhadas de citações em que discorrem sobre sua relação com a mostra. Em geral, apontam que a *Casa Cor* é uma “vitrine” na qual podem expor seus projetos e estilos particulares, divulgando seu trabalho para um público amplo (CASA COR PARANÁ, 2011, p. 38).

Quanto às premiações, é realizado desde 2009 o projeto “Premiações Especiais”, com o objetivo de “apresentar um mix de arte e design de nosso estado, estimulando a saudável concorrência entre os expositores” (CASA COR PARANÁ, 2010, p. 62). A premiação abrange diversas categorias, vinculadas aos valores da empresa – como “Projeto mais ousado” e “Projeto mais sofisticado”; às relações com o mercado – como “Projeto com melhor exposição do produto” e “Expositor com maior número de anunciantes”; e à organização da mostra – como “Destaque montagem nota 10” e “Destaque no cumprimento de prazo” (CASA COR PARANÁ, 2015, p. 66).

Vale comentar que é gritante a diferença de visibilidade e valorização conferidas a arquitetas/os, designers e paisagistas participantes em relação às/aos demais trabalhadoras/es envolvidas/os na execução das obras, montagem e manutenção dos ambientes expostos. O pessoal da construção civil, da marcenaria, da pintura, das instalações elétricas, da jardinagem, da limpeza, da recepção e da segurança é, via de regra, mantido no anonimato.

⁴⁰ Para uma discussão mais aprofundada sobre a construção de um ideal de “designer celebridade” por parte da mostra, ver Zacar e Santos (2017b).

3.4 A CASA COR PARANÁ E AS EMPRESAS PATROCINADORAS

O objetivo de “Inspirar marcas a estabelecer novos jeitos de se aproximar do consumidor”, por sua vez, ressalta o caráter comercial da exposição. Ao explicitar sua relação com o mercado, a *Casa Cor Paraná* se coloca como um evento de marketing, voltado para a promoção de negócios por meio da divulgação dos serviços de profissionais da área e de produtos de lojas e indústrias do setor (NESSI, 2015). Assim, a mostra é apresentada como um espaço para a criação de oportunidades de interação entre fornecedores, profissionais e público em geral.

As parcerias entre a *Casa Cor* e as empresas são estabelecidas por contrato, que pode ser de patrocínio (em nível nacional ou local), de apoio local, de fornecedora oficial ou de *merchandising*. Esses diferentes tipos de contrato dão direito, por exemplo, à exclusividade em um segmento em todas as mostras nacionais, à presença em um ambiente de destaque, ou à exposição diferenciada de um produto em algum dos ambientes (PUBLIABRIL, 2015a). A edição de 2017 realizada no Paraná, por exemplo, contou com espaços como a “Garagem Renault” – na qual um carro da marca teve destaque, e o “Hall de entrada Arauco” – que teve incorporado ao seu projeto os painéis de madeira reconstituída fabricados pela companhia. Outras empresas alugam espaços para comercializar seus produtos dentro da mostra, como no caso da “Loja da Casa”, também presente na *Casa Cor Paraná* de 2017, na qual foram vendidos aromatizadores de ambiente da marca catarinense *Mels Brushes Home Fragrances*. Por fim, ainda são comercializados espaços para anúncios publicitários veiculados nos anuários da *Casa Cor*.

A mostra também promove acordos comerciais entre projetistas participantes e empresas. Para participar da mostra, essas/es profissionais precisam arcar com uma taxa⁴¹, que muitas vezes é paga pelas empresas fornecedoras (MACHADO, 2013). Estas, em contrapartida, terão seus produtos utilizados no projeto dos ambientes patrocinados.

Cabe notar que a proximidade da relação entre projetistas e empresas do ramo não é recente. Dantas (2015, p.166) cita que o vínculo entre decoradores⁴² e o comércio

⁴¹ Esse valor não pode ser revelado pelas/os participantes devido à confidencialidade exigida no contrato de participação (MACHADO, 2013).

⁴² Naquele período, ainda eram poucas as mulheres a atuarem profissionalmente como decoradoras no Brasil.

no Brasil já era muito forte nos anos 1950. Profissionais dependiam das lojas para encontrar os artefatos necessários para seus projetos e, cada vez mais, as lojas dependiam de profissionais para criar seus *showrooms* e realizar projetos para o público consumidor. Segundo a autora, as lojas inclusive investiram na formação de decoradores, naquele período.

Recentemente, as estreitas trocas entre lojas e designers, arquitetas/os e decoradoras/es têm chamado a atenção devido a uma prática polêmica: o pagamento de “RT”, ou “reserva técnica”. Esse termo diz respeito ao pagamento de uma taxa por comerciantes do setor de design de interiores para profissionais da área, quando estas/es indicam determinados produtos para compor um ambiente, seja residencial ou empresarial. O valor pago é de, em média, 10% sobre o preço do produto indicado e, não raro, a/o cliente não sabe que está pagando essa sobretaxa (BESSA, 2013). O pagamento de reserva técnica foi proibido em 2013 pelo Código de Ética e Disciplina do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU-BR) (CAU/PR, 2015). Essa proibição, porém, diz respeito somente a arquitetas/os, excluindo decoradoras/es e designers de interiores, que não têm suas condutas regulamentadas por esse Conselho⁴³.

3.5 A CASA COR PARANÁ E A CIDADE

Retomando os objetivos elencados pela organização da mostra, aquele que trata do repensar o uso dos espaços se desdobra em dois aspectos, considerando os âmbitos da casa e da cidade. A relação da *Casa Cor Paraná* com o espaço urbano é centrada na estratégia de adotar imóveis históricos como sede das exposições, visando chamar “[...] a atenção da sociedade para espaços emblemáticos, antes ignorados [...]” (NESSI, 2013b, p. 19), a partir de uma prática caracterizada como “*retrofit*”. Na revista referente à edição de 2014 é apresentada uma matéria sobre esse tema. Nela, o *retrofit* é definido como “[...] um processo de modernização de algum equipamento ultrapassado, a reconversão ou reutilização de edifícios para novos usos, mas mantendo suas características

⁴³ De qualquer forma, essa alteração no código de ética tem acarretado em transformações na relação entre profissionais e lojas do setor, nos últimos anos. Como exemplo, cito o fato de que o Núcleo Paranaense de Decoração, associação de lojistas de decoração de Curitiba, alterou em 2017 seu programa de fidelidade e política de premiação. Antes, a instituição distribuía anualmente prêmios, como automóveis e viagens, a profissionais que se destacassem pelo volume de vendas promovidas na parceria com as lojas associadas. Atualmente, o Núcleo confere troféus a projetos que passam pela avaliação de uma comissão, formada por profissionais da área, a partir de critérios como criatividade, inovação, eficiência e otimização do espaço (BESSA, 2017; NÚCLEO PARANAENSE DE DECORAÇÃO, 2017).

originais.” Trata-se de uma estratégia de mercado que visa “agregar valor econômico ao imóvel”, aumentando sua vida útil e potencialidades de uso, bem como promovendo o “[...] renascimento de antigos prédios ou áreas urbanas” (CASA COR PARANÁ, 2014, p. 76).

Essa modernização, porém, é limitada por uma diretriz, estabelecida desde o primeiro evento paulista: a de não alterar a estrutura e as características gerais dos imóveis onde a mostra se instala. As/os profissionais participantes são orientadas/os a não incluir em seus projetos qualquer tipo de alteração na fachada, nas aberturas (portas e janelas) e nas paredes do imóvel ocupado (CASA COR BRASÍLIA, 2010).

A preocupação com a manutenção das características originais dos edifícios é relacionada com “[...] a preservação de prédios de grande valor histórico e cultural [...]” (NESSI, 2013b, p.14), intenção largamente enfatizada em textos dos anuários e revistas da *Casa Cor Paraná*. Na edição de 2009 foi publicado, inclusive, um artigo de autoria da Comissão de Avaliação do Patrimônio Cultural da Prefeitura Municipal de Curitiba, intitulado “Sobre Preservação de Edificações de Valor Cultural”. Nele, é apresentado um breve histórico das ações de preservação do patrimônio cultural no Paraná, no Brasil e no mundo, e essas ações são relacionadas à valorização da identidade local e ao seu “benefício social e econômico” (COMISSÃO..., 2009, p.28).

Apesar de Nessi (2013b, p.19) apontar para uma seleção de “típicos exemplares da arquitetura paranaense” para sediar a mostra nota-se, porém, que os imóveis utilizados têm sido, em geral, aqueles que fazem parte da história de famílias abastadas de Curitiba. Sendo assim, pela própria escolha desses locais, a organização do evento já evidencia o público que pretende atingir e o passado que procura privilegiar.

O local escolhido para a estreia da *Casa Cor Paraná* foi a Casa Gomm, também conhecida na época como “Casa do Batel” (Figura 6). Localizada nesse bairro nobre da capital, o palacete pertenceu à família Gomm, cujo patriarca, Harry Herbert Gomm, foi Embaixador da Inglaterra (CASA COR SUL, 1994). Nessi caracteriza assim o imóvel escolhido para sediar a primeira edição da mostra:

Final representação da aristocracia do período econômico da erva-mate, o imóvel tem em sua história passagens de intensa vida social e diplomática, vez que foi Consulado da Inglaterra, e que costumava receber a sociedade curitibana para Garden Parties e sessões de English Tea (NESSI, 2013b, p.19).

Figura 6 - Artigo sobre o imóvel sede da primeira Casa Cor Paraná



Fonte: CASA COR SUL – PARANÁ, 1994

A tradição de realizar a mostra em edifícios localizados em bairros nobres da cidade remonta à primeira edição da *Casa Cor São Paulo*, que ocorreu em uma grande casa, propriedade do empresário Geraldo Forbes, situada no bairro paulistano do Jardim Europa (CASA COR PARANÁ, 2011).

Dentre as demais residências já ocupadas pela mostra paranaense, destaco o palacete do Batel (edições de 1995 e 1998) (Figura 7), imóvel tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Paraná em 1975; a casa Agostinho Ermelino de Leão Filho (edição de 2001) (Figura 8), que foi moradia do rico empresário ervateiro, cuja família fundou a empresa Matte Leão; e a casa Hussein Hanmdar (edição de 2004), que foi residência do Cônsul honorário do Líbano; e a casa Rubens Meister (edição de 2007), projetada para a família de Leônidas Borio, fundador da empresa Paraná Equipamentos⁴⁴.

⁴⁴ Noto que também sediaram o evento alguns espaços de uso coletivo, como o Clube Concórdia (edição de 2008), fundado em 1887 por imigrantes alemães; a Casa Cultural União Juventus (edição de 2012), ligada ao clube fundado por imigrantes poloneses no início do século XX; o Moinho Paranaense (edição de 2003), hoje chamado Moinho Rebouças, antiga indústria pertencente à família Leão; o Asilo São Vicente de Paulo (edição de 2009), construído na década de 1920; e o Jockey Club (edição de 2017), inaugurado na década de 1950.

A escolha desses imóveis, além de vincular a mostra a regiões específicas da cidade – em geral, bairros centrais e/ou considerados “nobres” (tais como: Batel, Jardim Social e Ecoville), direciona também a forma como os ambientes expostos são definidos e arranjados.

Figura 7 - Palacete do Batel



Fonte: NESSI, 2013b

Figura 8 - Casa Agostinho Ermelino de Leão Filho



Fonte: NESSI, 2013b

3.6 A CASA COR PARANÁ E OS INTERIORES DOMÉSTICOS

Gostaria de destacar aqui dois aspectos relacionados aos ambientes domésticos apresentados na mostra. O primeiro diz respeito aos estilos decorativos⁴⁵ expostos que, segundo Nessi (2013b), têm em geral sido pautados por uma ideia de ecletismo:

A decoração de interiores apresentou-se sempre transitando sobriamente entre o antigo e o novo [...]. Os profissionais souberam romper com as formas tradicionais, mas o passado ainda hoje continua muito presente e valorizado. [...] O Estilo Curitiba é eclético e está definido no desejo e na abertura para o novo, para a modernidade [...] (NESSI, 2013b, p. 327).

O ecletismo começou a se popularizar na arquitetura e na decoração de interiores no Brasil do século XIX, então vinculado ao processo de modernização e ao gosto da elite, que visava reproduzir no país padrões admirados na Europa (FABRIS, 1993; LEMOS, 1993). As primeiras décadas do século XX são consideradas o auge do ecletismo no país (MALTA, 2011), período no qual as referências europeias do século XIX foram combinadas com ideias modernistas em diversos interiores como, por exemplo, naqueles projetados pelo casal John e Regina Graz⁴⁶ (DANTAS, 2015; SIMIONI, 2007).

Na década de 1950, o ecletismo se manteve presente no design de ambientes que mesclavam a linguagem do Estilo Internacional⁴⁷, marcada pelo funcionalismo moderno, com estilos de época. Ao analisar artigos veiculados pela revista *Casa & Jardim* naquele período, Marinês Ribeiro dos Santos (2010) comenta que o uso de peças clássicas na decoração moderna, associada então ao “bom design”, era aceito com ressalvas – a recomendação é que se incluíssem apenas peças antigas autênticas, de forma a denotar refinamento cultural. A autora observa ainda que nos anos 1950 o Estilo Internacional, pautado por um ideal de universalidade, se flexibilizou em ambientes onde elementos

⁴⁵ Neste trabalho, estilo é entendido como “[...] um repertório de formas que se manifestam em uma época e em um contexto concreto [...]” (VALLS, 2015, p. 215, tradução nossa). Sendo assim, entendo que os estilos guardam estreitas relações com as condições econômicas, políticas e ideológicas no seio das quais são desenvolvidos. A partir dessa perspectiva, apesar de não dar especial ênfase à questão dos estilos decorativos em minhas análises, procuro considerá-los como elementos relevantes ao entendimento da conjuntura na qual se inserem os ambientes enfocados.

⁴⁶ O casal se conheceu na *École des Beaux Arts* de Genebra, e se estabeleceu no Brasil em 1920. A brasileira e o suíço realizaram uma série de projetos de decoração de interiores mesclando linhas modernas e clássicas, recorrendo, por exemplo, a atualizações dos estilos Luis XV e Luis XVI para se adaptar ao gosto local (DANTAS, 2015; SIMIONI, 2007).

⁴⁷ O Estilo Internacional é vinculado ao modernismo europeu, e se disseminou pelo mundo após a Segunda Guerra Mundial. É baseado na ideia de funcionalismo, caracterizando-se pela abstração formal por meio da aplicação de volumes geométrizados, pela aversão aos ornamentos, pela valorização dos aspectos estruturais dos artefatos, bem como da “verdade” dos materiais e pelo direcionamento à produção industrial (SANTOS, 2015a).

culturais locais foram com ele mesclados. Essa perspectiva teve reflexo na produção do mobiliário nacional nos anos 1960, momento em que designers de móveis buscavam imprimir uma identidade própria aos produtos projetados e fabricados no Brasil (SANTOS, 2010).

Difundido a partir dos anos 1960, o design *pop* também se valeu da mistura de referências advindas, por exemplo, das artes, do psicodelismo e das culturas orientais, combinando-as ainda com elementos que remetem a estilos como o Vitoriano, o *Art Nouveau* e o *Art Deco*. No Brasil, o *pop* foi associado, nas décadas de 1960 e 1970, à configuração de “espaços jovens”, notadamente dormitórios para pessoas solteiras e apartamentos compactos (SANTOS, 2010).

A partir da década de 1980, o ecletismo passa a ser mais associado à perspectiva do design pós-moderno, que prevê a revisitação de estilos históricos por meio de estratégias de sobreposição, reelaboração e ressignificação, valorizando aspectos como a ambiguidade, a complexidade e a ironia (CRESTO, 2009; VALLS, 2015).

Na *Casa Cor Paraná*, noto uma maior vinculação da ideia de ecletismo com uma perspectiva historicista, especialmente no caso das edições realizadas nos anos 1990. A partir dos anos 2000, essa ideia aparece mais ligada ao que tem se chamado de estilo contemporâneo, caracterizado pela mistura de móveis clássicos e modernos, pelo uso de cores consideradas neutras (tais como branco, cinza, preto, bege e marrom), pela predominância de linhas retas, pela combinação de diferentes texturas, e pela ampla aplicação de superfícies lisas, espelhadas e translúcidas (VALENTE, 2015; RIBAS, 2017).

O segundo ponto a ser destacado se refere à forma de organização dos ambientes na mostra. Entendo que a estrutura comumente apresentada remete aos padrões adotados pela burguesia urbana no Brasil do século XIX, quando se popularizou o “morar à francesa”, que prevê a divisão da residência em três zonas distintas: áreas sociais, íntimas e de serviço (LEMOS, 1993). Essa configuração caracteriza a “casa moderna”, que transformou os interiores coloniais, adaptando-os ao novo modo de vida que vinha então se configurando com base em práticas de consumo privado voltadas à construção de distinções sociais de classe e de gênero (CARVALHO, 2008).

Marcelo Tramontano (2006), ao analisar plantas de apartamentos construídos na cidade de São Paulo nas últimas décadas, enfatiza que a tripartição dos espaços das habitações permanece como padrão no século XXI, a despeito das mudanças nos modos

de vida e na estrutura familiar que ocorreram ao longo das últimas décadas. No contexto paranaense recente, observa-se situação similar (BUKOWSKI, 2012).

A opção pelo padrão de “casa moderna” fica evidenciado no livro comemorativo dos 20 anos da *Casa Cor Paraná* (NESSI, 2013b), no qual os ambientes são classificados como “áreas sociais”, que congregam *halls* de entrada, *livings*, salas de estar, salas de jantar, escritórios, etc.; e “áreas privativas”, que incluem quartos e/ou suítes. Separadamente, são apresentados os ambientes de serviço (ainda que essa categoria não seja utilizada de forma explícita), como cozinhas e lavanderias.

A tripartição também se evidencia nas plantas baixas que ilustram de forma esquemática a organização dos ambientes apresentados em cada edição. Essas plantas são geralmente divulgadas por meio dos anuários e revistas da mostra e também são veiculadas em panfletos impressos, entregue a visitantes como forma de orientar seu trajeto no interior da exposição.

Na Figura 9 pode ser observada uma das plantas baixas referentes à mostra de 2011⁴⁸. Nela, cada ambiente é identificado por um número⁴⁹, e sua designação é especificada em uma lista, à direita na imagem. Na referida figura podemos notar a separação entre as áreas sociais – “Hall de Entrada e Lavabo”, “Living”, “Salão Nobre de Jantar” e “Estar e Churrasqueira”; de serviço – “Cozinha” e “Lavanderia” com “Lavabo” anexo e “Atelier e Hobby da Dona da Casa”⁵⁰; e íntimas - “Suíte do Bebê”, “Quarto do Casal”, “Closet e BWC do Casal”, “Suíte da Menina” e “Suíte da Debutante”. Percebe-se também a presença de cômodos que servem como espaço de transição entre essas áreas, tais como o “Bar e Estar Íntimo”, a “Copa e Cristaleira” e a “Adega”, localizados na

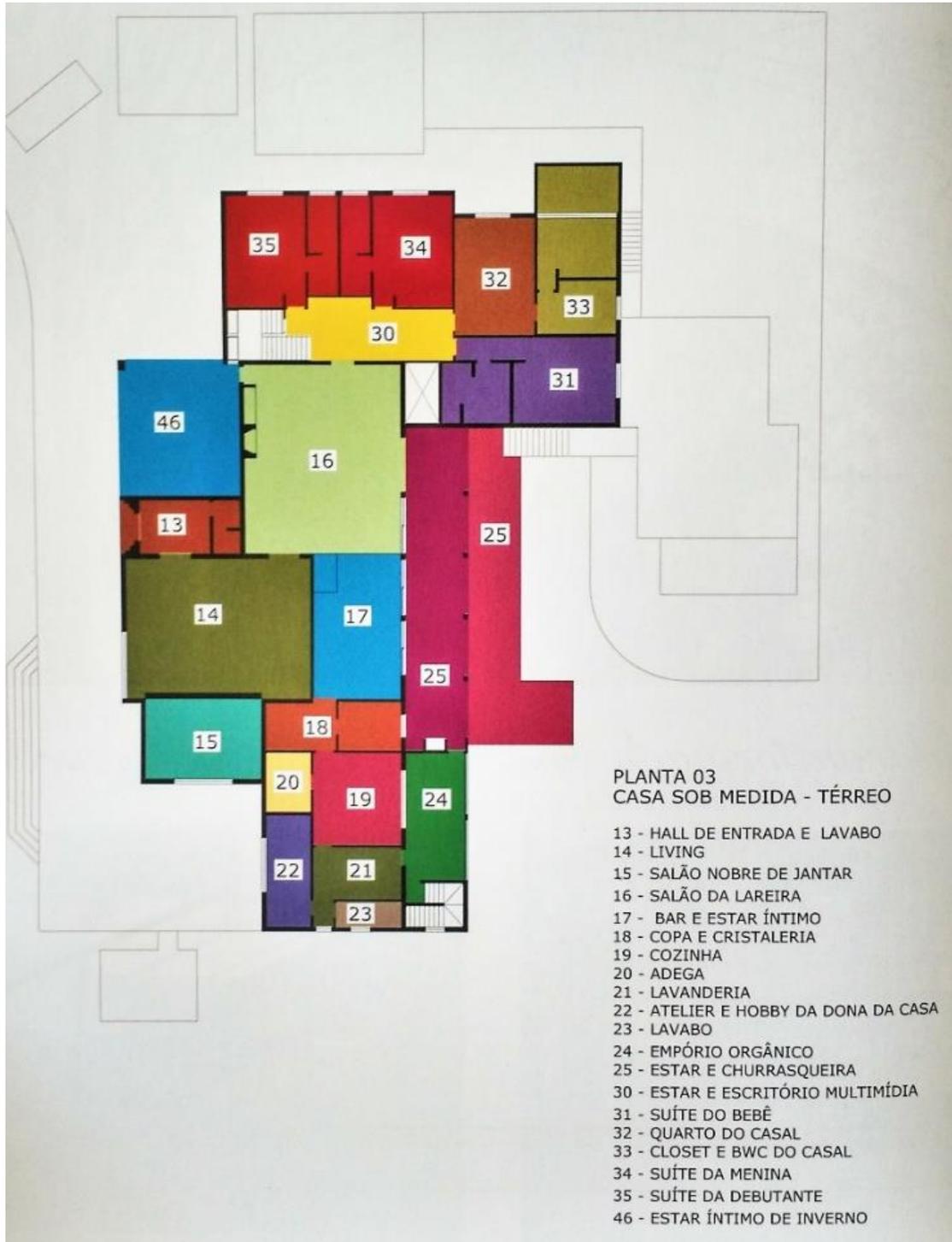
⁴⁸ Na revista dessa edição foram apresentadas quatro plantas baixas. Escolhi aquela que abrange os espaços domésticos internos, sendo que nas demais prevalecem áreas externas e ambientes destinados à realização de eventos e comercialização de produtos. Selecionei essa planta baixa como exemplo devido ao fato de ela congregar, em uma única imagem, os ambientes domésticos expostos – em algumas edições foram utilizados como sede imóveis com dois andares, sendo os cômodos da área residencial divididos em duas plantas. Além disso, as plantas baixas de algumas edições foram representadas utilizando fonte em tamanho bastante reduzido, o que dificulta a leitura, ou traços muito finos e sem preenchimento interno, o que compromete a visualização da imagem digitalizada.

⁴⁹ As cores utilizadas não parecem seguir um código, sendo que sua aplicação se deu aparentemente apenas para reforçar visualmente a separação entre cada cômodo por meio do contraste cromático.

⁵⁰ Na planta analisada, é possível relacionar o cômodo denominado de “Atelier e Hobby da Dona da Casa” à localização usualmente ocupada pelo “quartinho de empregada”. Conforme analisam Maíra Boratto Xavier Viana e Ricardo Trevisan (2016), não raro nas moradias contemporâneas esse espaço tem sido atualizado para servir a outros propósitos, tais como despensa, escritório, quarto de despejo ou de visitas. No caso aqui enfocado, entendo que esse ambiente pode ser considerado parte da área de serviço por abrigar atividades laborais que remetem aos afazeres domésticos tradicionalmente associados às mulheres da família, que incluem práticas artesanais como o bordado e o crochê (CARVALHO, 2008). A imagem e o texto referentes a esse ambiente são analisados na seção 6.3.2.

fronteira entre a área social e a área de serviço; e o “Estar e Escritório Multimídia” e o “Estar Íntimo de Inverno”; localizados entre a área social e a área íntima.

Figura 9 - Planta 03, referente à Casa Cor Paraná de 2011



Fonte: CASA COR PARANÁ, 2011

Essa forma de disposição dos cômodos evidencia que, a despeito de uma maior flexibilidade em relação às áreas sociais, os setores íntimo e de serviço não apresentam nenhuma conexão. Além da influência do modelo francês, essa segregação remonta também ao passado colonial, quando buscava-se isolar e preservar a família em relação a serviçais da casa e a eventuais visitas de pessoas estranhas (VERÍSSIMO; BITTAR, 1999).

Com relação à flexibilização das áreas sociais, Cristiana Griz e Luiz Amorim (2015) notam nas moradas contemporâneas uma tendência à integração dessas áreas por meio, por exemplo, da fusão da varanda com a sala ou da união entre as salas de estar e de jantar. Considerando os cômodos da planta baixa previamente apresentada, notamos esse tipo de configuração em relação a ambientes cuja denominação explicita mais de um tipo de uso, tais como “Estar e Churrasqueira”, “Bar e Estar Íntimo”, “Copa e Cristaleira” e “Estar e Escritório Multimídia”. Entendemos que essa sobreposição de usos difere da realidade das habitações das classes médias e populares, onde a multiplicidade de funções de um mesmo cômodo é justificada, muitas vezes, pela falta de espaço (VILLA, 2006). A presença de ambientes como “Salão Nobre de Jantar”, “Adega” e “Estar Íntimo de Inverno”, pouco usuais em moradias de famílias menos abastadas, permite inferir que no caso da *Casa Cor Paraná* a multifuncionalidade diz mais respeito aos modos de vida e às preferências em relação ao uso do que à necessidade de otimização dos espaços.

Os nomes dados aos ambientes, especialmente aqueles da área íntima, como “Suíte do Bebê”, “Quarto do Casal” e “Suíte da Menina” - revelam ainda seu caráter individualizado. A tendência à individualização de cômodos da casa é um fenômeno associado a transformações na estrutura familiar, que se intensificaram com os processos de modernização⁵¹.

A família moderna começou a se configurar no Brasil a partir de uma série de mudanças nos âmbitos cultural, econômico e político do século XIX. Como explica Carvalho (2008),

⁵¹ No período pré-moderno, o tipo de solidariedade estabelecida entre os membros da família desestimulava o aprofundamento da individualidade e o grupo tinha como principal função assegurar a reprodução da vida e a transmissão de bens e nomes (CARVALHO, 2008; ARIËS, 2014). O público e o privado, assim como os diferentes espaços do interior da casa, não eram tão demarcados – havia uma circulação mais livre entre a casa e a rua, bem como no interior da própria casa, onde os mesmos cômodos eram utilizados para diferentes funções, tais como comer, dormir, trabalhar, brincar, etc. A casa era, portanto, relativamente indiferenciada e mais aberta à presença de pessoas externas à família (MANDELBAUM, 2009).

A substituição das formas negativas de coerção baseadas na punição, a diminuição do número de pessoas estranhas no convívio familiar, o fim da escravidão, a ingerência do Estado por meio dos programas de saneamento e da figura do médico sanitário – orientando pais, mas especialmente as mães, quanto às formas de manutenção da saúde dos filhos -, o incremento urbano e com ele o interesse crescente pela educação dos filhos foram alguns dos fatores que concorreram para o enriquecimento dos laços de convívio familiar, para a diminuição das distâncias emocionais e para a existência do respeito às características psicológicas de cada um de seus membros. Por sua vez, o individualismo e o consumo estabeleceram uma relação de retroalimentação [...] (CARVALHO, 2008, p. 107).

Com isso, o modelo de casa também mudou – a família pautada na proximidade afetiva e na valorização da individualidade se objetificou em espaços altamente decorados e privados. Com o crescimento da urbanização e da importação de produtos e o início da industrialização do país, aumentou significativamente a oferta de bens e serviços para dar suporte a essas transformações. Assim, o lar moderno passou a depender cada vez mais da nova forma de organização dos sistemas produtivos da cidade. Essa situação, além de explicitar a dependência entre as esferas pública e privada, levou também a uma refuncionalização da casa, que passa a ser cada vez mais entendida “como um espaço de libertação do mundo externo e um lugar de autodeterminação do indivíduo” (CARVALHO, 2008, p. 297).

A casa burguesa passou então a se organizar de forma a estimular a intimidade e a privacidade como elementos chave para a constituição da identidade dos membros da família. Assim, as mudanças nos interiores domésticos criaram e deram suporte às novas demandas individuais que, ao mesmo tempo, impulsionaram e dependiam do mercado de consumo em expansão.

Os processos de transformação das estruturas familiares tradicionais se intensificaram ao longo do século XX, especialmente a partir dos anos 1950 e 1960. Neste período, conquistaram visibilidade diversos movimentos sociais – tais como os movimentos feministas e os movimentos *gays* e *lésbicos* - que passaram a questionar, de forma contundente, a moral burguesa, as instituições de ensino e o modelo tradicional de família nuclear. Denunciou-se, assim, o autoritarismo, a violência e a hipocrisia presentes nas relações familiares (MANDELBAUM, 2009; PEDRO, 2005).

Esse conjunto de movimentos sociais - cujas ideias passaram a circular pela mídia impressa, a literatura, as artes plásticas e a produção intelectual em geral – começaram a abrir espaço para que diferentes tipos de relacionamento pudessem ser socialmente legitimados. Relações mais igualitárias e livres entre homens e mulheres, relações

homoafetivas e novas formas de composição e recomposição familiares⁵² foram, aos poucos, alcançando maior visibilidade e aceitação⁵³.

Berquó (1998), ao analisar o perfil das famílias brasileiras a partir de dados coletados pelo censo entre os anos 1950 e o fim da década de 1990, indica uma série de mudanças, tais como o aumento na quantidade de uniões conjugais informais (sem vínculos legais) e de arranjos do tipo casal sem filhos e da família monoparental (para a qual predomina a chefia feminina). A quantidade de pessoas por domicílio diminuiu, devido a fatores como o declínio da taxa de natalidade, o aumento de separações, divórcios, uniões estáveis que não envolvem coabitação e de jovens vivendo sós fora da casa dos pais.

No âmbito dos interiores domésticos das classes médias e altas, essas transformações nas estruturas e relações familiares se materializaram, por exemplo, por meio da emergência da suíte do casal na década de 1960, geralmente disposta de forma mais segregada em relação aos outros cômodos. A suíte garante mais privacidade ao casal, e seu posicionamento indica a diminuição do controle exercido pelos pais em relação à prole, cujo trânsito fica menos visível. Nas décadas seguintes, foi se tornando mais comum a presença de mais de uma suíte, fato ligado à diminuição no número de filhas/os, à consolidação da tendência à individualização e ao crescente respeito à privacidade de cada membro da família (PONTUAL, 2009). Outra mudança significativa é o aumento, observado nas últimas décadas, na oferta de imóveis voltados a pessoas que moram sozinhas, tais como os *lofts*⁵⁴ e *studios*⁵⁵.

A tripartição das áreas e os arranjos que privilegiam a individualidade e a privacidade são aspectos recorrentes na trajetória da *Casa Cor Paraná*. O caráter privativo e personalizado dos ambientes é ressaltado pela forma de designação a eles concedida que, como visto, não raro indica o membro da família ao qual foram

⁵² Dentre os arranjos familiares não tradicionais, pode-se citar a família mosaico, a recasada, a socioafetiva, a monoparental, a homoafetiva e a unipessoal (WAGNER, 2009).

⁵³ Destas novas configurações familiares decorreram mudanças em vários aspectos da vida social, inclusive no campo jurídico. Neste âmbito, transformações importantes foram a legalização do divórcio, a substituição da figura do pátrio poder pela de chefe de família (que pode ser homem ou mulher), a possibilidade de guarda dos/as filhos/as ser igualmente da mãe ou do pai e a possibilidade de guarda compartilhada dos/as filhos/as. (MANDELBAUM, 2009).

⁵⁴ *Lofts* são apartamentos caracterizados por espaços amplos, com poucas subdivisões e com a presença de elementos arquitetônicos e estruturais (como vigas, pilares e tubulações) aparentes. Esse tipo de moradia foi desenvolvido a partir de construções centrais, desocupadas por indústrias ou grandes depósitos, em cidades como Paris, Londres e Nova York (GURGEL, 2013).

⁵⁵ *Studios*, ou *Estúdios*, são apartamentos pequenos, de um único ambiente ou com apenas um dormitório (GURGEL, 2013).

idealizados. No próximo capítulo, analiso imagens de ambientes nos quais são construídas posições de sujeito associadas a esse tipo de arranjo, aprofundando a relação dessa forma de pensar a moradia com noções específicas sobre a família e também com padrões culturalmente estabelecidos de feminilidades e masculinidades.

4 AS/OS USUÁRIAS/OS IMAGINADAS/OS E O MODELO DE FAMÍLIA PRIVILEGIADOS NA CASA COR PARANÁ

Os projetos desenvolvidos para a exposição na *Casa Cor Paraná* não são direcionados a atender demandas de clientes reais. Em entrevista, Nessi explica que a inspiração para os projetos pode vir de diferentes fontes, tais como “feiras internacionais, eventos, arte, música, cinema e até mesmo a moda” (MOTA, 2012). Alguns dos ambientes apresentados foram direcionados para familiares de projetistas participantes⁵⁶, outros foram pensados para uso próprio⁵⁷ ou ainda para uso de celebridades, como atrizes⁵⁸ e esportistas⁵⁹. Em vários outros ambientes, as/os profissionais parecem criar uma personagem a servir de inspiração⁶⁰.

Madeleine Akrich (1992), Kjetil Fallan (2008) e Johan Redström (2006) discutem como essas personagens – designadas de usuárias/os imaginadas/os – são criadas por designers a partir de seus pressupostos acerca das pessoas que estão no mundo⁶¹. A definição de usuárias/os no processo de design é uma estratégia utilizada como forma de tentar adequar os artefatos a serem projetados às características e demandas das pessoas que os utilizarão. Resulta, porém, em um processo de mão dupla, no qual as pessoas também acabam tendo que se ajustar aos sistemas projetados.

Levando em conta as questões de gênero, Ellen van Oost (2003) chama a atenção para o fato de os *briefings* de projetos de design muitas vezes reiterarem estereótipos associados às feminilidades e masculinidades. Na visão da autora, no processo de apropriação de tecnologias às quais foram inscritos *scripts* de gênero, ocorre uma mútua adaptação no qual tanto a tecnologia quanto as identidades de gênero são

⁵⁶ A arquiteta Gisela Carnasciali Miró, por exemplo, criou em 2010 uma suíte em homenagem a sua própria avó (KOMESU, 2010).

⁵⁷ O designer Edson Romeiro afirmou que o ambiente “Casa e trabalho”, apresentado em 2013, foi projetado para ser um lugar onde ele mesmo gostaria de morar (ANDRADE, 2013).

⁵⁸ O “*Studio* de uma atriz”, apresentado em 2008 por Viviane Busch teve como inspiração a atriz Marjorie Estiano (CASA.COM.BR, 2008).

⁵⁹ O “Quarto do Moço”, de 2007, foi desenvolvido pela arquiteta Vânia Toledo Martins pensando no atleta de esgrima curitibano Athon Schwantes (CASA.COM.BR, 2007).

⁶⁰ O “Loft de um solteiro”, apresentado por Brunette Fraccaroli em 1997, por exemplo, foi idealizado para “um publicitário que gosta de música e fotografia” (CASA CLAUDIA, 1997).

⁶¹ Um exemplo de como ocorre essa criação no processo de design é a apropriação da ideia de “persona” como ferramenta projetual. O termo, associado às obras do sociólogo Erving Goffman e do psiquiatra Carl Jung, designa nesse contexto a prática de estabelecimento de personagens fictícias a partir de estudos sobre um determinado grupo social. Entende-se que essas personagens podem ser tomadas como representantes das principais características do grupo visado e, assim, passam a servir como balizadoras das decisões projetuais.

(re)configurados. Dessa forma, van Oost (2003) reforça que a prática do design não apenas reflete aspectos da realidade onde se insere, mas participa de sua constituição.

Cabe notar, ainda, que as previsões que designers fazem sobre possíveis usos futuros nunca dão conta da complexidade dos processos de apropriação e incorporação dos artefatos nas práticas cotidianas. Assim, sempre haverá alguma diferença entre o uso que foi pretendido no processo de design e os usos que as pessoas de fato farão dos sistemas projetados. Com isso, quero reforçar que os processos de objetificação não são passivos, lembrando que as formas de apropriação dos artefatos, ainda que até certo ponto constrangidas por meio dos *scripts* ou programas de ação inscritos nas materialidades resultantes da prática do design, são múltiplas e variáveis.

As/os usuárias/os imaginadas/os construídos na mostra se inserem, em geral, em um modelo idealizado de família nuclear, constituída por casal heterossexual monogâmico e filhas/os. A mostra adere, assim, ao modelo de família que permanece, no imaginário de muitos setores da sociedade brasileira, como sendo o ideal, o desejável, ou mesmo o “natural” (MANDELBAUM, 2009)⁶².

Como indício desse fato, cito que não pude identificar nenhum ambiente explicitamente projetado visando outros tipos de conjugalidade ou casais idealizados como *gays* ou lésbicos, no âmbito da mostra paranaense. Considerando as outras mostras da marca *Casa Cor*, encontrei apenas dois exemplos – o “Quarto do Casal Gay”, criado por Renata Dutra para a *Casa Cor Brasília* de 2011; e o “Loft dos Colecionadores”, apresentado por Oscar Mikail na *Casa Cor São Paulo* de 2014⁶³. Esses ambientes tiveram certo destaque na mídia, com ênfase para sua “ousadia” (MACHADO, 2014) e, em ambos os casos, foi explicitamente declarado se tratarem de espaços específicos para usuários imaginados como homens homossexuais.

Os ambientes para casais apresentados na *Casa Cor Paraná*, via de regra, não recebem designação tão específica. Isso porque se adéquam aos padrões heteronormativos – o “casal” é assumido como sendo heterossexual, pois é essa a convenção social atrelada ao matrimônio. Arranjos não normativos, por outro lado, precisam ser marcados como diferentes.

⁶² Como exemplo da permanência da visão de que esse padrão familiar é o ideal, cito a aprovação do texto do Estatuto da Família, por parte da Câmara dos Deputados em 2015. Nesse texto, a família é definida como “núcleo formado a partir da união entre homem e mulher”. Em uma enquete realizada pelo site da Câmara sobre essa definição, 5,3 milhões de votos foram registrados como contrários à proposta, 51,6% do total. Ainda assim, computaram-se 4,9 milhões de votos em apoio a essa restritiva definição de família (ALEGRETTI; OLIVEIRA, 2015; PRAZERES, 2015).

⁶³ Para uma análise desses ambientes, ver Zacar e Santos (2017a).

Na próxima seção, analiso imagens de alguns ambientes projetados a partir da idealização de casais. Na sequência, trato também de espaços direcionados ao uso compartilhado por filhas e filhos. Com isso, além de ilustrar o modelo de família privilegiado pela mostra, procuro também discutir estratégias utilizadas no projeto de ambientes idealizados para o uso conjunto por parte de cônjuges e irmãos/ãos.

Nas demais seções deste capítulo, analiso ambientes idealizados para solteiras/os e para usuárias imaginadas como avós. Assim, discuto como a mostra se alinha a tendências demográficas que apontam para um aumento no número de pessoas que vivem sozinhas, inclusive entre as idosas, sem, contudo, abandonar uma perspectiva mais conservadora quanto às relações familiares e de gênero.

4.1 AMBIENTES DE USO COMPARTILHADO PROJETADOS PARA CASAIS E PARA IRMÃS E IRMÃOS

A análise de quartos de casal expostos na *Casa Cor Paraná*, além de permitir vislumbrar noções sobre os relacionamentos afetivos pautadas por uma visão tradicional de matrimônio, viabiliza a discussão sobre estratégias de configuração de espaços que são previstos para o uso compartilhado entre homens e mulheres. Para essa discussão, são úteis as noções de “relações centrípetas” e “relações centrífugas”, conforme apresentadas por Vânia Carneiro de Carvalho (2008) em suas análises sobre as articulações entre corpo e objeto nos interiores domésticos paulistas do fim do século XIX e início do século XX.

Para Carvalho (2008), as interações entre o corpo e os artefatos que o circundam direcionam ações, sentidos e valores associados às masculinidades e às feminilidades. Partindo da ideia de síntese corporal, apresentada por Jean Pierre Warnier, Carvalho (2008) conclui em sua pesquisa que a relação corpo-objeto se dá, no contexto por ela analisado, de forma oposta para homens e para mulheres. No caso masculino, essa relação é regulada por um princípio de autorreferência, caracterizado por ações centrípetas, ou seja, marcadas pela apropriação de artefatos para fortalecer um perfil individualizado. Sendo assim, as coisas convergem para a figura masculina, e os artefatos associados a ela – tais como livros, acessórios, objetos de escritório, etc. – apresentam um cunho estritamente pessoal.

Já para as mulheres, a relação corpo-objeto se dá por meio de ações centrífugas, caracterizadas por uma apropriação inespecífica e extensiva do espaço doméstico. Com isso, configura-se um perfil pessoal predisposto a abrir mão da própria individualidade em prol da produção de uma identidade familiar, atuando como integrador das diferenças existentes entre os membros da família (CARVALHO, 2008).

Cabe ressaltar que a forte presença feminina na configuração dos interiores domésticos novecentistas se deve, em grande medida, à crença de que o lar era uma esfera predominantemente feminina. Segundo Carvalho (2008), naquele período as mulheres eram estimuladas a utilizar a casa como meio de expressão de si, mantendo-se em adequação às convenções sociais. Essas convenções regulavam comportamentos, ações, valores e significados atribuídos às feminilidades. Eram também vinculadas a um repertório específico de elementos decorativos e objetos, que com frequência tinham formas, cores e acabamentos inspirados na natureza. Flores, pássaros e ramagens eram motivos ornamentais recorrentes, assim como o uso de matérias-primas delicadas como seda, renda e pluma. Ainda de acordo com Carvalho (2008), esses elementos decorativos associados ao “ser feminino” eram predominantes na sala de visitas, nos quartos femininos e nos quartos de casal.

Noto que na *Casa Cor Paraná* alguns dos dormitórios expostos reproduzem, no contexto do fim do século XX e início do XXI, padrão similar. Na imagem do “Quarto de dormir do casal” (Figura 10), apresentado por Marilena Santos e Regina Castro em 1994, é possível observar a predominância de características comumente associadas às feminilidades, notadamente o uso de elementos decorativos que remetem à natureza. A diversidade de detalhes, formas e matérias-primas utilizadas na composição desse ambiente remetem também ao fato de que as mulheres, desde cedo, tendem a ser convencionalmente direcionadas a conviver com e atentar para miudezas (CARVALHO, 2008).

O arranjo simétrico, destacado pelo enquadramento da imagem, remete a uma ideia de constância e estabilidade. A presença dos móveis fixos, produzidos em madeira maciça escura, constrói significados associados à permanência e à tradição. Vemos materializado, assim, um ideal de casamento sólido e duradouro.

O painel localizado atrás da cama lembra biombos de inspiração japonesa, popularizados na decoração de interiores do século XIX no Brasil (CARVALHO, 2008). Os objetos dispostos nos criados-mudos revelam marcações de gênero – de um lado, um

relógio e um livro (Figura 10.a); de outro, um vaso com flores e um porta-retratos (Figura 10.b). Os primeiros, historicamente associados às supostas racionalidade e praticidade masculinas; os segundos, vinculados à delicadeza e ao vínculo familiar tidos como “naturais” às mulheres. Nota-se, com isso, que apesar de ser um ambiente em que predominam elementos associados à feminilidade enfatizada, a presença masculina é sugerida por objetos ligados à individualização, em consonância com as observações de Carvalho (2008).

Figura 10 - Quarto de dormir do casal (1994), de Marilena Santos e Regina Castro



10.a



10.b

Fonte: NESSI, 2013b

Esse dormitório é constituído como espaço voltado à convivência mútua e a atividades mais contemplativas, como repousar, ler e escrever. O ambiente é apresentado como um “Refúgio agradável para recolhimento e privacidade, envolto em romantismo” (NESSI, 2013b). Assim, além do reforço da ideia de casa como refúgio apartado da esfera pública, destaca-se o caráter romântico do aposento, sendo esta uma característica também historicamente associada às feminilidades.

Esse caráter é retomado e atualizado no “Quarto do casal” (Figura 11), exposto em 2006 por Renata Pisani. Em relação a ele, é destacado o uso de um “estilo provençal com toque romântico” (NESSI, 2013b). Considerado “bucólico e meigo” (ROSSO; ALVES, 2014), por remeter a elementos da natureza e incluir tons pastel, motivos florais e peças mais delicadas, o estilo provençal é comumente associado às feminilidades.

Figura 11 - Quarto do casal (2006), de Renata Pisani



Fonte: NESSI, 2013b

Neste ambiente, matérias primas e acabamentos tradicionais, como a madeira maciça e as estampas florais e listradas, somam-se a objetos antigos, como o telefone localizado na mesa de cabeceira e o lustre de cristal. Em contraste com esses elementos, vemos as linhas mais retas do conjunto de móveis à esquerda (que concentra mini-adeaga⁶⁴, lareira e painel para TV) e os sistemas de automação que permitem o controle da iluminação e do som ambiente. Esse contraste revela um jogo entre valores tradicionais e modernos que é recorrente nos ambientes expostos na mostra.

No “Quarto do casal” também é sugerida uma complementaridade entre cônjuges, por meio da combinação de artefatos convencionalmente associados às masculinidades

⁶⁴ Trata-se de um eletrodoméstico voltado à armazenagem e climatização de garrafas de vinho. Um equipamento deste tipo pode ser observado à esquerda da imagem, embutido em um console ao lado da lareira.

e às feminilidades. A mini-adeiga⁶⁵ e o painel para televisão, confeccionado com madeira escura e linhas retas, apresentam características geralmente tidas como masculinas. Já os arranjos de flores, dispostos na mesa ao fundo e na mesa de cabeceira, retomam a associação entre as feminilidades e a natureza. Motivos florais também são reproduzidos no tecido que reveste as cadeiras e a almofada posicionada sobre a cama, bem como no elemento decorativo preso à parede acima da cama.

Os sistemas de automação utilizados neste espaço possibilitam “o controle de cortinas, equipamentos de áudio e vídeo”, bem como a movimentação de um quadro que recobre o aparelho de televisão, ocultando-o (NESSI, 2013b, p. 83). Essa estratégia de esconder o aparelho de televisão lembra artifícios analisados por Carvalho (2008) e Van Oost (2003). Ainda que se dediquem a objetos de estudo bem diferentes, ambas identificam a prática de “camuflagem” de elementos técnicos como estratégia de objetificação de feminilidades.

No caso de Van Oost (2003), que analisa o design de aparelhos elétricos de depilação produzidos pela multinacional Phillips ao longo do século XX, a prática de esconder as características técnicas dos produtos voltados ao público feminino é vista como uma maneira de inibir o interesse das mulheres pela tecnologia reforçando, com isso, a ideia de que as mulheres são tecnicamente incompetentes. Para Carvalho (2008), a estratégia de utilizar toalhas, capas, cortinas e afins para esconder objetos mecânicos, associados ao trabalho doméstico, ou considerados “feios”, fazia parte de uma rotina voltada à construção do conforto visual em interiores domésticos burgueses na virada do século XIX para o XX.

Em relação ao “Quarto do casal” aqui analisado, creio que a camuflagem da televisão, além de reforçar a associação do espaço com um padrão convencional de feminilidade, serve como forma de controlar o trânsito entre privado e público, mediado pelo artefato. Desta forma, reforça-se a ideia da casa como refúgio apartado em relação à esfera pública.

A associação dos cômodos para casal com características convencionadas como femininas é tensionada, no contexto da mostra, em ambientes como o “*Home* privativo do casal” (Figura 12), exposto em 2016 pela arquiteta Mariana Paula Souza. Nele, é possível observar a predominância de características historicamente identificadas como

⁶⁵ O consumo de bebidas de sabor, aroma e/ou cor acentuados, ou de alto teor alcoólico, tais como café, conhaque e vinho, têm sido historicamente associadas às masculinidades (CARVALHO, 2008). Volto a abordar essa questão com mais profundidade no capítulo 6.

masculinas, tais como o uso de linhas retas e de materiais como a madeira e o couro, neste caso utilizados como revestimento para as paredes. A aplicação desses materiais também se relaciona com o uso dado ao cômodo, uma vez que podem auxiliar no seu isolamento acústico. A presença marcante de elementos convencionados como masculinos poderia sugerir que o espaço foi projetado para um casal de usuários imaginados como *gays*, fato não explicitado na descrição textual que acompanha a imagem do ambiente.

Figura 12 - *Home* privativo do casal (2016), de Mariana Paula Souza



Fonte: ANDRADE, 2016

As cores claras e neutras utilizadas – beges e cinzas – conferem leveza e suavizam o conjunto. A posição da câmera utilizada na fotografia valoriza o eixo de simetria bilateral utilizado na composição do ambiente, que confere um senso de equilíbrio e estabilidade. O ritmo estático da estampa Chevron usada no tapete remete às ideias de ordem e regularidade.

As duas *chaises*⁶⁶, visíveis em primeiro plano, sugerem posturas informais e relaxadas. A forma como foram dispostas prevê uma certa distância entre os corpos, o

⁶⁶ Tipo de assento alongado e com encosto, que apresenta muitas vezes estofamento e braço em uma das laterais.

que pode tanto ser entendido como um menor grau de intimidade entre cônjuges quanto como um indicativo de um maior nível de autonomia e independência de ambos.

O texto de apresentação desse ambiente destaca o uso de luminárias do tipo LED (ANDRADE, 2016), e a imagem dá centralidade ao equipamento de *home theater*, composto por um projetor (preso ao teto), um telão (disposto na parede ao fundo) e caixas de som (localizadas nas laterais da lareira.)

A valorização desse tipo de tecnologia, associado ao conforto e à praticidade, é frequente nos discursos associados à mostra. Em relação ao “Quarto do casal”, projeto de Yara Mendes e Ana Cláudia Marini apresentado na *Casa Cor Paraná* de 2004, por exemplo, recebem destaque os sistemas automatizados de controle de características do ambiente. Nesse espaço, a ênfase dada à automação diz respeito à manutenção da individualidade. A intenção das projetistas foi garantir o “conforto individual: acionados por controle remoto, a TV de plasma [...] é giratória e os colchões da cama [...] têm posições reclináveis independentes” (CASA CLAUDIA, 2004).

Nota-se, a partir desse exemplo, que na *Casa Cor Paraná* a individualização dos espaços é um aspecto presente tanto na definição de cômodos – identificados de acordo com a função e o perfil de usuárias/os imaginadas/os – quanto no arranjo interno de ambientes, especialmente no caso de dormitórios idealizados para serem compartilhados por um casal ou, de forma mais acentuada, por irmãs e irmãos.

O “Quarto dos gêmeos” (Figura 13), projetado por Margit Soares em 2002, é um exemplo da demarcação de áreas individuais no interior de um cômodo. Idealizado para “irmãozinhos de 2 anos – menino e menina” (CASA CLAUDIA, 2002), o ambiente reforça a oposição binária feminino/ masculino, explícita pela presença das cores rosa/azul.

A convenção de uso da cor rosa para meninas e da cor azul para meninos, atualmente bastante difundida, foi estabelecida a partir dos anos 1930 (KIRKHAM; ATTFIELD, 1996, p. 5). Para Jane Gallop (1986 *apud* HENDERSHOT, 1996, p. 101), nestas relações, o rosa fica marcado não só como feminino, mas como a cor da própria diferença de gênero. Isso porque o azul, fora do domínio de produtos infantis, não é considerado uma cor particularmente masculina, sendo que o rosa permanece, em geral, caracterizado como feminino. Para a autora, esse fato é revelador de uma cultura que considera a masculinidade como característica do sujeito universal. Assim, só o feminino deve carregar o peso da diferença de gênero.

Figura 13 - Quarto dos gêmeos (2002), de Margit Soares



Fonte: CASA CLAUDIA, 2002

A historiadora Cheryl Buckley (1996), ao discorrer sobre as roupas feitas para bebês, identifica como alguns tipos de vestimenta são categorizados de forma similar. Segundo a autora, vestir meninos com saias ou vestidos (convencionados como trajes femininos) é ainda um tabu, que revela um medo muito arraigado em relação à efeminação e/ou a um vínculo com a homossexualidade.

Chama a atenção no “Quarto dos gêmeos” a necessidade de marcar de forma muito óbvia a cama destinada a cada uma das crianças idealizadas como sendo tão jovens. Como argumenta Buckley (1996), o consumo de produtos para bebês é parte de um processo de atribuir identidade à criança, que se inicia ainda antes do seu nascimento. Trata-se de uma prática voltada à compreensão das possíveis necessidades da criança em relação às expectativas pré-estabelecidas de pais, mães e demais familiares e amigas/os.

Aparentemente, em um momento em que a identidade de gênero ainda está em gênese, há uma ânsia por identificá-la, diferenciá-la e fixá-la, reforçada por meio do design de produtos infantis e da publicidade (BUCKLEY, 1996). Trata-se, portanto, de uma produção prostética do gênero no qual, desde muito cedo, a cultura material que

cerca as crianças contribui para a constituição de certos comportamentos, formas de interação social, posturas e gestos que performativamente reforçam padrões convencionais de feminilidades e masculinidades.

Curiosamente, no caso do ambiente analisado, a necessidade de diferenciação é apresentada como demanda das próprias crianças imaginadas, que “convivem no mesmo quarto sem abrir mão de uma decoração personalizada” (CASA CLAUDIA, 2002).

As letras pintadas na parede, em padrão xadrez, remetem ao processo de alfabetização e evidenciam a preocupação com a educação que, para o historiador Philippe Ariès (2014), é uma característica fundamental para compreender a própria constituição das noções de infância e de família nuclear moderna. Segundo o autor, notadamente a partir do século XVII, formou-se uma concepção moral da infância que associava sua aparente fraqueza à sua inocência. A família deveria se organizar, portanto, para garantir a educação das/os filhas/os, tida como algo central para sua sobrevivência e adequado desenvolvimento⁶⁷.

Outro exemplo de individualização de áreas dentro de um mesmo ambiente infantil é o “Quarto das crianças” (Figura 14), apresentado por Cristiana Brenner e Luiz Mori Neto na *Casa Cor Paraná* de 1997. Nele a diferenciação é mais sutil do que no caso anterior. Os nomes das crianças imaginadas, Cris e Luiz, foram gravados em relevo no barrado de gesso, para designar o espaço destinado a cada uma, mas o padrão de cores e materiais utilizado é similar para ambas.

Tons de azul, verde, laranja, lilás e amarelo, foram escolhidos para conferir uma ideia de “neutralidade” associada à infância. Ainda assim, os padrões axadrezados das colchas e superfícies dos móveis, bem como a predominância de linhas retas no cômodo, se aproximam de padrões convencionados como masculinos. Novamente, aqui, percebe-se que parece ser mais aceitável que meninas convivam com artefatos tidos como masculinos do que o contrário.

Os elementos de diferenciação utilizados foram, principalmente, a configuração das colchas e os brinquedos. A colcha da menina, em primeiro plano na imagem, é mais comprida, e apresenta detalhe de abotoamento nas extremidades. A do menino, apesar de pouco visível na fotografia, parece ser mais simples e fácil de arrumar.

⁶⁷ Cabe notar que no Brasil, em face da enorme desigualdade que remonta ao período escravagista, o acesso das crianças à educação formal está longe de ser universal. Como discute Mary del Priore (2012), no fim do século XX as taxas de analfabetismo e evasão escolar ainda eram muito significativas entre as crianças de famílias pobres, que desde cedo precisam trabalhar para sobreviver.

Figura 14 - Quarto das crianças (1997), de Cristiana Brenner e Luiz Mori Neto



Fonte: CASA CLAUDIA, 1997

Para ambas as crianças, a maior parte dos brinquedos disponíveis é de bichos de pelúcia, artefatos que podem ser associados a *scripts* específicos. Este tipo de brinquedo é comumente associado às meninas, por proporcionar brincadeiras em geral mais passivas e voltadas aos ambientes internos (FUNCK, 2004; CALDAS-COULTHARD; VAN LEEUWEN, 2004). Há, porém, diferenças entre os bichos associados à menina e ao menino. Aqueles próximos à cama da menina se apresentam usando vestidos floridos e rodados, que podem ensejar a brincadeira de vesti-los e desvesti-los – aproximando-os de bonecas. Já os bichos de pelúcia destinados ao menino são predadores – um tigre e um urso – e estão despidos. O tigre branco sobre a cama remete aos troféus de caça (prática tida como masculina), cujas peles podem ser usadas no chão ou nas paredes como elementos decorativos.

No chão, próximo à cama do menino idealizado, vemos uma bola de basquete, e sobre a cama da usuária imaginada, um livro. Esses elementos reforçam estereótipos, vinculando a menina a uma atividade mais calma e reflexiva, e o menino a um esporte, que remete à ação e à competitividade (FUNCK, 2004; KIRKHAM; ATTFIELD, 1996). Por

outro lado, a presença do livro associa a figura feminina à uma atividade intelectual, aproximando-a do ideal de racionalidade comumente ligado às masculinidades.

Vale ressaltar que não estou sugerindo que brinquedos podem determinar ações ou pensamentos das crianças. Ainda assim, por serem foco de brincadeiras – atividades dinâmicas usadas para treinar, interpretar e experimentar novos significados – é válido considerar que esses artefatos participam do processo de constituição de subjetividades infantis e marcadas pelo gênero.

As áreas destinadas a cada criança são divididas por uma parede vazada, em cujos nichos e prateleiras aparecem dispostas algumas miniaturas, que parecem antigas. Este elemento limítrofe é permeado por artefatos que, a meu ver, não pretendem enfatizar o trânsito entre feminilidades e masculinidades, mas sim materializar uma visão nostálgica da infância. Esse tipo de saudosismo pode ser vinculado à concepção da infância como um estado privilegiado, de inocência, ingenuidade e virtude, que se intensificou a partir do século XIX (FORTY, 2007).

As estratégias de demarcação de áreas femininas e masculinas em um mesmo cômodo, em geral, se limitam aos dormitórios infantis apresentados na *Casa Cor Paraná*. Isso porque no caso dos ambientes para adolescentes, jovens e adultos/os, o mais comum é que sejam configurados como cômodos ou moradas compactas idealizados para uso individual. As exceções são os dormitórios para casal, sobre os quais tratei anteriormente, e as áreas sociais, imaginadas para uso coletivo. Esse aspecto evidencia uma especificidade de classe, já que para grande parte das/os brasileiras/os, de diferentes faixas etárias, os ambientes domésticos precisam ser compartilhados devido às limitações impostas pelo espaço físico de suas moradias.

4.2 AMBIENTES PROJETADOS PARA SOLTEIRAS/OS

Como anteriormente citei, o perfil das famílias brasileiras tem sofrido transformações ao longo das últimas décadas. Algumas dessas mudanças tiveram impacto na configuração de ambientes apresentados na *Casa Cor Paraná*. Apesar da continuidade do padrão de família nuclear heterossexual, passou a ser exibida na mostra uma maior quantidade de espaços voltados a usuárias/os imaginadas/os como solteiras/os que moram sozinhas/os.

Um exemplo desse tipo de ambiente é o “*Studio de um solteiro*” (Figuras 15 e 16) apresentado pelo arquiteto Sandro Percicotti na *Casa Cor Paraná* de 2009. Nesse espaço, que recebeu destaque no livro comemorativo dos 20 anos da mostra, podem ser observados vários elementos que remetem a padrões associados à masculinidade hegemônica: a predominância de linhas retas, o uso de cores escuras (como preto, cobre e tons de marrom) e de matérias-primas como madeira e couro (CARVALHO, 2008; PRECIADO, 2010; MANCUSO, 2002).

Objetos antigos e utilitários, como o relógio e a luneta dispostos sobre a mesinha na lateral da cama (Figura 16a), contribuem para a construção de uma masculinidade sóbria e erudita. Como forma de atualizar esse tipo de masculinidade, são utilizadas peças com acabamento cromado, tais como as luminárias ao lado da cama, os pés dos sofás e as banquetas. Esse modelo de banqueta possui design assinado – foi projetado pelo designer italiano Harry Bertoina, em 1952 – e legitima, assim, o “bom gosto” e a sofisticação do solteiro idealizado.

As banquetas são feitas de aço curvado, soldado de forma a construir uma estrutura vazada e delgada. A porosidade desse móvel se soma ao uso de vidro nas prateleiras dos armários e, em destaque, nas paredes que delimitam a área do banheiro, representada na posição central e ao fundo na Figura 15. A aplicação desse material reforça a integração dos espaços, ampliando visualmente as dimensões do *studio*, e dá a impressão de que (quase) tudo está exposto.

A ampla visibilidade proporcionada pelo uso do vidro se dá em paralelo a um processo de reflexão interna de imagens, por meio de várias superfícies polidas e espelhadas. Leva-se ao extremo, assim, a relação centrípeta entre sujeito e objeto, sugerida por Carvalho (2008) – podemos imaginar o reflexo do corpo do solteiro se espalhando pelas superfícies e a ele retornando, tendo as materialidades como mediadoras desse processo de convergência.

O grande espelho disposto ao lado da bicicleta ergométrica sugere uma preocupação com a saúde e a beleza do corpo, que pode ser exposto desnudo através das paredes de vidro que cercam o chuveiro. Como discute o sociólogo Richard Miskolci (2006), a disciplina relacionada ao culto ao corpo é um valor que tem sido cada vez mais difundido, alimentado pelo desejo de integração aos padrões normativos de

masculinidade e de feminilidade⁶⁸. Assim, as atividades físicas são executadas com os objetivos de perder peso e/ou realçar as características associadas a esses padrões. Segundo o autor, para os homens a construção do corpo e da subjetividade tem sido convencionalizada como direcionada ao domínio de si e do outro, enquanto que para as mulheres o padrão cultural para o foco dessa construção tem sido agradar ao outro.

Figura 15 - *Studio de um solteiro* (2009), de Sandro Percicotti



Fonte: OKAZAKI, 2009

Figura 16 - Detalhes do *Studio de um solteiro* (2009), de Sandro Percicotti



16.a



16.b

Fonte: NESSI, 2013b

⁶⁸ Miskolci (2006) chama a atenção para o fato de que as técnicas de disciplina corporal são voltadas a modelos inalcançáveis para a maioria das pessoas, e argumenta que o culto ao corpo tem ensejado um aumento de um tipo de "individualismo perverso, no qual cada um se torna o responsável pelo que é de forma que sua condição física é diretamente atribuída à sua capacidade de autodisciplina" (MISKOLCI, 2006, p.682).

O caráter autocentrado da masculinidade produzida no “*Studio de um solteiro*” é reforçada pelo fato de, em contraste com a visibilidade interna, o ambiente ser fechado ao contato direto com o mundo exterior. As pesadas cortinas vedam a vista das janelas, promovendo uma sensação de intimismo e de distanciamento em relação à esfera pública. Os fragmentos do mundo externo que entram são controlados, mediados pelas tecnologias da televisão e do computador. Esse distanciamento em relação ao exterior pode ser entendido como uma reação às características vinculadas aos grandes centros urbanos no Brasil dos últimos anos, cada vez mais midiaticizados como violentos, estressantes e ameaçadores. Pode ainda ser relacionado a uma forma de proteção da vida sexual do solteiro em relação ao escrutínio e julgamento moral público.

A sofisticação do solteiro idealizado é construída na *Casa Cor Paraná* pelo uso de elementos como tecidos acetinados (na colcha, almofadas e cortinas), objetos artísticos e antiguidades (dispostos sobre mesas e aparadores) e um grande lustre de cristal. O lustre, localizado no centro do ambiente, apresenta cor escura, que “masculiniza” o artefato delicado.

A mesa está posta para duas pessoas (Figura 16.b), o que sugere um possível encontro amoroso. O clima de intimismo é potencializado pela baixa intensidade da iluminação. O solteiro aqui objetificado recebe, mas não cozinha – não parece haver espaço ou utensílios adequados a tal atividade. A ausência de uma cozinha remete a um estilo de vida prático e urbano, e reforça o convencional distanciamento dos homens em relação às atividades domésticas⁶⁹. O ambiente privilegia o consumo de bebidas alcoólicas, organizadas no refrigerador embutido na bancada.

O espaço é construído para se adaptar a diferentes situações de sociabilidade. A cama, montada sobre uma plataforma móvel, pode ser embutida na elevação do piso de forma automatizada, convertendo-se em um sofá (OKAZAKI, 2009). Esse elemento lembra os dispositivos giratórios analisados por Preciado (2010) em relação ao apartamento do *playboy*, construído nos Estados Unidos pela revista homônima entre as décadas de 1950 e 1960⁷⁰.

⁶⁹ A Síntese de Indicadores Sociais divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2015 denuncia que as mulheres acumulam 22,3 horas semanais dedicadas aos afazeres domésticos, enquanto que para os homens esse número é de 10 horas. Além disso, apenas 51,3% dos homens ocupados relataram realizar afazeres domésticos e de cuidado, sendo que para as mulheres em mesma situação o índice foi de 91,3% (IBGE, 2015).

⁷⁰ A autora analisa como a revista de conteúdo erótico investiu na configuração de uma nova identidade masculina, em oposição ao modelo de “pai de família provedor” (“*breadwinner*”) – homem branco, heterossexual, casado e trabalhador - promovido pelo discurso do Estado norte-americano no pós

Esses dispositivos, segundo Preciado (2010), destinavam-se a ressaltar o caráter flexível e reversível das normas de gênero, sexuais, sociais e políticas que regulavam a sociedade norte-americana do pós-guerra. Elementos como móveis modulares e multifuncionais, sofás reclináveis, câmaras escondidas, camas giratórias e fundos duplos atuavam como dispositivos de conversão que permitiam ao solteiro “jogar” com as oposições binárias. Ao manipulá-los, o *playboy* podia transitar entre os polos de binarismos que organizavam a sociedade norte-americana, tais como: privado/público, trabalho/ócio, vestido/nu, controlado/relaxado e fidelidade/promiscuidade.

De forma análoga, podemos entender que a cama retrátil do ambiente exposto na *Casa Cor Paraná* opera como uma prótese que amplia as possibilidades de ação e de sociabilidade. Ao toque de um botão, o espaço para receber amigos/as é aumentado e, com a mesma facilidade, o móvel é transformado para melhor acomodar o sono do solteiro, ou seus encontros sexuais. Trata-se também de uma estratégia para lidar com a exiguidade do espaço, típica das moradas compactas.

Essa, porém, não é a única masculinidade associada à solteirice dentre aquelas objetificadas nos ambientes da *Casa Cor Paraná*. O “Loft de um jovem pai” (Figura 17), projetado pela arquiteta Carla Kiss em 2008, constrói uma posição de sujeito para a qual a paternidade, e não sua condição de solteiro, ganha destaque no discurso textual da mostra. A identificação do usuário imaginado para esse *loft* como “jovem pai” já indica para a importância dada para essa função social. No texto de apresentação do ambiente é explicado que nele havia um “cantinho especial” destinado ao filho, com uma parede de escalada (não visível na fotografia), uma cama no nível superior e uma bancada, acompanhada por banquetas e brinquedos (CASA.COM.BR, 2008).

Nestas áreas, é marcante a presença de referências ligadas às motocicletas, identificadas como “a paixão dos usuários do *Loft*” (CASA.COM.BR, 2008). A criança aparece representada montada em uma moto amarela, em um painel localizado acima da sua cama (Figura 17.a). O corrimão da escada, que leva até a área da cama, é feito com escapamento de moto. Nos nichos acima da bancada, encontram-se expostas várias miniaturas do veículo (Figura 17.b).

segunda guerra. Essa nova identidade masculina, denominada à semelhança da empreitada que a originou – *playboy* – caracterizava-se pelo seu gosto sofisticado e pelo seu habitat: o *Studio* urbano. Nele o solteiro podia se sentir livre, em um ambiente configurado para ser radicalmente oposto à domesticidade da família nuclear e suburbana de classe média.

Figura 17 - Loft de um jovem pai (2008), de Carla Kiss



17.a



17.b

Fonte: CASA.COM.BR, 2008

A extensão dos interesses do pai para o filho mostra como o processo de construção das masculinidades se dá por “mimetismo”. Como descreve o sociólogo francês Daniel Welzer-Lang (2001), o compartilhamento de interesses funda a solidariedade entre homens que, desde muito cedo, passam a fazer parte de grupos de pares nos quais os mais velhos, “aqueles que já foram iniciados por outros, mostram, corrigem e modelizam os que buscam o acesso à virilidade”⁷¹ (WELZER-LANG, 2001, p. 462).

O interesse por motocicletas (e/ou demais veículos automotores) é associado à masculinidade hegemônica, uma vez que remete, por exemplo, à ação, à velocidade e ao

⁷¹ O autor utiliza o conceito de “casa dos homens” para discorrer sobre espaços de homosociabilidade, nos quais os homens se reúnem para ensinar e aprender como se diferenciar do mundo das mulheres e das crianças, constituindo coletivamente padrões heterossexuais de masculinidade.

controle da tecnologia. Assim, carros e motocicletas assumem culturalmente valores que transcendem sua utilidade enquanto meios de transporte, tornando-se artefatos importantes no processo de objetificação de masculinidades⁷² (BALKMAR, 2012).

As representações de motocicletas também vinculam o espaço à esfera pública urbana. A cidade adentra a interioridade doméstica por meio do uso das cores cinza, prata e preto, que remetem ao concreto, ao asfalto e à lataria dos veículos automotivos. Fica patente, assim, que os limites construídos entre as esferas pública e privada são “borrados” pelo contínuo trânsito de pessoas, artefatos, imagens e significados entre suas fronteiras (HOLLOWS, 2008; SPARKE, 2004).

A relação com o mundo exterior também é materializada pelo uso de referências à “cultura oriental” – neste caso, uma imagem escultórica de um buda. O artefato aparece fixado em um espelho, em destaque no lado esquerdo da fotografia do ambiente. Esse tipo de referência, descolada de seu contexto original de produção e consumo, constrói uma masculinidade sofisticada e cosmopolita, associada à ideia de contato com uma cultura “exótica”.

O *loft* foi pensado para “um pai separado que recebe o filho nos finais de semana” (CASA.COM.BR, 2008). A presença deste tipo de estrutura familiar (pais separados, guarda do filho compartilhada) é bastante incomum na *Casa Cor Paraná* que, conforme já argumentei, privilegia o modelo de família nuclear, formada por um casal heterossexual e filhas/os. Alinha-se, assim, à tendência demográfica de crescimento no número de divórcios, de pessoas morando sozinhas e de famílias monoparentais. Reforça ainda o padrão de manutenção da guarda de filha(s)/o(s) pela mãe, enquanto o pai fica responsável por ela(s)/e(s) apenas nos fins de semana.

A não centralidade do filho no cotidiano do usuário imaginado como habitante do *loft* é definida no discurso imagético pela posição da área destinada à criança na composição da fotografia do ambiente. A referida área aparece ao fundo, e encontra-se parcialmente fora de quadro.

Curiosamente, não encontrei nenhum ambiente exposto na mostra que tivesse sido explicitamente projetado visando a figura de uma mãe solteira. Segundo dados do IPEA (2011), a proporção de mulheres chefes de família cresceu de 22,9%, em 1995, para 35,2% em 2009. No ano de 2009, esse percentual correspondia a 21,7 milhões de famílias, dos quais 49,4% são categorizadas como famílias monoparentais, ou seja,

⁷² Discorro com mais profundidade sobre esse tema no capítulo 6.

formadas por mulher com filha(s)/o(s). Apesar do expressivo número desse tipo de arranjo familiar no Brasil, a ausência de espaços direcionados a mães solteiras na mostra pode ser relacionada com o fato de essa condição ser percebida, não raro, como problemática ou, no mínimo limitante para as mulheres.

Essa percepção remonta a um ideal de maternidade que é legitimado apenas quando se dá dentro de um padrão normativo de família, sendo a mãe solteira socialmente “malvista” e criticada (AGENDES, 2012; LUCA, 2012). Como relata a historiadora Carla Bassanezi Pinsky (2012), apesar de o ideal de paternidade ter sofrido alterações nas últimas décadas, essas mudanças não foram suficientes para deslocar de forma significativa as expectativas construídas em torno da maternidade.

A partir da década de 1960, a imagem do pai autoritário foi, aos poucos, dando espaço para uma imagem de pai afetivo, menos formal e mais presente no cotidiano das crianças. Essa presença, porém, foi estabelecida com limites – o homem “ajuda a mulher” com a(s)/o(s) filha(s)/o(s), mas não assume certas obrigações tidas como femininas (como alimentar ou limpar as crianças). Assim, esse “novo” ideal de paternidade inclui mais conversas e brincadeiras entre o pai e sua prole, mantendo grande parte do trabalho de criação das crianças como atribuição implícita a um ideal de maternidade (PINSKY, 2012, p.531).

A transformação dos modelos de paternidade aponta para o caráter contingencial das masculinidades. O contraste entre os dois últimos ambientes analisados (o “*Studio* de um solteiro” e o “*Loft* de um jovem pai”), por sua vez, demonstra a diversidade de práticas que constroem masculinidades. Como sinalizam Connell e Messerschmidt (2013), essas práticas não podem ser simplesmente consideradas como formas de expressão de uma masculinidade unitária, mas consistem em mecanismos, por vezes tensos e contraditórios, de produção de diferentes identidades. Em síntese, esses exemplos mostram como as masculinidades são múltiplas e cambiantes, constituídas em interação com diferentes artefatos que incorporam *scripts* ou programas de ação diversos.

Em comparação com o caso masculino, a solteirice feminina tem menor visibilidade na mostra. Encontrei apenas um ambiente para o qual a usuária imaginada

foi explicitamente caracterizada como solteira⁷³. Trata-se da “Suíte da moça” (Figura 18), exposta por Viviane Loyola e Letícia Feres no ano de 2010.

Figura 18 - Suíte da moça (2010), de Viviane Loyola e Letícia Feres



Fonte: KOMESU, 2010

Segundo o texto de apresentação, este espaço foi “Projetado para uma mulher de 28 anos, empresária de sucesso e solteira” (KOMESU, 2010). Chama a atenção o fato de a mulher idealizada com idade próxima aos 30 anos ser caracterizada como “moça” – termo popularmente associado a mulheres mais jovens e/ou ainda virgens (MICHAELIS, 2009).

O temível estereótipo da “solteirona” ronda a “Suíte da moça”. Este termo vulgarmente designa a mulher que, já com uma certa idade, ainda não foi “escolhida” por nenhum homem e que, por isso, seria fadada a viver sem afeto e sem sexo. Esse estereótipo perdeu a força nas últimas décadas – as solteiras não são mais consideradas incapazes de se realizar, nem proibidas de ter uma vida sexual ativa (PINSKY, 2012). Ainda assim, para as mulheres, a solteirice tende a ser considerada como um estado em

⁷³ Foram expostos vários espaços projetados para mulheres que moram sozinhas, em geral denominados a partir de uma profissão. Trato sobre alguns deles nos próximos capítulos.

geral indesejado, enquanto que para os homens ela é vista como uma oportunidade de viver com mais diversão e menos responsabilidades (TAVARES, 2008).

Sendo assim, a solteirice da moça precisa ser justificada – trata-se de uma “empresária de sucesso”. A forma como é apresentado o dormitório faz parecer que a usuária imaginada permanece por pouco tempo em seus aposentos. O espaço lembra um quarto de hotel. Na imagem não ficam aparentes objetos de uso pessoal ou artefatos que permitam inferir interesses, hábitos, relações – não há nenhum livro, porta retrato, eletrônico, quadro ou planta. Configura-se, portanto, um ambiente bastante impessoal, que sugere uma vida ativa, agitada, independente e pouco relacionada ao âmbito do doméstico.

Noto que, diferente do observado com relação aos solteiros, para os quais foram apresentadas moradas compactas – *loft* e *studio* –, à solteira foi destinada uma suíte. Considerando a forma de organização dos ambientes exibidos na mostra, essa designação sugere se tratar de um cômodo inserido na casa da família. Entende-se, assim, que a solteira idealizada ainda vive com os pais, mantendo um vínculo de dependência que contrasta com as características evocadas pela similitude do espaço com um quarto de hotel.

Na “Suíte da moça” predominam móveis de linhas retas. Esta característica, assim como o sucesso profissional atribuído à solteira, aproximam a feminilidade objetificada neste ambiente de características convencionadas como masculinas. Essa aproximação é atenuada pelo uso de motivos florais em elementos decorativos, bem como pela predominância de cores claras (branco e bege) no espaço. Esses artifícios constroem uma visualidade associada à ideia de suavidade, comumente sobreposta ao corpo feminino, que revela o caráter material-semiótico das próteses de gênero.

A exposição de espaços direcionados a solteiras/os, além de indicar mudanças na configuração familiar e nas formas de morar que vêm se delineando no país nos últimos anos, pode ser indício do processo recente de “glamourização” da solteirice. Segundo Tavares (2008), a maior aceitação social em relação à solteirice de homens e mulheres tem sido acompanhada de discursos que procuram promover a vida de solteira/o como mais livre e feliz, em relação àquela de casada/o. A imagem positivada da solteirice inclui dados como: maior conforto material, mais acesso ao lazer, autonomia para definir seus próprios horários e atividades, livre exercício de desejos sexuais, etc. Segundo a autora, essa “glamourização” da solteirice se deve, em boa medida, a interesses

comerciais, uma vez que se trata de um público cada vez mais numeroso, o que permite ampliar o consumo – com a multiplicação de unidades residenciais, vendem-se mais móveis e eletrodomésticos, por exemplo.

As dimensões reduzidas dos espaços destinados a esse público – comumente composto por jovens profissionais e estudantes – é justificada também pela densidade populacional dos bairros centrais das grandes cidades, bem como pelo aumento no custo do metro quadrado nessas regiões. Jovens que vivem sós, muitas vezes, optam por pagar caro para viver em moradas compactas com localização central para evitar longos deslocamentos e se manterem nas proximidades do trabalho, do comércio e dos espaços de lazer (TRAMONTANO, 1997; 2006).

4.3 AMBIENTES PROJETADOS PARA AVÓS JOVENS

Os ambientes direcionados ao público que vive só, além de incluir usuárias/os imaginadas/os como solteiras/os, abrangem ainda a figura da “avó”. Identifiquei três espaços em cujo nome é explicitado esse direcionamento: o “*Loft da avó jovem*”, apresentado em 2007 por Lia Márcia Meger e Vania Deeke; o “*Studio da avó jovem*”, projeto de Mariana Stockler e Fernanda Moura Borio para a edição de 2009, e a “*Suíte da avó*”, criada por Gisela Carnasciali Miró em 2010. Chama a atenção a exiguidade de ambientes direcionados a esse público e a completa ausência de espaços idealizados para usuários imaginados como avôs.

É possível que outros ambientes tenham sido projetados tendo em vista o público mais idoso, e que essa informação não tenha sido explicitada nos seus nomes e textos descritivos. O uso do adjetivo “jovem” no título dado a dois dos ambientes direcionados a figura da avó, porém, remete à recorrente desvalorização social concedida à velhice, e à relativamente recente necessidade de ressignificá-la.

A categoria “idosos jovens”, que comumente abarca aquelas/es na faixa dos 60 e 70 anos, se difundiu no país a partir dos anos 1960, associada à ideia de “terceira idade” e, a partir dos anos 1980, à ideia de “envelhecimento ativo”. Esses termos fazem parte de uma mudança nos significados associados à velhice, que vai deixando de ser uma condição associada à doença, à fragilidade, à incapacidade e à solidão, e passa a ser cada vez mais encarada como uma fase potencialmente alegre e produtiva (MOTTA, 2010; BELO, 2013).

Esse novo ideal de velhice é objetificado, no “Loft da avó jovem” (Figura 19), por meio de uma decoração contemporânea – marcada pela flexibilidade de uso dos ambientes, pela presença de móveis com linhas mais simples, pela mistura de materiais e texturas, pela sensação de amplitude visual causada pela aplicação do vidro em paredes e divisórias, e pelo uso de cores claras e vivas, tais como o branco, o laranja, o azul e o verde. Trata-se de um *loft* amplo e bem iluminado, cuja fotografia dá destaque à área social. Sugere-se, assim, uma vida saudável e socialmente ativa. A escolha por uma morada compacta, como visto também associada a jovens solteiros, acentua a intenção de juvenilização. A decoração utilizada constrói um espaço do hoje, onde não há sinais visíveis de uma história pessoal, de um passado vivido.

Figura 19 - *Loft da avó jovem* (2007), de Lia Márcia Meger e Vania Deeke



Fonte: NESSI, 2013b

Cabe notar que a mudança nos significados associados à velhice é estimulada pelos discursos governamentais, visando prolongar a presença das pessoas idosas no mercado de trabalho. Trata-se de uma tática divulgada como necessária para mitigar problemas na distribuição de recursos públicos, alegadamente causados pela atual

tendência de envelhecimento da população, decorrente do aumento da expectativa de vida e do declínio da taxa de natalidade⁷⁴ (BELO, 2013).

A pesquisadora Alda Britto da Motta (2010) discute como esses discursos institucionais convergem com a experiência de vida de pessoas idosas. Ela indica que, principalmente as mulheres, têm se autoafirmado a partir dessa nova forma de encarar a velhice, estimuladas pela libertação dos encargos associados aos cuidados com a casa, o marido e a(s)/o(s) filha(s)/o(s)⁷⁵.

Assim, de acordo com Isolda Belo (2013), a mudança dos significados associados à velhice tem efeitos contraditórios:

Se, por um lado, estimula a autoestima e a capacidade das pessoas idosas, contribuindo para desconstruir os estereótipos anteriores associados à ideia de incapacidade e doença, por outro, cria a responsabilidade e a obrigação por parte deste grupo social de buscar sua sobrevivência, independente dos recursos públicos (BELO, 2013).

Vale ressaltar que a questão de classe é fundamental para problematizar a ideia de “envelhecimento ativo”. Opção para as pessoas mais abastadas, o trabalho se torna muitas vezes obrigatório para as/os idosas/os mais pobres, que muitas vezes sustentam suas famílias (MOTTA, 2010).

Como anteriormente mencionado, dois dos ambientes direcionados às usuárias imaginadas como avós são moradas compactas – um *studio* e um *loft*, o que sugere uma vida independente com relação à família. Conforme observa Berquó (1998), é comum que as mulheres idosas, viúvas ou separadas prefiram morar sozinhas, quando têm condições financeiras para tal. Isso porque desejam vivenciar a autonomia que muitas vezes não tiveram ao longo da vida. Já os homens idosos, quando em situação similar, tendem a preferir morar com a(s)/o(s) filha(s)/o(s), revelando um perfil de maior dependência e, portanto, incongruente com o ideal de velhice privilegiado na *Casa Cor Paraná*.

A ausência de espaços destinados a usuários imaginados como avós pode estar relacionada também à menor longevidade masculina, bem como à tendência de recasamento, no caso dos homens separados. Com isso, dentro da lógica de organização

⁷⁴ Lembro que no ano de 2017 entra em discussão uma reforma da previdência, que prevê o aumento na idade mínima e no tempo de contribuição necessários para a aposentadoria. Essa reforma tem sido defendida pelo governo de Michel Temer como fundamental para o equilíbrio das contas públicas.

⁷⁵ Cabe notar que as mulheres que hoje são idosas foram, em geral, criadas em contextos mais rígidos do que os atuais, no que tange às relações conjugais e familiares, bem como ao acesso ao mercado de trabalho formal.

da mostra, essas masculinidades não seriam definidas pelo papel social de avô, mas como “dono da casa” ou parte do “casal”.

Cabe notar que apesar da independência sugerida pelas moradas compactas destinadas às usuárias imaginadas como idosas que moram sozinhas, o uso da designação “avó” vincula essas feminilidades à sua função na família.

No caso da “Suíte da avó” (Figura 20) a independência é associada à manutenção da atividade profissional. O texto de apresentação destaca que a mulher que serviu de inspiração para o ambiente, a jornalista Juril Carnasciali, avó da arquiteta autora do projeto, segue trabalhando como responsável por uma coluna de jornal (KOMESU, 2010). Na parede visível à esquerda da fotografia, aparecem em exposição documentos que, por sua diagramação, parecem ser diplomas, certificados ou homenagens, que fazem pensar sobre as conquistas e o prestígio profissional da “avó”.

Figura 20 - Suíte da avó (2010), de Gisela Carnasciali Miró



Fonte: KOMESU, 2010

Neste caso, a usuária não foi caracterizada como “jovem”, e na fotografia do ambiente ganham destaque móveis mais clássicos, como a poltrona acompanhada por pufe cujas formas remetem ao estilo Luís XV. O passado vivido pela homenageada é

materializado por meio das fotografias que revestem a parede em destaque na imagem, cujas molduras antigas foram retiradas pela arquiteta da casa de sua avó (KOMESU, 2010). Curiosamente, até a televisão foi enquadrada em uma moldura rebuscada, cuja aparência antiga contrasta com a modernidade da tela plana.

Nos ambientes idealizados para “avós”, destaca-se a relação das feminilidades objetificadas com a natureza. No caso da “Suíte da avó” (Figura 20), essa relação se materializa por meio da estampa floral do tecido que reveste a poltrona e o pufe, e do vaso de flores disposto sobre o balcão. No “Loft da avó jovem” (Figura 19), o vidro foi usado visando “maior integração com a natureza” (NESSI, 2013b), sendo o amplo jardim visível a partir das áreas sociais.

Em relação ao “Loft da avó jovem”, Nessi (2013b) explica que nele foi homenageado o artista e ativista ambiental Frans Krajcberg⁷⁶. Em suas obras escultóricas ele utiliza troncos e raízes calcinadas, como forma de chamar a atenção ao desmatamento e às queimadas. Uma fotografia de uma de suas esculturas, impressa em grande formato, está visível à direita, na imagem referente ao *loft* (Figura 19). Nessi (2013b) cita que a obra do artista representa um protesto “diante da barbárie do homem contra o homem e do homem contra a natureza”. Nessa afirmação, o termo “homem” designa “ser humano”. O uso do masculino universal remete, porém, à comum associação entre “homem” e “cultura”, historicamente instituída em oposição às categorias “mulher” e “natureza”.

Elementos que remetem à natureza, quando aplicados à decoração de interiores domésticos, comumente operam como próteses de gênero que constroem significados associados às feminilidades. Como visto, esse tipo de recurso se faz presente em diferentes ambientes expostos na *Casa Cor Paraná*. No próximo capítulo apresento mais alguns exemplos de como essa relação é construída na mostra, incluindo também a análise de alguns espaços em que esse vínculo é tensionado. Na sequência, exploro outras estratégias de objetificação de feminilidades e masculinidades, destacando os trânsitos e atravessamentos que as tem constituído.

⁷⁶ O artista residiu no Paraná por um curto período, vindo da Polônia no pós segunda guerra. Em 2013 foi fundado um Instituto com seu nome, na cidade de Curitiba.

5 ESTRATÉGIAS DE OBJETIFICAÇÃO DE FEMINILIDADES E MASCULINIDADES POR MEIO DO DESIGN DE INTERIORES EXPOSTO NA *CASA COR PARANÁ*

Neste capítulo, pretendo evidenciar que feminilidades e masculinidades são produzidas em relação, ou seja, quero reforçar que possuem caráter mutuamente constitutivo. Seguindo Beatriz Preciado e Judith Butler, assumo que essas posições de sujeito são produzidas de forma prostética, em imbricação com a cultura material, e performativa, pela reiteração das normas de gênero.

Entendo que padrões associados às feminilidades e masculinidades são constituídos a partir da noção de diferença. Conforme argumentam as autoras Joan Scott (2000) e Guacira Lopes Louro (1997), a diferença sempre se configura a partir de uma posição que se adota como referência. Os significados atribuídos a essa posição são definidos em contraste, por meio da negação ou repressão daquilo é representado como sua antítese. Com isso, a marcação da diferença estabelece hierarquias.

A diferença entre feminilidades e masculinidades foi historicamente construída com base em interpretações acerca de distinções anatômicas, que passaram a servir como explicação para diversos outros tipos de diferenciações – físicas, psíquicas, comportamentais, etc. – entre mulheres e homens⁷⁷ (LOURO, 1997). Ao ser naturalizada, a diferença é usada para justificar assimetrias estabelecidas entre os polos da construção binária.

Sendo assim, problematizar a construção da diferença entre feminilidades e masculinidades pode revelar as desigualdades que são ocultadas em termos naturalizados. Permite ainda evidenciar a pluralidade de subjetividades, desejos e formas de viver que extrapolam os limites dos padrões hegemônicos definidos de forma binária (SCOTT, 2000).

Neste sentido, a perspectiva apresentada por essas autoras viabiliza pôr em xeque a heteronormatividade, pautada pela crença em uma suposta coerência entre gênero e sexo, atribuindo feminilidades a corpos de mulheres e masculinidades a corpos de homens, como se fossem propriedades naturais ou necessárias. Essas relações (feminilidade/mulher, masculinidade/homem), porém, ocorrem dentro de um

⁷⁷ Saliento que essas categorias também não são homogêneas – nos debates feministas, por exemplo, é marcante a reivindicação das diferenças entre mulheres, por parte das mulheres negras, das mulheres lésbicas, das mulheres trans, etc (LOURO, 1997).

enquadramento cultural normativo, no qual a sua própria constituição funciona como um mecanismo de produção do gênero (BUTLER, 2004).

Butler (2013, p. 25) problematiza a naturalização do sexo indicando que:

[...] talvez o próprio constructo chamado 'sexo' seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma (BUTLER, 2013, p.25).

Dessa forma, a autora procura reforçar que a diferença sexual não se restringe a um fato material, mas que diferenças anatômicas são marcadas pelas práticas discursivas. Isso não quer dizer que as diferenças materiais sejam causadas pelo discurso, mas que essas diferenças são significadas e hierarquizadas no (e pelo) discurso como diferenças sexuais.

Cabe esclarecer que, apesar de defender uma abordagem relacional, que visa desnaturalizar os binarismos, não pude me desvincular do uso dos termos “masculinidades”, “feminilidades”, “homens” e “mulheres”. Como indica a filósofa norte-americana Sandra Harding (1993), a despeito de serem termos limitados, é preciso reconhecer que as dicotomias ainda estruturam as políticas públicas, as práticas sociais, a organização das áreas de conhecimento e, em última instância, a forma com que vemos o mundo. Assim, até que consigamos transformar nossas práticas e consciências, “somos forçadas a pensar e a existir no interior da própria dicotomização que criticamos” (HARDING, 1993, p.26).

Ao mesmo tempo, opto por seguir a historiadora Joan Scott (1995), que considera que só é possível estudar os processos de mudança nas relações de gênero se considerarmos que essas categorias

[...]são, ao mesmo tempo, categorias vazias e transbordantes. Vazias, porque não têm nenhum significado último, transcendente. Transbordantes, porque mesmo quando parecem estar fixadas, ainda contêm dentro delas definições alternativas, negadas ou suprimidas (SCOTT, 1995, p. 93).

Sob essa perspectiva, a partir da análise de imagens de ambientes expostos na *Casa Cor Paraná*, busco neste capítulo identificar e discutir continuidades, transformações, contradições e atravessamentos presentes nas dinâmicas das relações de gênero, considerando sua articulação com outros marcadores sociais tais como os de classe, sexualidade, raça/etnia e idade.

5.1 O USO DE REFERÊNCIAS À NATUREZA

Neste subcapítulo volto a abordar com maior profundidade a estratégia de incorporação de elementos que remetem à natureza na configuração de interiores domésticos. Mencionei anteriormente que essa estratégia tem sido historicamente mais associada às feminilidades, e mostrei como ela foi aplicada a dormitórios idealizados para casais e a ambientes destinados a usuárias imaginadas como avós.

Para a compreensão do uso desse tipo de artifício na *Casa Cor Paraná*, é importante considerar que a própria noção de natureza é um constructo cultural e histórico, decorrente das inter-relações entre a materialidade biológica e física do mundo e as construções sociais que a modificam e lhe atribuem significado. Essa perspectiva é defendida pela pesquisadora Gloria Maria Vargas (2003), que constrói sua argumentação analisando como a noção de natureza vem se modificando ao longo do tempo, e de acordo com diferentes abordagens disciplinares⁷⁸. Com base nessas análises, Vargas (2003, p. 138) indica que, de forma geral, as concepções de natureza têm a caracterizado como “um âmbito material independente e autônomo da sociedade e da cultura” (re)produzindo, assim, a dicotomia natureza/cultura que ganhou força a partir das visões positivistas disseminadas no fim do século XIX.

Para Preciado (2014), a partir das reflexões de filósofa estadunidense Donna Haraway, a tecnologia é uma categoria-chave para compreender essa dicotomia, que é também indissociável ao binarismo de gênero. A autora argumenta que é em torno da ideia de tecnologia que são estruturadas as noções de espécie (humana/não humana), gênero (masculino/feminino), raça (branca/negra) e cultura (avançada/primitiva). Dessas noções dualistas decorre que os corpos biológicos foram definidos como masculinos e femininos com base na oposição tecnologia/natureza. Nesta perspectiva, o corpo classificado como masculino é definido por sua relação com os dispositivos tecnológicos, enquanto que o corpo dito feminino é definido como alheio à sofisticação instrumental e, logo, como natureza.

No âmbito dos interiores domésticos, a associação entre feminilidade e natureza vem sendo historicamente construída de modos bastante específicos. Considerando o

⁷⁸ A autora aponta que nas ciências naturais, por exemplo, a natureza é entendida como “campo ontológico autônomo, passível de experimentação e tomando como foco de análise suas leis e regularidades”; enquanto que no caso das ciências sociais, ela é compreendida como “resultado de desdobramentos do conhecimento e da história” (VARGAS, 2003, p. 137).

contexto paulista do século XIX e início do século XX, Carvalho (2008) discorre sobre como, naquele período, as referências à natureza eram cuidadosamente selecionadas e suavizadas – estilizadas, miniaturizadas – de forma a afastar a relação com um imaginário de natureza violenta e imprevisível, bem como com imagens femininas associadas à sexualidade exacerbada e a instabilidades fisiológicas. Assim, conforme nota a pesquisadora Juliet Kinhchin (1996), nos interiores novecentistas a feminilidade era associada com o lado doce, decorativo e bucólico da natureza, em oposição ao sangue e à violência associados às masculinidades.

Dentre as referências selecionadas a partir dessa perspectiva, destacam-se os motivos florais, as representações de pássaros e ramagens, assim como o uso de materiais como seda e plumas e de técnicas como renda e bordado, cujo resultado era associado à delicadeza das teias de aranha e do desenho dos vasos sanguíneos visíveis sob a fina pele das mãos femininas idealizadas. Com relação à bastante recorrente representação de flores, cabe notar sua relação com as supostas delicadeza e fragilidade do corpo feminino. As flores naturais também eram usadas na decoração doméstica como forma de indicar a pureza do ar, e eram consideradas como estímulos para que as mulheres aprendessem sobre a harmoniosa combinação de cores, formas e aromas (CARVALHO, 2008).

Sendo assim, nos interiores novecentistas as referências à natureza eram docilizadas de forma a construir um ideal de domesticidade sobreposto à imagem feminina e pautado em noções de bom gosto, elegância, conforto, calma e estabilidade, em contraponto às rápidas transformações que vinham ocorrendo no contexto urbano (CARVALHO, 2008).

A historiadora do design Isabel Campi Valls (2015), por sua vez, chama a atenção para o fato de que a natureza serviu como modelo para a arquitetura e o design em diferentes momentos e abarcando diferentes estilos decorativos. Considerando o contexto dos países ocidentais no século XX, Valls (2015) destaca três movimentos: o *Art Nouveau*⁷⁹ dos anos 1900; o Organicismo dos anos 1950⁸⁰ e o *Blobismo*⁸¹ dos anos 1990.

⁷⁹ Estilo associado à arquitetura, às artes decorativas e às artes gráficas de fins do século XIX e início do século XX, caracterizado pela predominância de linhas curvas e motivos inspirados na natureza, especialmente em vegetais. Teve como mote a busca por explorar o potencial artístico de cada matéria prima, valorizando suas características intrínsecas (VALLS, 2015).

⁸⁰ Estilo que começou a ser desenvolvido no âmbito da arquitetura e das artes plásticas nos anos 1930, como reação à geometria mecanicista defendida pelo Movimento Moderno, e teve grande difusão no design de produtos nas décadas subsequentes. O organicismo enfatiza a reinterpretção das formas

A autora considera que, a partir dos anos 1970, a incorporação de referências naturais em projetos de design está ligada à emergência da crise do petróleo e das mudanças climáticas. Esse contexto se desdobra em duas tendências: uma ligada à perspectiva ambientalista, preocupada com questões como a exploração das matérias primas; e outra vinculada à ideia de que seria possível reproduzir nos ambientes domésticos “um pedacinho do paraíso perdido” (VALLS, 2015, p. 411, tradução nossa). A essa última é associado o retorno do gosto pelas formas orgânicas e motivos naturais, cuja disseminação seria uma maneira de buscar uma reconciliação com o mundo exterior, percebido como hostil e inóspito.

Evocando os padrões observados nos interiores novecentistas, o uso de motivos florais em espaços femininos pode ser observado em ambientes como o “Banheiro da moça” (Figura 21), apresentado por Sumara Bottazzari em 2004. Notam-se ali fotografias de flores impressas em grande formato com cores saturadas e vasinhos com flores brancas. As flores também são referenciadas pelo aroma dispersado pelo *pot-pourri*⁸², posicionado sobre o balcão. Esses elementos fazem contraponto à frieza do branco e das lisas superfícies do piso de mármore, da divisória de vidro, dos espelhos, e da cerâmica esmaltada.

Os materiais frios e rígidos somados ao tamanho e às cores utilizadas nas imagens florais dão uma dramaticidade ao ambiente que em certa medida tensiona as ideias de delicadeza e graciosidade, comumente associadas aos espaços femininos. As grandes fotografias fixadas nas paredes seriam opressivas, não fosse a sensação de amplitude conferida pela continuidade das formas aplicadas à marcenaria e o uso do espelho.

A bancada retilínea contrasta com a cadeira, à direita e em primeiro plano na imagem, cujas formas remetem, ao mesmo tempo, aos móveis clássicos e coloniais, já que apresenta estrutura de madeira torneada e encosto de palhinha. As dimensões generosas e profusão de gavetas da bancada sugerem o armazenamento de diversos produtos de higiene e beleza. A amplitude do ambiente e a presença do assento estofado

naturais, a partir do uso de materiais como madeira, bronze e concreto, bem como das modernas tecnologias de conformação de polímeros (VALLS, 2015).

⁸¹ Estilo associado aos *softwares* de modelagem 3D desenvolvidos na década de 1990, que permitiram o trabalho com estruturas virtuais complexas. Esses *softwares* estimularam a criação de edifícios e produtos com formas bulbosas, biomórficas e fluídas, que privilegiam o uso de materiais como metais e plásticos (VALLS, 2015).

⁸² Recipiente que contém uma mistura de pétalas de flores secas e especiarias, utilizada para perfumar o ar.

indicam ser este um espaço adequado a longas permanências, permitindo a cômoda execução de rituais de beleza e relaxamento.

Figura 21 - Banheiro da moça (2004), de Sumara Bottazzari



21.a

Fonte: CASA CLAUDIA, 2004

A banheira, parcialmente fora do quadro no canto inferior esquerdo, parece embutida no piso, o que facilita os movimentos de entrar e sair dela. Suas formas orgânicas e cor branca sugerem conforto e limpeza. Num canto do cômodo, visível próximo aos vasos de flores localizados junto à banheira, nota-se a presença de uma balança (Figura 21.a), que insinua uma preocupação com o controle do peso corporal.

O texto de apresentação do ambiente explica que nele foi instalado um sistema de controle da iluminação automatizado que permite a adequação da intensidade da luz e escolha das áreas a serem iluminadas. Esse recurso tecnológico é associado à demanda de “atender às necessidades de higiene e beleza” da moça idealizada (CASA CLAUDIA, 2004). O destaque dado a essas duas funções reforça as escolhas projetuais, que privilegiam um aspecto asséptico combinado com o uso da balança, ligada a

preocupação com conquistar ou manter um corpo esbelto, e com a marcante presença das flores, relacionadas comumente à beleza feminina. Assim, o design de interiores opera como prótese na constituição de um ideal de corpo feminino disciplinado e asseado.

No contexto da *Casa Cor Paraná*, observo que a incorporação de elementos que remetem à natureza no design de interiores associado às feminilidades é, por vezes, vinculada à decoração caracterizada como “romântica”⁸³, que abarca o uso de motivos florais, móveis clássicos, cores claras (notadamente o branco) e tons pastel, bem como a aplicação de elementos decorativos delicados e rebuscados, tais como babados, lustres de cristal ou papéis de parede e tecidos estampados com arabescos.

O aspecto romântico é explorado no “Quarto da moça” (Figura 22), projeto de Walkiria Nossol Lobo da Rosa para o evento de 2015. Este ambiente foi idealizado para “uma moça chique, com essência despretensiosa e culta”, “capaz de valorizar a tecnologia, mas também que admira a Belle Époque francesa e as artes”⁸⁴ (ANDRADE, 2015).

Neste espaço têm destaque as estampas florais e a combinação de diferentes materiais e texturas. A cama com dossel e o balanço sugerem uma feminilidade ingênua e infantilizada. A ideia de romantismo é reforçada pela indumentária que fica visível dentro do *closet*⁸⁵, um vestido branco longo, com aplicação de babados na saia, que lembra um vestido de noiva. Essa sensação é atenuada pelo uso do cinza no papel de parede e de tons de azul escuro no fundo das estampas das almofadas.

A presença do balanço e da banheira no mesmo ambiente em que está localizada a cama é incomum, e sugerem certa ludicidade e ousadia⁸⁶. A banheira apresenta formas que remetem ao Organicismo e que convidam a posturas mais relaxadas. Sua localização facilita o acesso ao *closet*, mas nos demais aspectos parece pouco prática – não fica

⁸³ Utilizo o termo “romântico” para tratar do estilo decorativo conforme difundido ao longo do século XX e início do XXI, sem fazer referência direta ao Romantismo, movimento político e filosófico surgido na Europa na virada do século XVIII para o XIX.

⁸⁴ *Belle Époque* é um termo em francês que significa “bela época”, utilizado para designar o período compreendido entre as últimas décadas do século XIX e o início da primeira guerra mundial. Associa-se à efervescência cultural observada na Europa naquele período.

⁸⁵ Termo em inglês que designa um pequeno ambiente interno, comumente anexo ao dormitório, utilizado para guardar peças de vestuário e como quarto de vestir.

⁸⁶ Cabe notar que a banheira, no período anterior à disseminação do sistema de água encanada, que teve início no século XIX, era um artefato móvel, que não tinha um cômodo fixo para sua utilização (ZABALBEASCOA, 2013).

visível nenhum apoio para toalha, por exemplo, nem uma solução para a água que fatalmente se espalharia pelo piso amadeirado com o uso da banheira.

Figura 22 - Quarto da Moça (2015), de Walkiria Nossol Lobo da Rosa



22.a

Fonte: ANDRADE, 2015

Próximo à banheira nota-se um grande espelho, apoiado na parede e com acabamento chanfrado nas bordas. Versões menores desse artefato encontram-se fixadas na parede visível à direita na imagem. Essa profusão de espelhos insinua vaidade e preocupação com a aparência

Na parede localizada de frente para a câmera, encontram-se dois quadros que apresentam fotografias em preto e branco (Figura 22.a). A dimensão desses quadros na

foto do ambiente dificulta sua leitura. Noto, porém, que uma das imagens parece retratar uma figura feminina, cuja cabeça encontra-se deitada em posição oblíqua à câmera. Na imagem da direita do quadro superior encontra-se retratado um par de sapatilhas de balé, prática comumente associada à aparência graciosa e leve e à beleza feminina⁸⁷ (SANTOS, 2009).

O conjunto é modernizado pela presença dos metais cromados da banheira e da luminária, à direita e ao fundo na imagem, e pela aplicação de tecnologias de mídia e automação. Elas abarcam um projetor de imagens preso ao teto, visível na parte superior esquerda da fotografia, e um sistema de abertura e fechamento dos módulos que compõem o *closet*, operado por controle remoto. Quando fechadas, as portas do *closet* servem como tela para projeção. A iluminação com LEDs azuis, utilizada no interior do *closet*, reforça seu caráter tecnológico. Esses artifícios técnicos sofisticados aproximam a feminilidade objetificada de características tidas como masculinas.

O sistema de automação aplicado ao “Quarto da Moça”, porém, revela um *script* bastante diferente daquele observado no caso do “*Studio* de um solteiro”, de 2009. No caso do *studio*, o aparato que permite converter a cama em sofá ao toque de um botão amplia as possibilidades de ação e sociabilidade. No “Quarto da Moça”, por sua vez, o mecanismo automatizado confere atratividade à área destinada ao vestir-se e ao armazenamento de roupas e acessórios.

No caso do “*Studio* de uma Executiva Internacional” (Figura 23), projeto de Mariana Paula Souza para a edição de 2009, a aproximação com características historicamente associadas às masculinidades se dá via valorização da dimensão profissional. Além da profissão ser explicitada no nome dado ao ambiente, em sua configuração e texto de apresentação ganha destaque a área destinada ao uso como escritório. Tal área encontra-se no centro do cômodo e da fotografia que o retrata, parcialmente encoberta pelo sofá. Trata-se de um aparador que foi projetado para uso tanto como mesa de trabalho quanto como mesa para refeições. Na imagem, é possível observar um *notebook* aberto sobre o aparador, iluminado por uma luminária pendente de teto, cujas formas geométricas, cor branca e luz fria remetem àquelas utilizadas em edifícios corporativos. A persiana que recobre a janela também lembra modelos comumente usados em escritórios.

⁸⁷ Retomo essa questão no capítulo 6.

Figura 23 - *Studio* de uma Executiva Internacional (2009), de Mariana Paula Souza

Fonte: OKAZAKI, 2009

A fotografia, feita no formato retrato, acentua o espaço reduzido do *studio*, caracterizado no texto de apresentação como “totalmente integrado, funcional e pensado para ser o porto seguro de uma executiva quando ela chega de viagem” (OKAZAKI, 2009). O fato de a usuária imaginada ser designada como “Executiva *Internacional*” e a ênfase dada às suas viagens indica ser esse um espaço de passagem, e não de longas permanências. Ainda assim, esse dormitório parece menos impessoal do que a “Suíte da moça”, analisada no Capítulo 4, que era também direcionado a uma usuária imaginada como profissional bem-sucedida.

Sobre a mesa localizada ao lado do sofá notam-se taças de vidro de diferentes formatos que sugerem o consumo de bebidas alcoólicas, prática mais comumente associada às masculinidades. Esses artefatos, somados ao ângulo de tomada da

fotografia, que coloca em primeiro plano a área de estar, permitem associar o ambiente à recepção de convidadas/os.

Neste cômodo é objetificada uma feminilidade que parece mais forte e madura, a partir do uso de cores mais escuras e de móveis simples e retilíneos. Destacam-se a parede e as cortinas vermelhas, cor utilizada também em detalhes dos tecidos que revestem almofadas e travesseiros. No texto referente a esse *studio*, é explicado que a cor foi utilizada para conferir “personalidade ao espaço” (OKAZAKI, 2009). Quente e dramática, no design de interiores essa cor é considerada estimulante (GURGEL, 2013).

Tons escuros de vermelho também compõem o quadro, visível à esquerda da imagem, que reforça a questão das viagens ao representar um ponto turístico internacional muito conhecido – a Torre Eiffel. O famoso marco, construído para simbolizar a Revolução Francesa, em homenagem ao seu centenário; bem como a indústria moderna, celebrada na Exposição Universal para a qual serviu de pórtico de entrada; tem sido ressignificado ao longo do tempo. Roland Barthes (2001), em um texto dedicado a analisar o monumento, associa-o à natureza, por sua onipresença na paisagem parisiense, e mais especificamente à imagem de uma árvore, com a qual a torre compartilha aspectos como a altura, a aparente leveza e a estrutura ramificada.

Uma árvore é também representada em uma peça escultórica, localizada na parte inferior da mesa lateral, em primeiro plano na imagem. Árvores de copas frondosas são comumente utilizadas como símbolo de vida e de fertilidade. Ao ser colocada num local de pouca visibilidade – embaixo de uma mesa de apoio, na periferia do olhar – a escultura pode ser interpretada como uma alegoria à vida pessoal da usuária imaginada, colocada em segundo plano em detrimento de sua carreira profissional.

As referências à natureza presentes no cômodo abrangem ainda a estampa aplicada às almofadas, na qual são representadas rosas vermelhas e brancas sobre fundo dourado. A combinação de cores dá um ar de nobreza, e a escolha por essa flor em específico reforça aspectos como romantismo, delicadeza e beleza, comumente associados às feminilidades. Além disso, formas orgânicas caracterizam os dois vasos com acabamento cromado dispostos sobre a bancada de trabalho.

Nos dois casos recém apresentados (“Quarto da moça” e “*Studio* de uma Executiva Internacional”), nota-se que artefatos técnicos não são escondidos ou dissimulados, estratégia observada no caso de dormitórios de casal apresentados no Capítulo 4 e problematizadas por autoras como van Oost (2003) e Carvalho (2008). São,

porém, suavizados pela presença de motivos florais e padronagens delicadas. Aceita-se, assim, a competência das usuárias imaginadas no trato com esse tipo de artefato, mantendo, porém, a associação com aspectos estereotipados como femininos, tais como o refinamento e a beleza.

Motivos vegetais similares aos observados nos espaços direcionados a usuárias adultas aparecem também em dormitórios idealizados para bebês. Na “Suíte do bebê” (Figura 24), exposta por Kethlen Ribas Durski em 2008, chama a atenção a figura de uma árvore estilizada, representada com folhas e ramos brotando. Ela aparece adesivada em branco sobre o painel de madeira que serve como cabeceira para o berço e se estende sobre ele, preso ao teto.

Figura 24 - Suíte do bebê (2008), de Kethlen Ribas Durski



24.a

Fonte: CASA.COM.BR, 2011

Assim como no caso do “*Studio* de uma Executiva Internacional”, a figura da árvore é sobreposta ao material que dela se origina, a madeira, reforçando o vínculo com a ideia de natureza. Aqui, segundo a arquiteta responsável pelo projeto, a árvore foi utilizada para simbolizar o início da vida (CASA.COM.BR, 2011), saudando, em conjunto com a inscrição grafada no tapete – “Bem vinda à Vida” – a chegada da bebê.

O tapete felpudo de cor verde claro lembra grama nova. Presas ao painel de madeira notam-se duas pequenas figuras aladas, possivelmente esculturas que representam fadas (Figura 24.a). Esses artefatos remetem às florestas encantadas dos contos infantis, reforçando o caráter imaginativo comumente associado à infância. Leve e delicada, a figura das fadas também se adéqua aos ideais de feminilidade.

O dormitório foi decorado em estilo provençal, inspirado nas casas da região rural do sudeste da França. Esse estilo é associado ao uso de móveis brancos com pátina, cores pastel, tecidos com estampa floral, peças de porcelana e pisos claros de madeira ou terracota. Considerado “bucólico e meigo” (ROSSO; ALVES, 2014), por remeter a elementos da natureza e incluir peças delicadas, é comumente associado às feminilidades. No caso desse dormitório, o estilo se revela pela predominância do branco, pelas formas clássicas dos móveis e pelo uso de peças com estrutura delgada, tais como as cortinas de linho e o “lustre de fios de prata e cristais” (CASA.COM.BR, 2011).

Esse estilo é também referenciado no “Quarto do bebê” (Figura 25), apresentado por Renata Rosa Sguario na edição de 2010. Nele, os móveis em estilo provençal e o delicado lustre de cristal contrastam com as linhas geométricas do forro de gesso, do padrão do barrado superior da parede lateral e do relevo impresso na parede ao fundo. A rusticidade sugerida pelos móveis com acabamento de pátina se contrapõe à modernidade das lâmpadas de LED, dispostas acima do berço compondo a representação de um céu estrelado.

A estratégia de dispor diferentes estímulos visuais em cima do berço, perceptível nos dois dormitórios acima mencionados, é sugerida em manuais de decoração como o de Mancuso (2002), como forma de distrair e entreter a criança que passa muito tempo deitada. A predominância de cores claras e tons pastel nos quartos para bebês é justificada nesses manuais por serem consideradas relaxantes e tranquilizantes (GURGEL, 2013). Desta forma, nota-se a intenção de utilizar a decoração como artifício para manter a criança recém-nascida em estado calmo, contemplativo. O branco também

remete à questão da higiene, considerada fundamental à saúde infantil, e da pureza, comumente tida como atributo inerente à infância.

Figura 25 - Quarto de bebê (2010), de Renata Rosa Sguario



Fonte: KOMESU, 2010

A aplicação do estilo provençal no “Quarto do bebê” é um tanto incomum, dada a sua corrente associação com as feminilidades. Em uma reportagem em que discorre sobre o estilo, Crícia Giametei (2013) o classifica como o “‘Queridinho’ de românticas assumidas”, mas faz a ressalva de que o provençal também pode ser usado “de forma a agradar o gosto masculino”. Para tanto, sugere “apostar em uma atmosfera mais rústica, utilizando tecidos como o linho”, estampas listradas e discretas e tons azuis e terrosos.

No caso do “Quarto do bebê”, podemos observar essa estratégia de “masculinização” do estilo provençal, evidenciada pelos toques de cor azul e predominância do acabamento amadeirado, pelo vínculo com as novas tecnologias (como o LED) e pela presença das malas de viagem embaixo do aparador. As malas são elementos comumente utilizados no design de interiores voltados ao público masculino, pois ao remeterem às viagens, ao mundo exterior, à esfera pública.

Neste caso, as referências à natureza também são diferenciadas, restringindo-se ao amplo uso da madeira, à presença de ursos de pelúcia e a citada representação de céu

estrelado, produzida por meio de lâmpadas LED. Assim, observa-se que os dormitórios idealizados para bebês já incorporam marcações de gênero com relação à utilização de referências à natureza na decoração.

Essas referências podem ser observadas também em ambientes idealizados para usuários adultos, como no caso do “Loft de um advogado” (Figura 26), criado em 2003 por Leonardo Müller e Luize Andrezza Bussi. Esse espaço foi projetado com o objetivo de valorizar “a essência da natureza e as raízes do homem”, sugerindo uma ideia de ancestralidade que é materializada com o uso de “elementos antigos e naturais” (CASA CLAUDIA, 2003) combinados com artigos de design contemporâneo.

Figura 26 - *Loft de um advogado* (2003), de Leonardo Müller e Luize Andrezza Bussi



Fonte: CASA CLAUDIA, 2003

Não pude identificar quais são os elementos antigos aos quais o texto se refere. Já a conexão do usuário imaginado com a esfera do natural é construída por meio do estímulo sensorial. Diferentes texturas resultam da combinação de diversos materiais naturais – tais como o couro, utilizado como revestimento na poltrona e no pufe; a seda, que reveste o sofá; as fibras naturais do tapete; a madeira aplicada aos móveis; e a pedra, utilizada no painel que abriga a televisão. É possível imaginar o cheiro e o som do couro em contato com o corpo, o toque áspero do tapete com os pés, contrastando com a

suavidade da seda. Além disso, no texto de apresentação do ambiente é citado que foi aplicado ao espaço um aroma especial, resultado da mistura de notas de “amêndoa, maçã seca, uva passa e rooitea, um arbusto sul-africano” (CASA CLAUDIA, 2003). Dessa forma, o caráter prostético do espaço em questão se constitui associado à ideia de exploração dos sentidos e fruição das sensações corporais.

O aspecto geral transita entre o rústico, percebido a partir dos acabamentos foscos e das texturas mais rugosas; e o sofisticado, associado ao uso da seda, ao acabamento preciso dos móveis, e à presença de eletrônicos de última geração – como a TV de plasma, que na época ainda era pouco comum nas casas brasileiras – e de peças assinadas – como a poltrona Mole, de autoria de Sérgio Rodrigues, localizada parcialmente fora do quadro na parte inferior da imagem.

Com relação ao mobiliário, novamente se nota a presença de características convencionadas como masculinas no design de interiores, tais como a predominância de linhas retas e de cores escuras. Ganham destaque no enquadramento da foto as estantes, que preenchem boa parte da parede e que apresentam uma estrutura retilínea e simétrica. Esses móveis conferem um senso de ordem e de precisão, que contrastam com a ideia de valorizar a “essência da natureza”. Considero, assim, que os materiais naturais são aqui “domesticados”, no sentido de serem aplicados de forma meticulosa, incorporados a um esquema controlado.

Apesar de o usuário imaginado ser caracterizado como advogado, não se notam no ambiente referências específicas a essa profissão. Há uma mesa de trabalho integrada à sala, ao fundo, mas a fotografia privilegia a área de estar.

Já no caso do “*Studio di un Designer Italiano*” (Figura 27), apresentado em 2009 por Guto Biazzetto e Carolina Espezim, a área de trabalho é o centro das atenções. O espaço foi idealizado como homenagem ao estúdio de design *Cibic & Partners*⁸⁸, localizado em Milão, na Itália, onde o casal de projetistas trabalhou entre os anos de 2007 e 2008. No ano em que o ambiente foi exposto, o designer italiano Luigi Marchetti, sócio do estúdio homenageado, ministrou um *workshop* em um evento da *Casa Cor Paraná* a convite de Biazzetto e Espezim (O MORADOR, 2009).

⁸⁸ O estúdio foi estabelecido em Milão no fim dos anos 1980, e atua nas áreas de arquitetura, design de interiores, design de produto, design gráfico e *web design*. O empreendimento foi fundado pelo arquiteto e designer Aldo Cibic em parceria com a administradora Antonella Spiezio, aos quais se somaram, posteriormente, os sócios Luigi Marchetti e Chuck Felton, também arquitetos e designers (CIBIC & PARTNERS, s/d).

Figura 27 - *Studio di un Designer Italiano* (2009), de Guto Biazzetto e Carolina Espezim



Fonte: OKAZAKI, 2009

Segundo o texto de apresentação do ambiente, a intenção do casal de projetistas foi de “tentar reproduzir a natureza [...], mas com modernidade” (OKAZAKI, 2009). O enfoque dado à questão da natureza tem relação com o tema da mostra naquele ano, que era “Eco-criatividade e Responsabilidade Social” (NESSI, 2013b).

A figura de uma árvore sem folhas aparece impressa em tons de cinza e adesivada na parede, em destaque na imagem. A silhueta do tronco escuro se revela em contraste com um céu aparentemente cheio de nuvens espessas, em uma cena desoladora. É possível entender a escolha dessa imagem como forma de representar a destruição ambiental que o designer imaginado, com sua “eco-criatividade”, trabalha para resolver.

Sobre essa base, nota-se uma série de prateleiras com formas ortogonais e cor verde, dispostas de forma a simular os galhos de uma árvore (OKAZAKI, 2009). A estratégia de geometrização das formas naturais promove a ideia de modernizá-las. Desta forma, constrói-se uma masculinidade que, ainda que vinculada à natureza, a ela sobrepõe a técnica e a racionalidade.

O conjunto de prateleiras lembra também a vista superior de um labirinto, sugerindo aspectos como desafio e inquietação. Esses podem ser associados à profissão de designer, comumente entendida como uma prática essencialmente envolvida na resolução de problemas (CIPINIUK, 2017). Também podem ser lidas como referências à

profissão as duas luminárias presentes no ambiente. A primeira, representada acesa em cima da bancada de trabalho, reproduz o desenho de uma lâmpada incandescente, utilizada como símbolo do momento de “eureka”, que corresponde à formulação de ideias criativas. A segunda luminária é de piso e apresenta uma cúpula hiperdimensionada, insinuando a grandiosidade das ideias do usuário imaginado. Nesta mesma linha de raciocínio, a cor branca da mesa pode ser associada à imagem de uma folha de papel imaculada, na superfície da qual serão registradas tais ideias.

O piso do espaço encontra-se forrado com cascas de árvore (OKAZAKI, 2009), que fazem pensar sobre o desnudamento da suposta fragilidade da natureza diante da ação humana. O cinza utilizado nas paredes, na luminária de piso e na cortina, que bloqueia parcialmente a entrada de luz, remete ainda à questão da poluição. Sendo assim, neste ambiente a natureza representada parece um tanto quanto lúgubre e ameaçada, demandando a intervenção das ideias “eco-criativas” (retomando o tema da exposição naquele ano) do designer idealizado.

Cabe notar que o uso das cascas de árvore como forração explicita o caráter cenográfico do ambiente, dada a sua inadequação a um espaço de trabalho real. Essa solução remete também à relação sensorial, considerando o cheiro do material orgânico e o som produzido pelo caminhar por sobre ele.

Outro elemento que se destaca na imagem é um relógio, cujas formas remetem àquelas de despertadores antigos, com suas duas campainhas na parte superior. Ele se encontra em uma das prateleiras inferiores, e tem um tamanho maior do que o comum para esse tipo de produto. Sua forma e tamanho fazem pensar sobre a valorização de um tempo passado, talvez, no contexto do ambiente, relacionado à idealização de um momento pregresso em que a relação com a natureza era mais harmoniosa. Sua função de despertador remete ainda à ideia de acordar para o problema, no caso, a degradação ambiental.

O contraste entre natural e moderno, explicitado nas intenções do casal de projetistas, fica evidente em relação às cadeiras dispostas no *studio*. Aquela que se encontra atrás da bancada de trabalho é preta, metálica, com rodízios e espaldar alto, modelo que parece adequado a ambientes corporativos. As outras duas, localizadas de costas para a janela, são feitas com fibras naturais e tecido de algodão cru. Esse tipo de contraste se faz presente também no “*Studio do rapaz*” (Figura 28), exposto pela designer de interiores Romy Schneider na *Casa Cor Paraná* de 2016. No texto referente a

esse espaço, é descrito que a proposta da projetista “flerta com uma decoração mais rústica, que dá um toque mais interiorano ao ambiente contemporâneo” (ANDRADE, 2016).

Figura 28 - *Studio do rapaz* (2016), de Romy Schneider



28.a



28.b

Fonte: ANDRADE, 2016

A rusticidade fica por conta do tratamento dado aos materiais, como o cimento queimado e os painéis de madeira, que se mostram sem revestimento. O contemporâneo prevalece, e se percebe pela predominância de linhas retas nos móveis fixos, bem como pela mistura de texturas e estilos decorativos. Notam-se referências que remetem ao estilo industrial⁸⁹ – tais como as luminárias pendentes e o acabamento cromado das

⁸⁹ O estilo industrial é comumente caracterizado, nos ambientes domésticos, pelo uso de artefatos que têm aspecto similar àqueles associados aos espaços fabris (BATTEZZATI, 2013). Esse estilo começou a se popularizar entre os anos 1950 e 1970, e voltou à moda nos últimos anos. Geralmente inclui elementos

barras fixas à bancada e da base das banquetas – em contraste com a vívida estampa que reveste a parede lateral direita e o teto. A estampa graúda reproduz vegetação em tons de verde sobre fundo azul, e quebra a sisudez do ambiente.

A vegetação tropical representada soma-se a elementos como o pequeno globo terrestre amarelo, disposto sobre a bancada à esquerda (Figura 28.a); o mapa aplicado nas paredes do canto posterior esquerdo; a bicicleta motorizada localizada no mesmo quadrante; e o manequim trajando jeans, jaqueta de couro, capacete e óculos de proteção (Figura 28.b); para construir uma atmosfera de aventura ao ar livre, ligada ao usuário imaginado como “um jovem apaixonado por viagens” (NOGUEIRA; GALANI, 2016).

A presença do manequim é inusitada, visto que esse não é um recurso comumente utilizado nos ambientes expostos na *Casa Cor Paraná*. Ereto ao lado da bicicleta, com vestimenta que remete àquela utilizada por motociclistas, sua presença evoca o corpo masculino prestes a entrar em ação. Sua localização na fotografia, ao mesmo tempo em que sugere sua pequenez diante da grandiosidade do espaço, que emula o mundo exterior, mantém a centralidade da figura masculina – é entorno dela que esse universo se constrói.

Destacam-se ainda as faixas diagonais em tons de cinza, aplicadas ao revestimento do piso e do nicho formado embaixo da bancada de concreto, que sugerem movimento e lembram o asfalto das estradas. Desta forma, a natureza aparece aqui como entorno a ser descoberto e desbravado pelo aventureiro. Essa ideia também se faz, de certa forma, presente no “Quarto do rapaz” (Figura 29), projetado por Christian e Richard Schönhofen para a mostra de 2012. Nesse dormitório, porém, a masculinidade objetificada parece mais suave e contemplativa, sendo o desvelamento da natureza realizado pelo olhar.

O ambiente é decorado com uma sequência de dez imagens fotográficas emolduradas que retratam paisagens idílicas, representando o mar, ilhas, o pôr do sol, a vegetação. Essas fotografias foram produzidas pelos dois arquitetos, que são irmãos, e ganham destaque por meio da iluminação conferida por uma série de *spots* embutidos no forro de gesso. Elas remetem a um ideal de natureza intocada, onde não é possível identificar traços da intervenção humana.

como móveis com formas simples, feitos de metal e com acabamento polido, escovado, cromado ou desgastado; tubulações aparentes; tijolos à vista e revestimento de concreto queimado (CASA VOGUE, 2014a).

Figura 29 - Quarto do rapaz (2012), de Christian Schönhofen e Richard Schönhofen



Fonte: CASA.COM.BR, 2012

Outros elementos utilizados na decoração são uma secção de tronco de árvore retorcido, parcialmente visível entre a base da mesa lateral e a poltrona; e o que parece ser um fragmento de coral, localizado em cima da mesa de centro que se encontra em primeiro plano, no canto inferior direito da imagem. Destaca-se ainda o uso da madeira como revestimento do piso e da parede posicionada atrás da cama, e como matéria prima utilizada para a confecção de móveis como os criados-mudos, uma das mesas laterais e a mesa de centro. Nota-se também o uso do bambu no artefato que se encontra parcialmente fora do quadro e encoberto pela mesa (creio que seja uma banqueteta).

Chama atenção ainda o quadro localizado em cima da cama, que por sua vez também se encontra elevada sobre um tablado acarpetado. A tela retrata uma árvore seca estilizada, com raízes e galhos proeminentes. A figura é representada em branco sobre fundo azul escuro. A unicidade da figura, enfatizada pelo contraste cromático, confere uma sensação de isolamento e desolação. Ao mesmo tempo, a ausência de solo e o movimento de expansão dos galhos remete às noções de independência e autossuficiência.

As ideias de desenraizamento e liberdade podem ser associadas ao conjunto de fotografias exposto, entendido como registro de lugares por onde o usuário imaginado

transitou ou gostaria de transitar. Podem ser também ligadas à miniatura de bicicleta, exposta sobre a mesa de centro.

O design do ambiente é pautado por uma base cromática neutra, formada por tons de bege, pontuada por azuis, amarelos e verdes presentes nos quadros e em objetos como a poltrona, almofada, vasos e banquetas (esses últimos localizados ao fundo, na imagem). As cores foram escolhidas visando criar uma atmosfera de “puro aconchego” (CASA.COM.BR, 2012). Essa sensação também é construída por meio do amplo uso de superfícies macias e estofadas, tais como o carpete e o tapete que revestem o piso, a cama e sua cabeceira, e os assentos da área de estar. As sensações de suavidade e acolhimento conferidas por esses elementos, em conjunto com a melancolia das imagens expostas, fazem entender o projeto desse ambiente como direcionado a promover conforto físico e emocional, diante da solidão e da imensidão do mundo.

Nesta seção, foi possível observar como alguns padrões associados à feminilidade enfatizada – tais como o romantismo – são constituídos por meio da aplicação de referências à natureza no design de interiores. Nos espaços tidos como femininos, bem como naqueles direcionados a bebês, nota-se a predominância de elementos como os motivos florais e as cores claras, utilizados na construção de ambientes com aparência mais suave e delicada. Esses elementos convivem, no caso dos espaços idealizados para adultas, com equipamentos eletrônicos sofisticados (como no caso do “Quarto da moça”) e com referências explícitas a uma vida profissional agitada e bem-sucedida (em relação ao “*Studio* de uma Executiva Internacional”), que tensionam noções convencionais de feminilidade. No que tange aos ambientes idealizados para bebês, notam-se sutis diferenças em relação às referências utilizadas – no caso da menina, a representação estilizada de um vegetal de estrutura curvilínea e delgada; no caso do menino, a simulação de um céu estrelado feita com LEDs. Em ambos, porém, percebe-se a materialização de um ideal de infância associado à pureza e à inocência.

Com relação aos espaços caracterizados como masculinos, identifiquei um duplo e contraditório movimento associado ao uso de referências ao mundo natural. Por um lado, elas são aplicadas de forma a reforçar o vínculo com o exterior, caracterizado como uma natureza a ser explorada. Por outro, parecem servir como estímulo interior à criação e à reflexão, especialmente se considerarmos a configuração do “Quarto do rapaz”.

Sendo assim, ambientes cujo design incorpora elementos que remetem à natureza podem ser entendidos como próteses de gênero que constituem feminilidades e masculinidades mediante o estímulo sensorial, a sugestão de práticas específicas e a construção de visualidades que direcionam a significados específicos.

Como contraponto aos espaços em que são valorizadas as relações com idealizações da natureza, apresento na próxima seção alguns ambientes em que a ênfase é dada ao caráter tecnológico, materializado por meio de superfícies metálicas, linhas retas e atmosferas “futuristas”.

5.2 O USO DE REFERÊNCIAS *POP*, FUTURISTAS E *HIGH TECH*

Analisando a trajetória da *Casa Cor Paraná*, é possível identificar uma série de ambientes expostos que incorporam características da linguagem *pop* e do imaginário espacial, bem como do estilo *high-tech*. O movimento *pop* surgiu nas artes plásticas dos anos 1950, no contexto de prosperidade econômica da Inglaterra e dos Estados Unidos. Ligado à sociedade de consumo e aos veículos de comunicação em massa, assumiu como alguns de seus temas os filmes do cinema norte-americano, os anúncios publicitários e as histórias em quadrinhos. No design de produtos a linguagem *pop* privilegiou a irreverência, a ousadia, a efemeridade, a versatilidade e a informalidade, alinhando-se aos valores da emergente cultura jovem. Foram explorados elementos como materiais sintéticos e de baixo custo, estruturas insufláveis, cores vivas e contrastantes, formas irregulares e superfícies decoradas (SANTOS, 2015a; VALLS, 2015).

Conforme argumenta Marinês Ribeiro dos Santos (2015), as contribuições do *pop* não se restringiram ao aspecto estilístico, mas deram sustentação às transformações comportamentais vivenciadas na época. O mobiliário *pop*, por exemplo, propunha novas formas de usar o corpo, propiciando posturas mais relaxadas e descontraídas. Desta forma, deu suporte à “ampliação dos limites referentes aos padrões de comportamento feminino, classificados como aceitáveis até então” (SANTOS, 2015a, p. 24).

O que Valls (2015) caracteriza como “sensibilidade *pop*”, marcada pela pluralidade e pela rebeldia, abrangeu segundo a autora diversas tendências, incluindo referências psicodélicas, da *op art*, e do imaginário espacial. Esse último se relaciona à

corrida espacial decorrente da Guerra Fria⁹⁰, que se desenrolou nos anos 1950 e 1960. O esforço técnico científico envolvido na competição resultou no desenvolvimento de uma série de novos materiais e processos, e a disputa teve o poder de fascinar e gerar um otimismo coletivo, acompanhado de uma fé no progresso tecnológico. O design de produto e o design de interiores incorporaram os materiais sintéticos, as formas arredondadas dos capacetes dos astronautas e os acabamentos metálicos dos satélites, produzindo artefatos e espaços alinhados com o espírito da época.

Essas referências também se propagaram no Brasil, por meio das mídias de massa e da publicidade, “americanizada” de forma a difundir os padrões de consumo modernos. Tiveram eco também no design nacional, que se apropriou de elementos como as formas arredondadas e a combinação do prata com o branco na constituição de um ideal de domesticidade moderna, que “combinava comportamentos informais e novas tecnologias” (BOSTELMANN, 2017, p. 185). Pamela Bostelmann (2017), ao analisar representações de interiores domésticos futuristas veiculados na revista *Casa & Jardim* entre as décadas de 1960 e 1970, destaca outras características a eles associadas, tais como a fusão visual de paredes, teto e piso, por meio do arredondamento das arestas e aplicação da cor branca; o uso de superfícies refletivas para alterar a percepção dos espaços; e o uso de espumas escultóricas e de desníveis cobertos com carpetes, estimulando posturas informais e novas maneiras de interagir com o ambiente.

Nos anos 1970 o caráter frio e tecnológico dos ambientes filiados ao imaginário espacial foi explorado também por meio do estilo *high-tech*, caracterizado por uma aparência exageradamente tecnológica e pela apropriação de materiais e equipamentos industriais. Considerado por Valls (2015) como um epígono do Movimento Moderno, o *high-tech* foi interpretado tanto como uma reação à suposta frivolidade do *pop*, quanto como uma estratégia para sublinhar a hipocrisia do Estilo Internacional que, apesar de teoricamente visar à democratização do consumo, acabou sendo direcionado ao nicho de bens de luxo. Pode ser entendido ainda como uma reação nostálgica em relação à materialidade dos equipamentos industriais, que então começavam a ser substituídos por diminutos e misteriosos *chips* eletrônicos. O *high-tech* propunha evidenciar os aspectos estruturais e construtivos dos produtos e edificações, bem como valorizar os materiais pré-fabricados (placas perfuradas, perfis de alumínio, pisos de borracha,

⁹⁰ O conflito entre Estados Unidos e União Soviética foi assim caracterizado por não ter envolvido um embate armado direto.

chapas de aço escovado, etc.) utilizados na configuração de ambientes fabris. Desta forma, o estilo borrava as fronteiras entre os padrões estabelecidos para ambientes públicos e privados (VALLS, 2015).

Assim, os ambientes *high tech*, apesar de terem se desenvolvido a partir de uma lógica que se opunha ao *pop*, guardam algumas similaridades com relação aos espaços de linhas futuristas, associados ao último. A predominância de superfícies metálicas frias, a apropriação de materiais desenvolvidos com propósitos técnico-industriais e a oferta de soluções baratas são alguns pontos em comum entre essas vertentes. A aparência tecnológica, associada à ideia de modernidade, e o custo acessível tornaram essas configurações especialmente atrativas ao público jovem.

Na *Casa Cor Paraná*, as referências ao *pop*, ao imaginário espacial e ao *high tech* se mantêm preferencialmente associadas ao público jovem e infantil. Cabe reforçar que essas categorias – infância e juventude – apesar de comumente caracterizadas por indicação de faixas etárias, são aqui entendidas como heterogêneas e complexas, construídas histórica e culturalmente. Tratam-se de uma forma de classificação social que define expectativas quanto à aparência e às formas de ser e de agir dos indivíduos que nela são enquadrados (VELHO, 2006). Assim, apesar de essas fases da vida serem comumente associadas à proteção familiar esperada até que se atinja a independência prevista para a vida adulta, nota-se que são vividas na realidade social de maneiras muito diversas. A desigualdade entre crianças e jovens é marcada, entre outros fatores, pela classe social, pelo gênero e pelo local de moradia (centro/periferia, campo/cidade). A infância pode ser abreviada e a juventude antecipada para aquelas pessoas que desde cedo precisam trabalhar para sobreviver. Por outro lado, uma parcela da população tem ampliado a juventude até a casa dos 30 anos (NOVAES, 2006).

Na *Casa Cor Paraná*, os cômodos direcionados ao público infantil e jovem são geralmente caracterizados como dormitórios, banheiros e suítes inseridos no modelo de moradia associado ao padrão de família nuclear⁹¹. Dessa forma, reforça-se a ideia de dependência e cuidado que salienta o recorte de classe característico da mostra.

Na edição dos anos 2000, talvez em decorrência da iminência da virada do milênio e do imaginário associado à chegada do ano de 2001, foi exposta uma série de ambientes aos quais as linguagens citadas foram incorporadas. O tema daquela edição

⁹¹ Como visto, no caso de jovens adultas/os é comum também a associação com moradas compactas tais como *lofts* e *studios*.

foi “Decoração moderna convivendo com a identidade da cidade” (NESSI, 2013b, p. 338). Sendo assim, as tendências futuristas aparecem na mostra associadas a uma ideia de modernidade.

O “Banheiro dos filhos” (Figura 30), projetado por Claudia Vialle Caramori, por exemplo, é caracterizado como um “banheiro futurista” no qual “o aço é soberano” (CASA CLAUDIA, 2000). Esse material é utilizado como revestimento de parede e como matéria prima de acessórios como as torneiras e os porta toalhas.

Figura 30 - Banheiro dos filhos (2000), de Claudia Vialle Caramori



Fonte: CASA CLAUDIA, 2000

O aço foi aplicado ainda nas duas colunas circulares, visíveis à esquerda na imagem, que “funcionam como armários, embutem canos e mantêm em suspensão as cubas de acrílico, os toalheiros e os espelhos móveis” (CASA CLAUDIA, 2000). Pela profusão de elementos na cena retratada, potencializada pelo caráter refletivo das superfícies, a identificação dos artefatos citados fica um pouco difícil. Reparando na coluna mais à esquerda, porém, é possível visualizar nichos com prateleiras circulares e

translúcidas embutidas. Já o espelho móvel fica evidenciado na coluna da direita, e apresenta uma forma curvilínea e irregular.

A aplicação do aço no banheiro é adequada em termos de durabilidade em contato com a água e facilidade de higienização sendo, portanto, aparentemente coerente com o ideal de funcionalidade associado ao *high tech*. Seu uso ostensivo, porém, faz pensar sobre a dificuldade de manutenção do brilho e da lisura das superfícies, sujeitas a manchas e riscos.

O acrílico utilizado nas cubas foi um material bastante explorado no design de interiores dos anos 1960 e 1970 (DANTAS, 2015). Sua translucidez e facilidade de conformação foram associados, quando da sua incorporação pela indústria brasileira nos anos 1970, à versatilidade e à descontração dos ambientes direcionados ao público jovem (SANTOS, 2010). Aplicado à cuba, o acrílico estimula a visualização do escoamento da água, enfatizando a fluidez de seus movimentos.

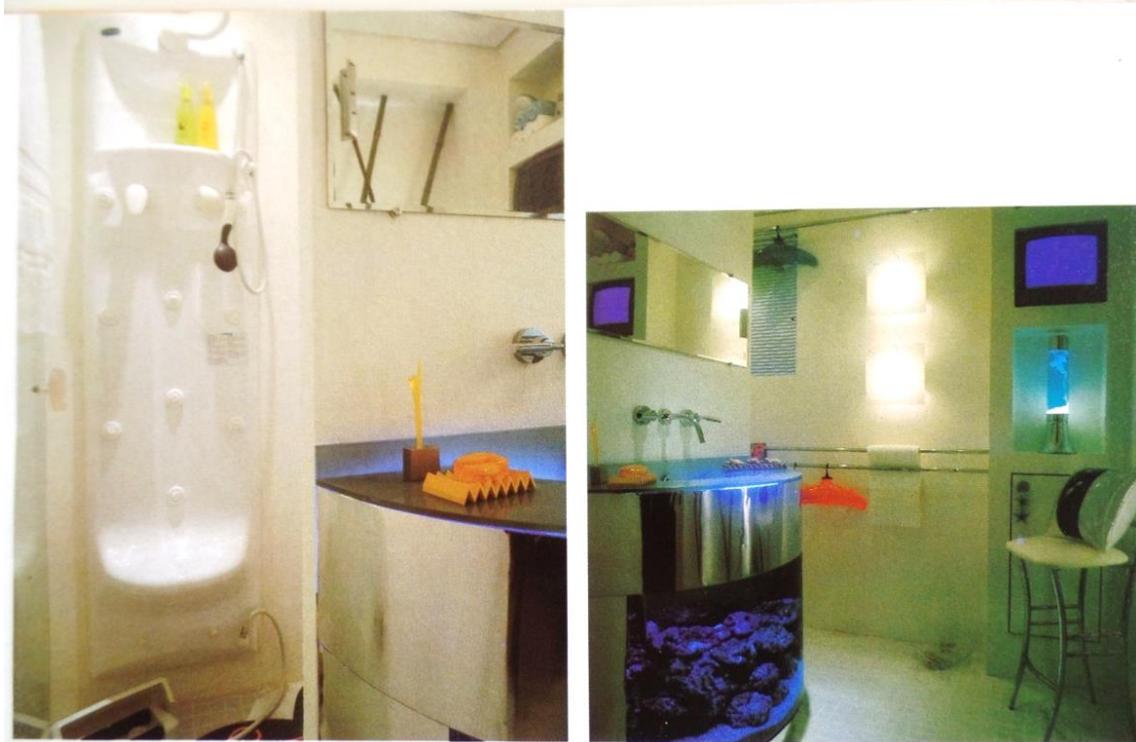
As colunas duplicadas evidenciam a setorização das áreas destinadas a cada usuário imaginado. Assim, apesar de o ambiente ser compartilhado, enfatiza-se o caráter individualizado do seu uso.

À direita na imagem ficam visíveis artigos esportivos como luvas de boxe, uma raquete e bolas de tênis, essas últimas guardadas em um cesto que remete à prática do basquete. A ênfase dada aos esportes associa este ambiente a ideia de cuidado com o corpo. Trata-se de um cuidado disciplinado e rígido, dada a frieza e a dureza das superfícies e o aspecto pouco acolhedor do ambiente. Esse banheiro não se configura, portanto, como espaço de relaxamento, caracterizando-se como uma prótese que constitui uma masculinidade jovem individualista e disciplinada.

Já no “Banheiro da jovem” (Figura 31), também exposto nos anos 2000 pela arquiteta Samantha Manfroni Filipin, apresenta uma atmosfera menos opressiva, combinando elementos que remetem ao *high tech* com artefatos marcados pela irreverência *pop*.

Ao *high tech* podem ser associadas a chapa de aço que recobre a parte frontal da bancada da pia, as barras cromadas que servem de apoio para toalhas, os pés igualmente tubulares e cromados da banqueta e a tecnologia utilizada na pia que, segundo o texto que acompanha as imagens do ambiente, inova ao “dispensar a cuba e promover o escoamento da água por um ralo vertical” (CASA CLAUDIA, 2000).

Figura 31 - Banheiro da jovem (2000), de Samantha Manfroni Filipin



Fonte: CASA CLAUDIA, 2000

Outro aparelho pouco usual é aquele instalado no chuveiro, visível em destaque na figura da esquerda. Trata-se de um sistema de duchas de hidromassagem que permite a estimulação e/ou o relaxamento do corpo. Esse tipo de equipamento sofisticado é assim apresentado na mostra de forma a incentivar seu consumo, situando-o no âmbito doméstico e deixando-o atrativo ao público consumidor. Além disso, remete a um comportamento hedonista, se associarmos o estímulo sensorial promovido pela ducha ao prazer no cuidado de si.

Ligados à linguagem *pop*, notam-se artefatos coloridos e feitos de plástico, como a saboneteira amarela, visível sobre a bancada à direita, na primeira imagem; e o cabide insuflável alaranjado, pendurado nas barras metálicas identificáveis ao fundo, na segunda imagem. Além disso, há uma *lava lamp*⁹² no nicho que se encontra à direita, na segunda fotografia. Destacam-se ainda a forma curva da bancada e a combinação do branco com o prata, comum nos espaços futuristas dos anos 1960 e 1970.

⁹² Esse tipo de luminária se popularizou nos anos 1960 e consiste em uma cápsula translúcida que contém uma cera colorida dispersa em uma solução transparente. Uma lâmpada, localizada em um compartimento abaixo da cápsula, promove o aquecimento da cera, diminuindo sua densidade e fazendo com que ela flutue.

Se comparado com o “Banheiro da moça”, apresentado na seção anterior, o “Banheiro da jovem” representa um deslocamento em relação aos padrões comumente associados à decoração feminina. Ao vincular essa feminilidade jovem a materiais frios e equipamentos tecnológicos elaborados, o design do interior desse cômodo a aproxima das supostas racionalidade e objetividade comumente atribuídas às masculinidades.

Um artefato inusitado na configuração desse banheiro é o aquário, disposto embaixo da pia. Protegido por um painel translúcido na cor azul e dotado internamente de elementos que lembram formações rochosas, faz pensar em mundos extraterrenos. Sua presença foi ressaltada como parte do caráter lúdico do ambiente (CASA CLAUDIA, 2000), e confere a ele um aspecto *kitsch*⁹³.

O lúdico é também explorado no “Quarto do menino” (Figura 32), de autoria de Cristianne Nunes Gehlen. Esse dormitório foi configurado visando um “clima de aventura espacial”, construído por meio de artefatos como o pufe, parcialmente fora do quadro, no canto inferior direito da imagem. Esse assento foi produzido com as cores prata e alaranjado, e sua forma lembra a de uma nave espacial – é caracterizado como “pufe-nave” no texto de apresentação do espaço (CASA CLAUDIA, 2000).

Outro elemento que remete às viagens ao espaço é o desenho de constelações feito mediante furações no forro de gesso. Esse recurso aparece em destaque no recorte ampliado disposto acima da fotografia que retrata a visão geral do espaço. Nesse detalhe, é possível também observar a figura de um astronauta impressa no papel de parede azul escuro.

Além das referências espaciais, o visual *pop* fica por conta de artefatos como a cadeira branca, com rodízios e pés tubulares cromados, e o telefone vermelho, que se encontra sobre o criado-mudo. A cadeira lembra o desenho do modelo 3107, projetado pelo designer Arne Jacobsen em 1955; e o telefone, cujo discador é integrado ao fone em um único volume curvilíneo, remete ao modelo “Ericofon”, da *Ericsson*, popularizado na década de 1960.

O caráter tecnológico é conferido por meio da automação de equipamentos como “a cama e o monitor de plasma para TV e computador”, que “mudam de posição por controle remoto” (CASA CLAUDIA, 2000). Esse tipo de recurso parece estranho em um quarto infantil, uma vez que é mais comumente utilizado visando proporcionar conforto

⁹³ O *kitsch* é caracterizado pela irreverência, pela mistura de referências, pela aplicação de artefatos em contextos pouco usuais e pelo uso de elementos de forte apelo visual (BATTEZZATI, 2013).

e praticidade para pessoas com limitações em relação à movimentação do corpo. Pode ser que o usuário ao qual o projeto desse cômodo foi direcionado tenha sido imaginado com tais limitações. Porém, como no texto de apresentação do ambiente essa informação não é citada, creio que a inserção desses artifícios se deu no intuito de divulgar essas tecnologias ao público consumidor.

Figura 32 - Quarto do menino (2000), de Cristianne Nunes Gehlen



Fonte: CASA CLAUDIA, 2000

O exíguo espaço de circulação disponível, o uso das tecnologias de automação e o fato de os únicos brinquedos visíveis serem miniaturas, cuidadosamente dispostas em prateleiras de vidro, se somam na objetificação de uma masculinidade infantil mais contida, contemplativa e imaginativa.

O ar tecnológico é construído ainda por meio do amplo uso do branco, combinado com acabamentos metalizados e contrastado com artefatos de cores fortes e vibrantes. Esse tipo de configuração cromática é também utilizado em diferentes ambientes direcionados a usuárias imaginadas como adolescentes e mulheres jovens, tais como o

“Quarto da jovem”, exposto em 2000 por Luciana Satie Yamada, e dois ambientes designados “Quarto da moça”, apresentados em 2004 e 2008, de autoria de Karina Kawano e Denise Maruishi e de Giorgine Biff e Liciany Ribeiro, respectivamente.

No “Quarto da jovem” (Figura 33), as cores escolhidas para contrastar com o branco foram “variações de rosa e lilás” que, segundo o texto que apresenta o cômodo, visam evocar um ideal de “moça romântica” (CASA CLAUDIA, 2000). O romantismo na decoração, como visto, é comumente associado ao uso de elementos que remetem à natureza, às cores claras e tons pastel e a detalhes rebuscados como babados e estampas delicadas. Neste caso a “moça romântica [...] se adapta ao seu tempo, optando por uma distribuição limpa e simétrica” e utilizando “o mínimo para o conforto” – uma cama, uma cômoda e um *closet* (CASA CLAUDIA, 2000). Dessa forma, evocam-se elementos que remetem ao Estilo Internacional, cujos ideais têm sido interpretados como materializações da “racionalidade masculina”, sendo a prática tradicional da decoração associada, em contraste, ao supérfluo e ao amadorismo feminino (SANTOS, 2015a). O aspecto masculino associado às linhas retas e à objetividade na escolha dos móveis é atenuado e “romantizado”, portanto, pela aplicação do rosa e do lilás.

Figura 33 - Quarto da jovem (2000), de Luciana Satie Yamada



Fonte: CASA CLAUDIA, 2000

O caráter jovem do espaço, por sua vez, é construído por artefatos que remetem à linguagem *pop*, notadamente as almofadas insufláveis de plástico preenchidas por “embalagens para frutas, tipo rede, enroladas em gomo” (CASA CLAUDIA, 2000). Dessa forma, o design do ambiente mistura elementos *pop* com características modernistas⁹⁴, como estratégia para a objetificação de uma feminilidade jovem e contemporânea.

A mistura desses estilos, bem como a combinação do branco com cores vivas, são estratégias também utilizadas no “Quarto da moça” (Figura 34), exposto em 2008. Esse dormitório foi inspirado em “garotas que, mesmo morando com os pais, querem privacidade” (MICHELLE, 2008). Com isso, são ressaltadas as questões de individualidade, preservação do espaço pessoal e identificação entre o ambiente construído e o sujeito para o qual foi idealizado.

Figura 34 - Quarto da moça (2008), de Giorgine Biff e Liciany Ribeiro



Fonte: ANDRADE, 2014

⁹⁴ Diante da aparente contradição na mistura de elementos *pop* com aspectos que remontam ao Estilo Internacional cabe notar que, conforme explica Santos (2015a, p. 91), “embora o *pop* tenha fundado seus alicerces na negação dos preceitos modernistas, a constituição de seu arcabouço conceitual e estético ocorreu a partir do diálogo, mesmo que hostil, com o legado do modernismo”. Além disso, quando retomadas no contexto contemporâneo, essas referências são ressignificadas, sendo sua livre combinação prática comum no ecletismo do design pós-moderno.

Esse ambiente foi projetado para ser “muito mais do que um quarto para dormir” (MICHELLE, 2008). Fica evidenciada no primeiro plano da fotografia uma área de estar equipada com duas poltronas, frigobar (quase totalmente fora do quadro, à esquerda na imagem) e revistas. Ali, há espaço para que a moça receba suas amigas que, juntas, “ouvem música, batem papo, tomam um refrigerante” (CASA.COM.BR, 2011). Noto, porém, que as linhas retas das poltronas e sua forma de disposição no espaço (uma ao lado da outra) sugerem posturas mais rígidas e uma interação mais restrita. Apesar de estarem próximos, esses móveis também limitam um contato mais direto entre os corpos neles assentados.

Novamente predominam os volumes geometrizados e pouco ornamentados. A iluminação fria e embutida nas sancas de gesso e a preponderância das cores branco e bege conferem ao ambiente uma sensação geral de impessoalidade e assepsia. Essa sensação é atenuada pela presença das almofadas e futons revestidos com tecidos de cores quentes, bem como dos pequenos ornamentos coloridos dispostos sobre as prateleiras acima da cama e próximas ao frigobar.

No “Quarto da moça”, a sugestão de socialização em casa e a ordem e aparente assepsia do aposento objetificam uma feminilidade comportada, cujas atividades de lazer aparecem preferencialmente associadas à esfera doméstica. O amplo uso do branco em ambientes direcionados à jovens mulheres, como nos casos do “Quarto da jovem” e do “Quarto da moça”, pode também ser entendido como uma forma de vincular essas feminilidades às ideias de pureza e virgindade, significados culturalmente ligados a essa cor (SILVEIRA, 2011). Assim, retomada no contexto dos anos 2000, a linguagem *pop* parece distanciada dos movimentos contestadores e iconoclastas aos quais se associou em sua gênese.

No caso do “Quarto da moça” (Figura 35), exposto na edição de 2004, as arquitetas Karina Kawano e Denise Maruishi, que pelos sobrenomes têm ascendência nipônica, projetaram um quarto a partir da idealização de uma jovem que “valoriza a cultura japonesa, com seus contrastes entre tradição e tecnologia de ponta” (CASA CLAUDIA, 2004).

Essa caracterização revela pressupostos relativos à cultura japonesa que perpassam as escolhas projetuais. Paul du Gay et al (2003), ao analisarem o *walkman*, produto desenvolvido pela empresa japonesa *Sony* no fim dos anos 1970, sintetizam

algumas características comumente associadas, no ocidente, ao design japonês. Dentre elas, citam a simplicidade, a ordem e a valorização da “tradição”⁹⁵.

Figura 35 - Quarto da moça (2004), de Karina Kawano e Denise Maruishi



Fonte: CASA CLAUDIA, 2004

Podemos perceber essas características materializadas no “Quarto da moça”. O predomínio de linhas retas e a disposição simétrica e regular de elementos – tais como as figuras *Daruma* no painel preso à parede – remetem às ideias de simplicidade e ordem. A presença dessas figuras também se relaciona à questão da tradição. O *Daruma* é uma escultura arredondada, comumente feita de madeira e pintada de vermelho⁹⁶. É usado em um ritual voltado à realização de pedidos⁹⁷. Neste ambiente, como elemento decorativo, também pode sugerir os sonhos e aspirações da usuária imaginada.

⁹⁵ Os autores argumentam que a tradição é, não raro, entendida como um conjunto de práticas de essência atemporal, impermeáveis às influências exteriores. No que tange ao design japonês eles demonstram, porém, que este pode ser considerado como um “fenômeno transcultural híbrido”, pois incorpora influências ocidentais (DU GAY et al, 2003).

⁹⁶ Trata-se de uma representação de Bodhidharma, um monge budista que, segundo a lenda, atingiu a iluminação após ter meditado durante um longo período. Nesse tempo, seus membros se atrofiaram pelo desuso e suas pálpebras foram removidas para que o monge não dormisse.

⁹⁷ O ritual consiste em desenhar somente um dos olhos do *Daruma* quando se faz um pedido. Quando o desejo for realizado, o segundo olho deve ser pintado, em sinal de gratidão.

Outro elemento que remete à cultura japonesa é a cama do tipo *futon*. O *futon* é um tipo de colchão utilizado sobre o chão como leito para dormir. Por ser flexível, pode ser dobrado e guardado durante o dia, liberando espaço no cômodo para a realização de outras atividades. O deitar/sentar próximo ao chão e a possibilidade de ampliar o espaço livre poderiam conferir um caráter mais informal ao ambiente, relacionando-o à faixa etária enfocada. As arquitetas optaram, porém, por dispor o *futon* sobre uma plataforma elevada, que faz as vezes de cama. Sua cabeceira se prolonga, formando uma escrivaninha e promovendo a integração entre a área voltada ao descanso e àquela direcionada aos estudos e ao armazenamento de roupas (no caso, *kimonos*, tipo de vestimenta também associada à cultura japonesa).

A presença da cortina de fibra ótica, visível à direita da imagem e caracterizada como “moderníssima” (CASA CLAUDIA, 2004), vincula a tradição oriental à tecnologia recente, reforçando também uma associação comum entre o Japão e a produção técnica de vanguarda.

Por fim, a predominância das cores branco e preto remete ao símbolo taoista⁹⁸ do Yin e Yang, que expressa os princípios de dualidade e complementaridade. Na tradição chinesa, o Yin representa o feminino, o escuro, a terra, o frio, a passividade; e o Yang representa o masculino, a luz, o céu, o quente, a ação. Esses dois polos são tidos como complementares, e os dois círculos presentes no símbolo representam a ideia de que cada elemento contém em si o seu oposto (DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, 2016). É possível perceber uma relação entre os significados atribuídos ao Yin Yang e alguns estereótipos de gênero das sociedades ocidentais – a feminilidade ligada à natureza e à passividade, a masculinidade ligada à ação e à razão. Ao mesmo tempo, a complementaridade entre os elementos remete à mútua constituição e sobreposição das identidades de gênero: o símbolo sugere que as relações entre os polos não são estáticas, e que cada um deles contém em si traços do outro.

A presença das duas cores no “Quarto da moça”, acompanhadas de características comumente associadas à masculinidade hegemônica (como a objetividade expressa pelo uso de linhas retas e o interesse pela tecnologia) permitem sugerir um deslocamento em relação aos estereótipos de feminilidade.

⁹⁸ Tradição filosófica e religiosa chinesa baseada no “tao”, que diz respeito ao princípio de ordem universal. Essa tradição preconiza a união harmônica do ser humano com o tao, alcançada por meio da contemplação da natureza, da simplicidade e da não interferência no curso natural da existência (INFOPEDIA, 2016; MICHAELIS, 2009). A filosofia taoista é bastante difundida no Japão.

Por outro lado, a configuração do dormitório sugere um programa de ação que remete a um comportamento disciplinado e contido, sugerindo atividades mais contemplativas – a revista ao lado do *futon* convida à leitura, a escrivanhinha, aos estudos. Dessa forma, se refere tanto a um comportamento convencionalmente esperado por parte das “moças”, quanto a características comumente relacionadas à identidade nipônica: disciplina, ordem e valorização da educação.⁹⁹

Levando em conta o marcador de raça/etnia¹⁰⁰, chama a atenção também a “Suíte do Bebê” (Figura 36), decorada por Luiz Maganhoto e Daniel Casagrande para a edição de 2006. Na imagem de divulgação deste ambiente aparece em destaque, disposta sobre a parede visível à direita, a fotografia de um bebê negro acompanhado por uma mulher branca. A mulher é a cantora canadense Celine Dion e a imagem utilizada é parte de um projeto¹⁰¹ realizado por ela em parceria com a fotógrafa australiana Anne Geddes, famosa por suas fotografias de bebês.

No projeto do ambiente, a fotografia foi utilizada como inspiração na construção das personagens, que seriam mãe e filho/a. A posição da dupla na imagem em questão evidencia a relação de cuidado e afeto maternal, reforçando a função social de mãe como constituidora da feminilidade enfatizada. Creio que a escolha dessa imagem pode sugerir tanto uma união inter-racial quanto o interesse dos profissionais pelo tema da adoção¹⁰².

Cabe notar que esse é o único ambiente exposto ao longo da trajetória da mostra em que pude identificar a representação de uma pessoa que não seja branca. Uma das formas de explicar essa quase que total ausência na mostra é considerar seu recorte de classe. A *Casa Cor* é direcionada as camadas mais ricas da população e, considerando o

⁹⁹ Ver, por exemplo, a pesquisa realizada pelo Datafolha (2008), em que é possível perceber valores e crenças que constroem identidades para japoneses/as e descendentes vivendo no Brasil.

¹⁰⁰ Seguindo o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2016) e a professora e pesquisadora Nilma Lino Gomes (2005), entendo que “raça” não é uma categoria biológica, mas um constructo social, cultural e político que faz uso de características físicas visíveis na estética corporal como marcas simbólicas de diferenciação social. O conceito de etnia, por sua vez, enfatiza o caráter não biológico das distinções sociais, referindo-se ao pertencimento ancestral e ao compartilhamento de língua, tradições, territórios, memórias e experiências por um dado grupo. O par raça/etnia é utilizado visando abarcar diversas questões históricas e culturais que permeiam a construção de desigualdades sociais, sem ignorar o peso que as características físicas têm no estabelecimento dessas hierarquias.

¹⁰¹ O projeto, executado entre os anos de 2004 e 2005, resultou na publicação de um livro, um DVD e um álbum, intitulado “Miracle”.

¹⁰² O arquiteto e o designer adotaram uma criança juntos algum tempo depois da exposição desse ambiente (GRAÇANO, 2014).

cenário de extrema desigualdade social observada no país, pessoas negras e indígenas dificilmente se enquadram nesse recorte¹⁰³.

Figura 36 - Suíte do bebê (2006), de Luiz Maganhoto e Daniel Casagrande



Fonte: NESSI, 2013b

A baixíssima representatividade nos ambientes expostos acompanha a ausência de diversidade étnico-racial entre as/os expositoras/es. Observando fotografias de profissionais envolvidas/os em algumas das edições, conforme divulgadas nos anuários e revistas da *Casa Cor Paraná*, só pude identificar pessoas brancas. A Figura 37, que reúne os/as participantes da edição de 2002, atesta essa constatação.

¹⁰³ A taxa de pobreza no Brasil é duas vezes maior entre afro descendentes e três vezes maior entre a população indígena, em comparação com as/os brancas/os (CEPAL, 2016).

Figura 37 - Profissionais participantes da edição de 2002 da *Casa Cor Paraná*

Fonte: CASA CLAUDIA, 2002

A ausência de projetistas negras/os e indígenas poderia ser justificada pelo difícil acesso dessas populações ao ensino superior no país¹⁰⁴. Creio, porém, que esse tipo de dado por si só não dá conta de explicar a ausência de diversidade étnico-racial na *Casa Cor Paraná*. É preciso, para tanto, retomar aspectos do pensamento eugenista¹⁰⁵ difundido no Brasil das primeiras décadas do século XX, especialmente no que tange à ideologia do branqueamento. Essa perspectiva foi incorporada pelo Paranismo¹⁰⁶, movimento que ganhou força no Paraná nos anos 1920 e cujas ideias ainda ressoam no imaginário social local.

No país, a ideologia do branqueamento visou, além do efetivo clareamento da pele via miscigenação, a incorporação da cultura eurocentrada e dos valores morais

¹⁰⁴ Em 2015, a taxa de jovens negras/os com idade entre 18 e 24 anos matriculadas/os nas universidades era de apenas 12,8%. Para as/os jovens brancas/os, esse índice era de 26,5% (VIEIRA, 2016). A situação da população indígena é ainda mais crítica, sendo que no mesmo ano a cada 500 estudantes apenas 1 era indígena (RIBEIRO, 2015).

¹⁰⁵ Baseada em modelos raciais deterministas que naturalizaram e essencializaram as hierarquias entre pessoas brancas e as de cor, a perspectiva eugenista se configurou no país como uma estratégia para o suposto aprimoramento das características da população que, por meio da miscigenação, seria embranquecida ao longo das gerações (SCHWARCZ, 1993; STEPAN, 2005).

¹⁰⁶ O Paranismo foi um movimento de construção identitária que se iniciou com emancipação do estado em relação a São Paulo, em 1853, e se popularizou a partir de 1927, com a fundação do Centro Paranista e a publicação do manifesto "Paranismo", de autoria de Alfredo Romário Martins. O movimento paranista promovia a adesão do estado a um projeto civilizatório de bases europeias, pautado em uma concepção de progresso linear, sinônimo de desenvolvimento econômico (BATISTELLA, 2012; CAMARGO, 2007).

ligados à religião católica por parte da população indígena e negra¹⁰⁷ (SCHWARCZ, 1993; STEPAN, 2005). Para Ângela Figueiredo (2002) a hegemonia da cultura eurocentrada faz com que boa parte dessa população seja embranquecida, alijada de sua ancestralidade.

O fato de a única figura negra que pude identificar representada em ambientes da *Casa Cor Paraná* ser uma criança recém-nascida, fotografada nua, remete a estereótipos historicamente associados à população negra, tais como a dependência, a infantilização e a proximidade com a natureza (COLLINS, 2000). A presença da imagem da celebridade internacional, branca, trajada com um vestido claro e usando os cabelos longos, lisos e imaculadamente penteados legitima a presença do bebê negro, embranquecendo-o.

As imagens menores, visíveis junto ao mobiliário disposto na parede à esquerda, parecem retratar outras crianças, fotografadas em posição deitada e de braços. Creio que sejam imagens do mesmo projeto, resultante da parceria entre Celine Dion e Anne Geddes, no qual a cantora foi retratada em interação com diferentes bebês. A presença dessas outras figuras despersonaliza o dormitório, tirando o protagonismo do bebê negro representado na imagem maior.

As cores escolhidas para compor a “Suíte do bebê” emulam a diferença entre os tons de pele das personagens ilustradas na fotografia em destaque, em uma combinação cromática pouco usual nos quartos infantis expostos na mostra. A luz fria proporcionada pela sequência de lâmpadas que pendem do forro de gesso parece inadequada a um espaço destinado ao descanso.

As formas futuristas do berço também são pouco convencionais. Com sua estrutura branca sinuosa e base de material translúcido, parece flutuar sobre o tapete branco e felpudo, que remete a nuvens. (Re)produz-se, assim, a recorrente imagem da criança inocente, angelical e “naturalmente” pura (RAMOS, 2013). Ao mesmo tempo, a forma e a cor do berço fazem lembrar de uma banheira que, com aparência fria e tecnológica, alude a aspectos como limpeza e higiene.

Tendo em vista as imagens analisadas nesta seção, noto que a incorporação de referências *pop*, futuristas e *high-tech* aparece na mostra de forma bastante diversificada, tanto como estratégia de objetificação de feminilidades e masculinidades mais lúdicas e informais, quanto para configurar espaços aparentemente mais rígidos e

¹⁰⁷ A assimilação da ideologia do branqueamento se constituiu como estratégia de ascensão social de parte da população negra (DOMINGUES, 2002), e sua persistência pode ser observada por meio dos levantamentos censitários, que apenas nos últimos 20 anos têm demonstrado um gradual processo de valorização da ascendência negra por meio das autodeclarações (PNUD; IPEA; FJP, 2017).

assépticos. Em geral, essas referências aparecem associadas à aplicação da cor branca e do uso de superfícies metálicas, aspectos vinculados a um senso de modernidade e à ideia de juventude.

5.3 O USO DE ELEMENTOS SÓBRIOS

Como contraponto à aparência clara e asséptica de alguns dos ambientes discutidos na seção anterior, a *Casa Cor Paraná* também tem exposto espaços cujo design pode ser caracterizado como “sóbrio”. Neles são observadas características como o uso de cores escuras, composições simétricas e materiais como couro e madeira que, conforme anteriormente observado, são comumente associados aos ambientes tidos como masculinos.

No “Quarto do senhor” (Figura 38), apresentado em 1998 por Karla Bender Almeida, esse tipo de elemento é evidenciado em uma configuração formal, clássica e luxuosa. Destaca-se o uso de tons quentes, amadeirados e escuros e a composição simétrica, na qual a cama ocupa o lugar central. O leito também se destaca por meio do contraste cromático, uma vez que a roupa de cama é imaculadamente branca. O edredom e os fofos travesseiros proporcionam conforto ao corpo, e a prática do relaxamento parece quase sacralizada pela brancura dos acolchoados e pela cabeceira esculpida, cuja parte superior lembra uma angelical figura de asas abertas.

A madeira também se faz presente nos demais móveis – mesas laterais, estante, cômoda e poltrona (esta última encontra-se à esquerda, quase totalmente fora do quadro). As paredes e nichos nas laterais da cama são emoldurados por peças de *rádica*¹⁰⁸ de mogno tingido, madeira maciça, escura e considerada nobre. As paredes são revestidas com palha, que aquece o ambiente. O uso desses materiais remete à discussão feita na primeira seção deste capítulo, relacionada à incorporação de elementos ligados à natureza no design de interiores. Neste caso, opta-se por constituir, por meio dessa estratégia, uma masculinidade mais tradicional.

Outro material recorrentemente associado aos ambientes masculinos, o couro, é utilizado na confecção do baú, disposto ao pé da cama. Segundo Carvalho (2008), o couro era tradicionalmente relacionado à atividade provedora da caça, executada nas

¹⁰⁸ Material no qual ficam aparentes os nós e veios que ocorrem nas bases de troncos de árvores como a nogueira e a imbuia (PINHAL, 2009). Esse revestimento foi bastante aplicado nos interiores dos anos 1990, e caiu em desuso ao longo dos anos 2000.

regiões mais pobres e rurais. Porém, para que se inserisse nos espaços masculinos burgueses da virada do século XIX para o XX, essa matéria prima foi ressignificada, por meio da associação com o refinamento do mobiliário inglês.

Figura 38 - Quarto do senhor (1998), de Karla Bender Almeida



38.a



38.b

Fonte: CASA CLAUDIA, 1998

O baú de couro reforça o caráter luxuoso do cômodo – o texto de apresentação do ambiente nos explica que “é um original Louis Vuitton” (CASA CLAUDIA, 1998). Assim, a valorização do artefato se dá pela notoriedade da marca francesa, mundialmente famosa por produzir artesanalmente bolsas e malas confeccionadas em couro, estampadas com o característico monograma “LV”. A qualidade do material e a forma de manufatura

associam a marca a uma ideia tradicional de luxo, ligada à confecção meticulosa e elaborada (SUDJIC, 2010).

Outro aspecto que denota a suntuosidade do espaço é o uso de antiguidades, como o espelho emoldurado e a cômoda estilo Luís XV. O texto descritivo do ambiente reforça que se tratam de peças antigas, e destaca o dourado utilizado em detalhes desses artefatos. O uso de objetos antigos é uma estratégia recorrente na busca por criar interiores refinados e de “bom gosto”. Como relata Daniela Scridelli Pereira (2010), manuais de decoração não raro sugerem a inclusão de peças antigas, frutos de herança ou não, como forma de conferir um senso de densidade histórica e tradição aos ambientes. De acordo com o teórico Deyan Sudjic (2010, p. 117), o luxo é “potencialmente baseado no cultivo ou pelo menos num apelo à ideia de tradição”.

A riqueza dos têxteis utilizados também chama a atenção. Além do tapete persa que recobre todo o assoalho, as cortinas que vedam as duas janelas são confeccionadas com tecidos finos e de forma elaborada. A base de seda cor caramelo apresenta plissados horizontais, e o cortinado de jacquard estampado é decorado com franjas. A aparência suntuosa e adornada dessas peças tensiona os ideais de racionalidade e objetividade usualmente atribuídos às masculinidades.

Outros artefatos utilizados, porém, reforçam estereótipos ligados à decoração de ambientes masculinos. Ficam visíveis estátuas que representam animais – um cavalo, no caso da peça localizada sobre uma prateleira, no canto superior direito da imagem; e um felino de grande porte, no caso da escultura que se encontra sobre a cômoda (Figuras 38.a e 38.b). Esses artefatos remetem à caça, à ideia de domínio sobre a natureza, e a atributos como força, agilidade e coragem. Também serve como adorno uma série de pequenos bustos esculpidos, dispostos sobre as mesas laterais e nas prateleiras (Figura 38.a). Os bustos, que comumente representam célebres políticos, cientistas e teóricos, fazem referência ao repertório cultural do usuário imaginado, vinculando-o a figuras admiradas no âmbito público (KINCHIN, 1996; CARVALHO, 2008). Também associados à ideia de intelectualidade, notam-se os livros organizados nas prateleiras e o jogo de xadrez localizado sobre a cômoda (Figuras 38.a e 38.b).

Dessa forma, o ambiente opera como prótese de uma masculinidade formal, distinta e refinada, que congrega a opulência dos detalhes rebuscados com características tradicionalmente associadas às masculinidades. Trata-se de um cômodo

configurado para o relaxamento do corpo e o estímulo da mente, um espaço de individualidade e introspecção.

Cabe notar que o “Quarto do Senhor” foi apresentado na edição de 1998 junto com o “Banheiro do senhor” e também com o “Quarto da senhora” e o “Banheiro e *closet* da senhora”. Trata-se de um tipo de configuração incomum¹⁰⁹, visto que na maioria das vezes a *Casa Cor Paraná* expõe espaços destinados ao uso compartilhado por parte do casal. Neste caso, portanto, parece ser sugerido um tipo de relacionamento pautado pela valorização da individualidade, e também pelo distanciamento entre cônjuges.

Em comparação com o “Quarto do Senhor”, o “Quarto da Senhora” (Figura 39), exposto por Mário Abagge e Carolina Rousseau Abagge, mantém o caráter luxuoso, denotado pelos detalhes em mármore aplicados ao mobiliário fixo e pela cabeceira da cama, revestida em veludo e com acabamento tipo *capitonê*¹¹⁰. A decoração igualmente privilegia elementos clássicos, como a pintura de guirlandas aplicada à porção superior das paredes. No texto de apresentação do ambiente é explicado que esse detalhe gráfico foi pintado à mão, o que reforça a questão da exclusividade e do luxo. A delicadeza dos motivos florais, visíveis também no carpete que reveste o piso, vincula esse espaço aos padrões convencionados como femininos.

Tanto no “Quarto do Senhor” quanto no “Quarto da Senhora” é marcante a presença de estantes, estruturadas por colunas robustas. No cômodo caracterizado como feminino, porém, a linearidade do móvel é quebrada por uma curva, localizada no balcão inferior. Além disso, algumas das prateleiras são de vidro, o que confere maior leveza ao conjunto.

Dentre os artefatos decorativos, destaco as esculturas que representam cavalos, visíveis em uma das prateleiras (Figura 39.a). Como anteriormente citado, uma peça similar pode ser observada no “Quarto do senhor”. No ambiente idealizado como feminino, porém, as esculturas apresentam aparência mais delicada e menor peso visual – são alvas, e não recebem destaque por meio da iluminação.

Assim como no “Quarto do Senhor”, a cama é altamente acolchoada e coberta por tecidos claros, remetendo ao conforto e à saúde do corpo. Entretanto, no “Quarto da

¹⁰⁹ Outro caso que pude identificar foi o da edição de 2010, em que foram expostos a “Suíte DELE”, projeto de Helena Rolim de Moura, Letícia Rolim de Moura e Andréia Rocha Turin; e a “Suíte DELA”, projetada por Sony Luczyszyn, Gisele Büsmayer e Cristiane Maciel.

¹¹⁰ Pontos feitos com cordões ou fios grossos, que dão acabamento a superfícies acolchoadas, formando desenhos geométricos.

Senhora” o leito não se configura como item em destaque, uma vez que sua cor é similar a dos demais elementos utilizados na decoração.

Figura 39 - Quarto da Senhora (1998), de Mário Abagge e Carolina Rousseau Abagge



39.a

Fonte: CASA CLAUDIA, 1998

A escolha das cores parece ser o principal aspecto de diferenciação entre os dois dormitórios em questão. No caso do “Quarto da senhora” a opção pelas cores claras é associada à suavidade, atributo comumente ligado à feminilidade enfatizada; e distancia o cômodo da ideia de sobriedade, característica convencionada como masculina.

O aspecto refinado e sóbrio associado ao “Quarto do Senhor” pode ser percebido, em uma versão contemporânea, no “*Studio do Executivo*” (Figura 40), projetado por Cristiane Maciel e Sony Luczyszyn em 2015. Idealizado visando conferir “conforto a um homem moderno”, o caráter masculino do ambiente foi associado à “paleta de cores sóbrias e aplicação de madeira” (ANDRADE, 2015). Neste caso, a madeira, além de aparecer como revestimento de parte do teto, é utilizado em pilares robustos que fazem

a divisão entre ambientes do *studio*. Dando continuidade aos pilares, duas vigas do mesmo material cortam o forro, valorizando o pé direito alto. Esse efeito é potencializado por meio do uso do papel de parede preto, cujas listras dão ênfase à verticalidade.

Figura 40 - *Studio do Executivo* (2015), de Cristiane Maciel e Sony Luczyszyn



Fonte: ANDRADE, 2015

A madeira também é utilizada na confecção das três luminárias pendentes, destacadas na parte superior e central da fotografia. Feitas com lâminas recortadas e unidas em forma de gota, são dispostas em alturas diferentes, o que confere dinamismo à composição.

O couro, por sua vez, é utilizado como revestimento de duas poltronas de espaldar alto, que remetem ao mobiliário comumente associado aos escritórios masculinos novecentistas. Como explica Carvalho (2008), esse material durável e fácil de limpar é historicamente associado aos acessórios masculinos, tais como carteiras, caixas de óculos, cintos e bolsas de viagem.

Esse tipo de acessório serve também como referência para a configuração dos pufes pretos, visíveis no canto inferior direito da imagem. Cada pufe é aparentemente configurado a partir de três almofadas revestidas de veludo e unidas por meio de uma cinta de couro preto, cuja fivela prateada fica visível na sua parte frontal. Essa

configuração sugere certa flexibilidade no uso, uma vez que as almofadas poderiam ser soltas e utilizadas individualmente, para acomodar mais pessoas, ou unidas na horizontal, formando uma espécie de colchão. Pelo refinamento e sisudez da decoração do ambiente, porém, esse tipo de uso, que viabilizaria posturas mais informais e relaxadas, parece pouco adequado.

O veludo, num tom de bege, é também utilizado no revestimento do sofá, em destaque na porção central da fotografia. A maciez desse tecido tem como contraponto a rusticidade da parede de tijolos à vista.

Novamente, neste caso, nota-se que a fotografia escolhida para ilustrar o projeto do *studio* privilegia a área de estar, colocando o foco no aspecto da interação social. O espaço parece configurado para recepcionar convidadas/os que podem ser confortavelmente acomodados nos vários assentos estofados. Não se vê na imagem nenhum aparelho de televisão ou de som, o que sugere que se trata de uma área que favorece o conversar. A translucidez e a leveza da mesa de centro fazem com que ela praticamente “desapareça”, não se constituindo como obstáculo visual à interação entre eventuais visitantes.

O ambiente é decorado com obras da artista plástica Sila Lima. A peça visível à esquerda, fixada na parede de tijolos, foi produzida em parceria com o arquiteto Guilherme Albuquerque a partir da reutilização de resíduos metálicos “retirados de caçambas de entulho”. Os dois quadros presos na parede ao fundo resultam de um trabalho fotográfico realizado pela artista “em ferros-velhos e demolidoras de Curitiba e região metropolitana” (DRUMOND, 2015). Sendo assim, por meio da prática artística, os artefatos retratados passam por uma operação de ressignificação que legitimam sua presença em um ambiente que se propõe refinado.

O espaço se apresenta, assim, como prótese que constitui uma masculinidade marcada pelos contrastes: leve x robusto, moderno x tradicional, rústico x sofisticado. Uma masculinidade contemporânea, que, por meio da cultura material, procura conciliar esses aparentes opostos, atualizando valores e significados associados a um ideal de “homem moderno”.

As características associadas à sobriedade no design de interiores que, como visto, são historicamente ligadas às masculinidades, na *Casa Cor Paraná* podem ser identificadas também em alguns ambientes voltados ao público feminino.

O “Quarto e *closet* da moça” (Figura 41), exposto por Carolina Rousseau em 2005, apresenta predominância de linhas retas e cores escuras. Os móveis fixos foram projetados pela designer de maneira a configurar um único módulo integrado – cama, estante e mesa de estudos feitos com *rádica*. A integração e configuração geral dos móveis retilíneos sugerem praticidade no uso.

Figura 41 - Quarto e *closet* da moça (2005), de Carolina Rousseau



41.a



41.b

Fonte: CASA CLAUDIA, 2005

Os ângulos duros da mobília contrastam com a maciez e suavidade da colcha e das almofadas acetinadas. Novamente, neste caso, o leito se destaca do entorno mediante contraste cromático. A cama baixa sugere informalidade, e os apoios horizontais na cabeceira e no pé ampliam as possibilidades de uso do artefato, servindo como potencial apoio para objetos.

Tem centralidade no projeto deste cômodo a área de estudos, que se estende por todo o comprimento da cama. Mancuso (2002), ao tratar da decoração de gabinetes e escritórios, orienta que eles devem ter conotação masculina. Explica, porém, que “A conotação masculina não quer dizer ideia machista, e sim de sobriedade, que facilita a concentração no trabalho, sendo ele executado por homem ou mulher” (MANCUSO, 2002, p. 32-33). Sendo assim, a perspectiva da autora, ao mesmo tempo em que reforça a recorrente relação entre masculinidade e aspectos como racionalidade e objetividade, desnaturaliza o masculino como atributo essencial dos homens.

A bancada de trabalho, adjacente à lateral da cama, é ampla e abriga objetos decorativos – um trio de vasos pretos com listras brancas e uma floreira preta, com formato de paralelepípedo, que abriga cinco pequenos cactos (Figura 41.a). A escolha por esse tipo de vegetal, resistente e de fácil manutenção, reforça a questão da praticidade e marca a diferença dessa feminilidade com relação àquelas tradicionalmente vinculadas à delicadeza das flores. A disposição dos cactos na floreira, de forma retilínea e sequenciada, contribui para a caracterização de uma usuária imaginada metódica e organizada.

Apesar de relativamente ampla, a área destinada aos estudos não abriga nenhum livro. Por outro lado, no centro da bancada encontra-se um artefato que se assemelha a um *notebook*. Assim, diferente do observado no caso do “Quarto do senhor”, que prevê uma erudição relacionada a uma coleção de volumes impressos, a moça idealizada como habitante desse ambiente parece ter sua atenção centrada no *online*. O caráter jovem do dormitório se revela ainda por meio da cadeira que compõe a área de estudos. Parcialmente visível atrás da bancada, ela apresenta estrutura plástica na cor branca, que faz lembrar dos móveis incorporados nos ambientes *pop* dos anos 1960-70. O fato de aparentemente não ser estofada, enfatiza que seu uso não é voltado ao relaxamento, mas ao estado de concentração de um corpo disciplinado.

A sobriedade do ambiente é combinada com detalhes que remetem ao design futurista por meio, por exemplo, da combinação do branco da cadeira e da colcha com o prata de peças cromadas visíveis nas laterais da bancada de trabalho e na estante ao fundo. Dispostas nas prateleiras, destacam-se delgadas esculturas de figuras humanas, sendo que a mais facilmente identificável dentre elas foi representada executando um passo de balé (Figura 41.b), prática comumente tida como feminina.

O aspecto tecnológico do cômodo se revela pelo tratamento dado à parede, à esquerda na foto, e ao teto. Ali foi aplicado um painel de MDF com acabamento preto, no qual foram inseridos pontos de fibra ótica que “o tornam luminoso e o fazem alternar de cor” (CASA CLAUDIA, 2005). Dessa forma, a base escura e sisuda pode dar lugar a um *show* de luzes coloridas, que remetem ao ambiente de danceterias e clubes noturnos. A relação com esse tipo de ambiente também se dá pela presença do aparelho de som, localizado na prateleira inferior, no lado direito da fotografia. Somados à estátua da bailarina, esses elementos sugerem que a usuária imaginada para habitar esse cômodo gosta de dançar.

Utilizado no forro, o acabamento com pontos luminosos remete ao céu estrelado simulado no “Quarto do menino”, apresentado na seção anterior. Neste caso, a iluminação perde um pouco da ludicidade pela rigidez da distribuição ortogonal.

Voltando ao mobiliário fixo, chamam a atenção as duas colunas posicionadas na diagonal, entremeadas por um espelho. Ambas sustentam em seu vão uma prateleira de vidro que, por sua vez, dá apoio a uma espécie de disco preto e circular. Pelo jogo de reflexos do espelho, fica difícil uma leitura precisa desse elemento. No entanto, sua localização no alto e a presença dos painéis escuros pontuados por luzes me fez associá-lo à imagem da lua. A periodicidade das fases do satélite é comumente associada aos ritmos biológicos, à transitoriedade das fases da vida e à feminilidade (DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, 2017). No caso do “Quarto e *closet* da moça”, sua presença pode ser relacionada à passagem da infância à vida adulta.

No “*Living da Atriz*” (Figuras 42 e 43), projetado por Danielle Viesser para a *Casa Cor Paraná* de 2015, a sobriedade da decoração encontra-se associada à figura de uma celebridade. A homenageada foi Maria Fernanda Cândido, atriz nascida no Paraná e que ficou famosa no país por sua atuação em novelas da *Rede Globo*, a partir do fim da década de 1990. No ano em que o ambiente em questão foi exposto, a atriz figurou como garota-propaganda em uma série de anúncios da empresa paranaense *Móveis Campo Largo*. Um desses anúncios foi veiculado na revista da *Casa Cor Paraná*, em página contígua à de apresentação do espaço idealizado por Viesser, que teve a *Móveis Campo Largo* como uma de suas empresas patrocinadoras.

Figura 42 - Living da Atriz (2015), de Danielle Viesser



Fonte: DRUMOND, 2015

Figura 43 - Living da Atriz (2015), de Danielle Viesser



Fonte: ANDRADE, 2015

A figura da atriz aparece representada em uma tela pintada em tons de verde, visível no centro da Figura 42. No quadro, seu rosto, emoldurado pelos cabelos soltos e ondulados, encara a câmera de frente e com um leve sorriso. O ângulo de tomada da fotografia do ambiente faz com que nosso olhar cruze com o da figura representada, que nos encara de forma autoconfiante e cordial. A dimensão da tela e seu posicionamento, tanto no ambiente quanto na fotografia, dão relevo à sua presença, que personaliza o cômodo.

O verde utilizado na pintura remete à cor das folhagens distribuídas pelo espaço. Dessa forma, mantém-se a associação com a natureza mas, assim como no caso do “Quarto e *closet* da moça”, é deixada de lado a preferência pela delicadeza dos motivos florais.

Outro elemento enfatizado pelo sistema de iluminação é a parede feita com pedras rústicas e escuras, localizada atrás do painel da televisão. As sombras criadas pelo ângulo de incidência da luz dramatizam a textura rugosa, que tem como contraponto o aspecto polido do mármore usado na confecção da lareira. A escolha desses materiais duros e duráveis confere uma sensação de estabilidade e perenidade.

A madeira é amplamente utilizada como revestimento das paredes e do forro. No texto de apresentação do espaço, o uso desse material é associado às ideias de aquecimento e intimismo (ANDRADE, 2015). A presença da lareira e do tapete que recobre boa parte do piso do aposento reforça a preocupação com o conforto térmico, em uma cidade conhecida por suas baixas temperaturas.

O tapete apresenta fundo preto com linhas claras que se entrecruzam em diagonais. As cores utilizadas nessa peça são replicadas em outros artefatos que compõem o ambiente – o preto nas cúpulas dos abajures, na capa de uma das almofadas e nos vasos localizados próximos à lareira; o bege claro (ou *off-white*) no sofá, em almofadas, nas mesas de centro e no tampo das mesas laterais. O piso, visível na Figura 42 entre a borda do tapete e a lareira, também é claro. O contraste entre essas cores é suavizado pela inserção de tons amarronzados, como o caramelo do couro que reveste as poltronas e o castanho claro das cortinas de linho.

As cores e os materiais utilizados no design desse ambiente fazem pensar sobre a dificuldade relativa à sua limpeza e manutenção. O trabalho envolvido na manutenção está associado diretamente ao caráter luxuoso dos artefatos e espaços. Como argumenta Sudjic (2010, p. 126), “Não pode ser verdadeiramente luxo se é muito fácil de manter

[...]”. Conservar o couro macio, esfregar a pedra, lavar e passar o linho, polir o piso são atividades que demandam tempo e esforço. Sua presença revela a abundância de recursos que permite terceirizar tais atividades a empregadas/os.

Em destaque no centro do ambiente nota-se um conjunto de seis mesas baixas que, unidas, formam um volume único. Suas formas angulosas replicam o grafismo do tapete, e remetem às estruturas diagonais identificadas no “Quarto e *closet* da moça”, anteriormente analisado. Segundo Gurgel (2013) o uso de diagonais nos projetos de design de interiores é uma forma de sugerir movimento. Assim, o uso das linhas diagonais nos ambientes femininos aqui identificados como “sóbrios” atenua sua sisudez, associando suas usuárias imaginadas a ideia de dinamismo. Essa ideia também pode ser relacionada, no “*Living* da atriz”, à possibilidade de rearranjo e uso flexível das mesas de centro. É possível imaginar os módulos espalhados pelo espaço, servindo tanto como mesa quanto como assento e, assim, dando suporte à recepção de convidadas/os. Ao mesmo tempo, a forma de disposição apresentada na fotografia reforça aspectos como ordem, estabilidade e regularidade.

As poltronas de couro, a superfície rústica da pedra, o revestimento de madeira são, como visto, elementos convencionalmente ligados às masculinidades. Assim, a partir das análises desenvolvidas ao longo desta seção, noto que a sobriedade não se caracteriza, nos espaços observados, como atributo exclusivo dos espaços direcionados para homens. Ela também não aparece como característica antagônica à opulência, sendo o luxo um aspecto evidente em espaços como o “Quarto do senhor” e o “*Studio* da atriz”. Dessa forma, a sobriedade que se configura nesses espaços expostos na *Casa Cor Paraná* se distancia daquela característica dos ambientes burgueses novecentistas que, de acordo com Kinchin (1996), era não ostensiva e prezava pela simplicidade e rusticidade.

O uso dessa decoração sóbria em ambientes direcionados a mulheres objetifica feminilidades ligadas a ideias como praticidade e dinamismo, que contrastam com a imagem de fragilidade e delicadeza observada nos ambientes românticos, ou com o ar juvenil e asséptico observado com relação aos ambientes *pop* e futuristas. Nota-se, porém, tanto no “*Studio* da atriz” quanto no “Quarto e *closet* da moça”, a inserção de “dicas” visuais, mais ou menos sutis, que evidenciam ser ambientes direcionados a usuárias. No caso do “Quarto e *closet* da moça” essa relação é pontuada pela presença da delgada escultura que representa uma bailarina. No caso do “*Studio* da atriz”, ela se dá

pela presença marcante da tela que retrata o rosto da atriz homenageada, bem como pela combinação com cores claras, especialmente evidenciadas nas almofadas, visíveis sobre o sofá na figura 41. Cabe notar que as almofadas, artefatos decorativos e perecíveis (em comparação com móveis, por exemplo), têm sido usualmente ligadas às atividades domésticas de ornamentação do lar, tidas como práticas femininas (SIMIONI, 2007).

5.4 O USO DE IMAGENS DO CORPO

Assim como no caso do “*Living da atriz*”, ao longo da trajetória da *Casa Cor Paraná* é possível identificar outros ambientes nos quais imagens das usuárias imaginadas para habitá-los são utilizadas como ornamentação. A relação entre a figura feminina e a decoração doméstica é analisada por Beverly Gordon (1996), considerando o contexto da burguesia norte-americana do fim do século XIX e início do século XX. A autora discorre sobre como, a partir da percepção de que a casa é um domínio feminino, estabeleceu-se uma relação de sobreposição entre os entre os corpos das mulheres e os interiores domésticos¹¹¹.

A metáfora da separação das esferas caracteriza o lar como uma extensão das mulheres, e, conseqüentemente, os interiores domésticos como extensão do corpo feminino. Ao mesmo tempo, a figura feminina é tomada como parte da ornamentação da casa sendo ambos – o corpo feminino e a decoração doméstica – produzidos para serem olhados. Dessa forma, o cuidado de si e da casa passaram a ser vistos como complementares, atravessados por valores morais. O ambiente doméstico, entendido dentro de uma perspectiva normativa como reflexo das qualidades das mulheres, deve então ser belo e acolhedor, configurado de forma a possibilitar o adequado cuidado com a família (GORDON, 1996).

É preciso considerar que as estratégias empregadas na configuração de espaços domésticos a partir da ideia de fusão em relação ao corpo feminino se adéquam a contextos históricos específicos. Se no fim do século XIX e início do século XX elas envolviam o uso de ornamentos delicados e motivos florais, associados à idealização do corpo feminino frágil e gracioso, a partir da década de 1960 ganha espaço uma

¹¹¹ Gordon (1996) chama a atenção para o fato de que esse tipo de associação era direcionado ao público de classe média branca. Ainda assim, ao serem difundidas por meio de revistas e manuais de etiqueta e decoração, esses ideais circularam e afetaram também outros grupos étnicos e sociais.

perspectiva que prevê que tanto a casa quanto o corpo devem perder peso. Passam a ser mais valorizados, assim, “móveis leves, práticos, de cores claras, junto a corpos igualmente leves e magros” (SANT’ANNA, 2014).

Nas últimas décadas, ainda que se possa identificar um enfraquecimento da ideia de fusão entre os interiores domésticos e o corpo feminino, nota-se que vestígios dessa associação permanecem, sendo que as mulheres ainda são primariamente identificadas com o arranjo dos interiores domésticos e mantêm-se como público preferencial de mídias que tratam do tema (GORDON, 1996). Em relação à *Casa Cor Paraná*, creio que a permanência dessa associação se denuncia, por exemplo, no fato de o público preferencial da mostra ser formado, em sua maioria, por mulheres; bem como no uso de imagens de corpos femininos como parte da decoração de alguns ambientes – sendo tal uso muito raro no caso de imagens de corpos masculinos.

Como visto, o padrão de apropriação inespecífica observado por Carvalho (2008) na relação entre a casa e o corpo feminino parece aplicável no caso de alguns dormitórios idealizados para casais expostos na *Casa Cor Paraná*. Creio que o uso de imagens do corpo feminino na decoração de ambientes direcionados a usuárias revela um movimento contrário, no sentido de fortalecer a individualização. Mediante a inserção desse tipo de imagem, demarca-se de forma muito evidente o direcionamento desses espaços ao uso exclusivo. Acredito, porém, que esses dois movimentos não são excludentes ou mesmo contraditórios. A presença das imagens do corpo feminino como decoração, ao mesmo tempo que reforça o caráter altamente individualizado e privado dos ambientes domésticos modernos, sugerindo a constituição de subjetividades autocentradas, perpetua a ideia de sobreposição entre esse corpo e a decoração, ambos entendidos como instâncias de construção da beleza.

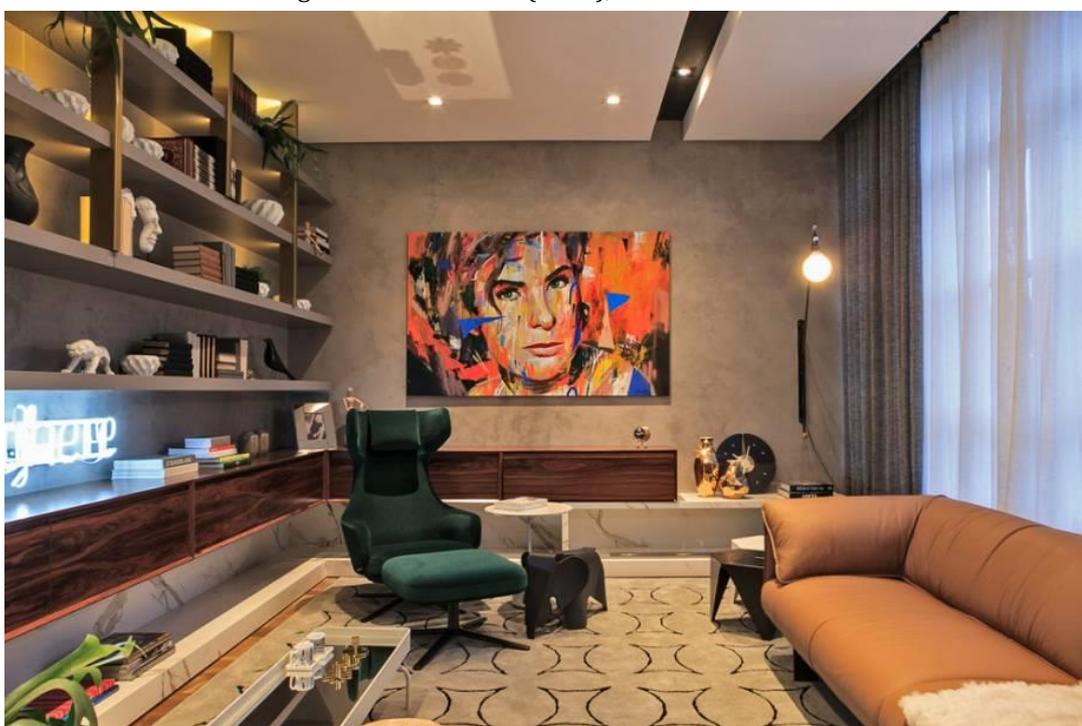
O uso desse tipo de imagem no design de interiores pode ser analisado à luz das considerações apresentadas por Annateresa Fabris (2004), para quem essas representações são constituidoras de identidades. Segundo a autora, ao permitir o auto reconhecimento via o olhar do outro, o retrato opera como prótese visual que assegura o sujeito de sua própria individualidade.

Considerando essa dupla função, de ornamentação e de individualização, percebo uma predileção pelos retratos que restringem seu enquadramento ao rosto. Além do caso do “*Living* da atriz”, esse tipo de representação pode ser observado em ambientes como a “Biblioteca”, exposto por Carla Grüdtner na edição de 2017, e a “Suíte das

gêmeas”, projeto de Varínia Schwartz exibido em 2006. A ênfase dada ao rosto explicita a dupla função mencionada, uma vez que a face, além de ser a parte do corpo comumente usada para a identificação, é também a porção mais explorada nas mídias e na publicidade como depositária da beleza (SANT’ANNA, 2014; MACIEL, 2010).

Na fotografia da “Biblioteca” (Figura 44), o retrato de Angela Khury Munhoz da Rocha, desembargadora paranaense homenageada neste ambiente, aparece destacado em posição central. A escolha pela homenageada reitera a afinidade da mostra com a elite do estado, uma vez que se trata de uma ocupante de um cargo de poder, cujo nome é ligado a duas famílias de conhecidos políticos locais.

Figura 44 - Biblioteca (2017), de Carla Grütner



Fonte: GRUPO ABRIL, 2017c

A figura nos encara com olhar confiante, quase desafiador. A pintura se utiliza de cores vibrantes e contrastantes, notadamente o laranja e o azul, aplicadas em pinceladas vigorosas. Esses elementos, somados a expressão facial da retratada, conferem uma impressão de força e dinamismo.

O design do ambiente traz elementos similares àqueles observados na seção anterior. O couro utilizado como revestimento para o sofá, a madeira aplicada à parte frontal do aparador, os livros, os bustos e as esculturas de animais são elementos que vinculam esse espaço a atributos convencionados como masculinos. A paleta de cores

mais escura, que privilegia os tons neutros (cinzas e beges) e as linhas retas dos móveis também remetem à sobriedade.

Creio que a proximidade com características historicamente associadas às masculinidades guarda relação com o cargo exercido pela desembargadora, cujo nome se destaca em um espaço tradicionalmente ocupado por homens¹¹². O texto de apresentação do ambiente destaca a “séria carreira” (CASA COR PARANÁ, 2017b) da homenageada, o que justifica o caráter sóbrio da decoração.

A sisudez é, porém, quebrada pela vivacidade da pintura e pela presença de elementos lúdicos, como o banco “Elefante”, projetado na década de 1940 por Charles e Ray Eames; a escultura de pássaro, localizada na parte inferior da estante; e o letreiro de neon. Nele, a inscrição é “(w)here”, que joga com os termos em inglês onde (*where*) e aqui (*here*), sugerindo ser este o lugar para se estar.

A posição privilegiada da poltrona, que se sobressai também pela cor verde do veludo usado em seu revestimento, acentua o uso individual do espaço. O tipo de apoio para a cabeça utilizado, que tende a imobilizá-la e ocultar a visão lateral, remete ao alheamento dos sentidos e à alienação em relação ao entorno, aspectos que podem ser associados ao movimento de internalização e individualização.

Mesmo o sofá de couro parece ter sido disposto de forma a favorecer o uso individual, voltado à prática da leitura. Seu encosto acolchoado se prolonga até as laterais que se convertem, assim, em suporte para a cabeça, permitindo uma confortável posição horizontal. A haste da luminária fixa à parede ao fundo é alongada, e faz com que a iluminação direcionada chegue até a lateral do sofá, melhorando as condições para a leitura.

Nota-se, assim, que a mobília selecionada dá suporte a posturas mais relaxadas, servindo como apoio à atividade introspectiva e intelectual da leitura. O espaço projetado se configura, assim, como prótese de uma feminilidade que transita entre a sisudez e a descontração, tensionando alguns padrões normativos.

No caso da “Suíte das gêmeas” (Figura 45), esses padrões também são deslocados pela figura de Cris, usuária imaginada como “skatista e bagunceira” (CASA CLAUDIA, 2006), “fashion e descontraída” (NESSI, 2013b). A personagem é ilustrada em um painel que, dividido em doze segmentos, aparece fixado à esquerda do tablado onde

¹¹² Dentre os 120 nomes de desembargadores/as listados no site do Tribunal de Justiça do Estado do Paraná, apenas 19 são de mulheres.

encontram-se dois colchões. Na imagem, destacam-se os cabelos mais curtos e o boné verde que, usado com a aba virada para trás, remete ao estilo informal das/os *skatistas*. Ela encara a câmera com olhar tímido, que destoa da caracterização feita textualmente.

Figura 45 - Suíte das gêmeas (2006), de Varínia Schwartz



45.a

Fonte: NESSI, 2013b

Em contraste, a segunda personagem, denominada Cuca, é definida como “organizada, estudiosa e romântica” (NESSI, 2013b). Ela é representada, no painel à direita, com os cabelos longos e soltos, trajando uma regata rosa *pink* e abrindo um largo sorriso. Ambas têm a pele branca e o cabelo liso e castanho claro.

As duas são também representadas por meio de bonecas de pano, posicionadas junto às almofadas que decoram as camas (Figura 45.a). Nas bonecas são emuladas as vestimentas visíveis nas ilustrações: uma traja um boné verde, a outra usa roupas rosa *pink*. Essa cor é usada também nas capas de almofadas e é combinada no ambiente com o verde limão e o branco. O uso desse tipo de cor fluorescente e vibrante nos ambientes

infantis expostos na mostra não é usual, e dá uma impressão de informalidade e agitação.

A mobília de linhas simples, volumes geometrizados e despida de adornos na superfície, bem como o uso de estrutura tubular cromada na base das mesas de cabeceira, remetem ao Estilo Internacional que, como visto, é historicamente associado à suposta racionalidade masculina. Nesse caso, combinada com o branco e as cores cítricas, bem como o ostensivo uso das formas circulares, essa linguagem aproxima-se da irreverência do *pop*. No texto de apresentação desse ambiente, Nessi (2013b) descreve os móveis utilizados como “ergonômicos e contemporâneos com design arrojado”. Nota-se, assim, uma preocupação com a adequação em relação ao uso e com a construção de uma aparência vanguardista.

A repetição das formas circulares – visíveis na porta que leva à área externa; nos adornos fixos à parede, na lateral esquerda da porta; no tampo das mesas de cabeceira, no tablado sob os colchões e no tapete – confere um senso de unidade. Essa forma sugere uma relação harmoniosa, “sem arestas”, entre as irmãs. A proximidade e intimidade entre as usuárias imaginadas também se revela pela forma de disposição dos colchões, posicionados bem próximos sobre o tablado.

O círculo também alude a brincadeiras infantis, como jogos de bola e ciranda. Os tons de verde do tapete fazem pensar em gramados, remetendo assim aos esportes e brincadeiras ao ar livre. O amplo espaço para movimentação também sugere brincadeiras mais agitadas, ainda que os brinquedos visíveis na imagem – miniaturas e bonecas de pano – apareçam mais como objetos de decoração.

O tablado circular posicionado sob os colchões e a banheira de hidromassagem, visível na parte externa, à esquerda e ao fundo na imagem, constroem uma inusitada associação entre esse ambiente infantil e aquele dos motéis. Essa relação revela um trânsito entre os âmbitos do público e do privado, bem como um atravessamento entre espaços idealizados para uso por parte de adultos/os e crianças. Esse aspecto é reforçado pela explicação textual de Nessi (2013b), segundo a qual a área externa da suíte foi idealizada como um *SPA* onde, além da “hidromassagem com cascata”, é possível usufruir de experiências com aromaterapia e cromoterapia. A inserção desse tipo de recurso, associado a estabelecimentos que prometem, com um viés terapêutico, oferecer alívio para o estresse e conferir prazer e jovialidade ao corpo, constrói uma ideia de infância hedonista e intranquila.

Na “Suíte das gêmeas”, as imagens das usuárias imaginadas parecem ter a função de demarcação das áreas destinadas a cada irmã. O espaço se configura por meio de um espelhamento, a partir do qual se definem áreas idênticas – compostas por colchão, mesa lateral e bancada de estudos – para cada uma delas. De forma similar a observada com relação ao “Quarto das crianças”, apresentado na seção 4.1., a demarcação é acentuada pela aplicação dos nomes das crianças nas folhas da porta circular que se abre para a área externa. Dessa forma, reforça-se a preocupação com a preservação das individualidades em cômodos destinados ao uso compartilhado.

Além da função de personalizar os ambientes direcionados ao uso de usuárias imaginadas como meninas e mulheres, imagens de rostos também aparecem como elementos decorativos no “Loft de um solteiro” (Figura 46), desenvolvido pela arquiteta paulista Brunette Fraccaroli em 1997. Essas imagens encontram-se enviesadas em relação ao ângulo de tomada da fotografia do ambiente, o que dificulta sua leitura. Aparentemente tratam-se de duas fotografias impressas em preto e branco e em grande formato, uma retratando um rosto feminino e a outra um rosto masculino. Ambas foram fixadas na divisória de vidro localizada atrás da cama.

Figura 46 - *Loft de um solteiro* (1997), de Brunette Fraccaroli



Fonte: CASA CLAUDIA, 1997

A motivação para a escolha dessas duas imagens para decorar o ambiente suscita algumas conjecturas. Se fosse um quarto de casal, seria possível imaginar uma função de personalização e demarcação, similar àquela observada no caso da “Suíte das gêmeas”. Por se tratar de um espaço direcionado a um usuário imaginado como solteiro, é possível considerar que sua presença é justificada pela fruição visual que proporcionam. O texto de apresentação do ambiente dá uma pista que parece corroborar essa interpretação: o sujeito idealizado como habitante do *loft* é um publicitário que se interessa por fotografia (CASA CLAUDIA, 1997).

As imagens retratam duas pessoas jovens, que se enquadram nos padrões de beleza eurocentrados: sua pele é alva – fato acentuado pela impressão em preto e branco –, sem irregularidades; as sobrancelhas são bem delineadas; os narizes são afilados e os lábios são cheios. Há uma impressão de sensualidade em seu olhar e em suas bocas levemente entreabertas.

A figura masculina parece ter o olhar voltado à figura feminina que, por sua vez, encara a câmera com olhar oblíquo. Essa configuração coloca o observador como objeto último da atenção, e remete à discussão levantada pelo crítico de arte britânico John Berger (1999). O autor, analisando padrões de representação das figuras de mulheres na arte ocidental, identifica um “regime do olhar” cujo protagonista é um sujeito masculino – o próprio artista e/ou um suposto espectador preferencial. Em sua perspectiva, as mulheres aparecem como objeto do olhar, submetendo-se à apreciação masculina. Neste caso, não vejo passividade nas figuras representadas, mas a centralidade do observador parece se manter.

Essa centralidade sugere um caráter exibicionista, que é reforçado pelo uso de um painel translúcido para dividir as áreas do dormitório e do banheiro. Essa configuração lembra aquela adotada no “*Studio* de um solteiro”, analisado na seção 4.2. A impressão de intimidade devassada também é construída pela significativa presença de estantes, ao invés de armários com porta, que deixam boa parte dos pertences à mostra. Além disso, noto a aplicação do vidro nos móveis de apoio, como aquele localizado ao pé da cama e a mesa de cabeceira. Esses elementos translúcidos ampliam visualmente o espaço, já bastante generoso, e favorecem a relação olhar/ser olhado.

Considerando os objetos decorativos, destaco a presença de dois vasos que abrigam flores vermelhas. Um encontra-se sobre a bancada da pia, à direita na imagem, e

o outro sobre uma mesa lateral, visível ao fundo, próximo à parede pintada de azul escuro. As flores vermelhas, comumente associadas ao prazer visual e ao amor romântico, podem ser entendidas como elementos que participam da objetificação de uma masculinidade mais sensível, sensual e hedonista.

A despeito da predominância de imagens que retratam rostos, é possível identificar ambientes nos quais foram inseridas fotografias que abrangem outras partes do corpo. No “Quarto da moça e *closet*” (Figura 47), projetado por Yara Mendes, Carmen Zenni e Ana Cláudia Marini em 2002, observa-se um trio de fotos, dispostas em sequência vertical, nas quais figuram fragmentos de um corpo feminino. Neste caso, o ambiente foi projetado a partir da idealização de “uma jovem modelo apaixonada por fotografia e moda” (CASA CLAUDIA, 2002). Sendo assim, é possível que as fotografias que decoram o cômodo façam referência à própria usuária imaginada, cuja profissão prevê o cuidado e a exibição do corpo. A escolha desse ofício se alinha às observações de Miriam Goldenberg (2015) que entende que, em um contexto em que o corpo é cada vez mais entendido como um capital, profissões como a de modelo se tornam mais valorizadas e desejadas.

No texto de apresentação do dormitório é explicado que as fotos da modelo se encontram impressas em painéis móveis, que giram em torno do eixo constituído por uma coluna metálica. No verso dos painéis foram aplicados desenhos do ilustrador André Mendes que, porém, não ficam visíveis na fotografia do ambiente.

A imagem referente ao cômodo privilegia, portanto, mostrar as fotografias do corpo feminino que, similar ao observado em relação às fotos expostas no “*Loft* de um solteiro”, representam uma figura jovem, branca e de cabelos lisos. Os contrastes luminosos propiciados pela fotografia em preto e branco valorizam os contornos do corpo, cujos seios, o abdômen e a cintura ficam em destaque no centro da composição. A ênfase dada a essa região do corpo revela a valorização da cintura fina, da magreza e do torneamento do abdome como aspectos associados à elegância e à beleza feminina (SANT’ANNA, 2014). Esses atributos são bastante marcados, na imagem em questão, pela vestimenta de cós baixo, muito popular na moda do início dos anos 2000.

Em parte coberto por uma blusa justa e curta, com estampa de arabescos, o torso da moça mostra uma tatuagem na lateral, parcialmente tapada pela roupa. Cria-se, assim, um jogo entre mostrar e esconder o corpo, comumente associado a estratégias de sedução.

Figura 47 - Quarto da moça e *closet* (2002), de Yara Mendes, Carmen Zenni, Ana Cláudia Marini

Fonte: CASA CLAUDIA, 2002

Na primeira imagem, de cima para baixo, encontra-se visível a parte superior do torso e o rosto da modelo, parcialmente fora do quadro e encoberto pelos cabelos. Seu olhar é oblíquo e expressa certa timidez. A fotografia mais abaixo retrata as duas mãos espalmadas, que seguram os próprios pés. A posição desses membros sugere uma postura corporal sentada e curvada sobre si, que pode representar um movimento de autoproteção e reforça a timidez da expressão facial. Essa postura aparentemente mais reservada contrasta com a exposição sugestiva do corpo na imagem central, reiterando o duplo movimento de ocultar e revelar, anteriormente citado.

O tríptico de imagens remete às estratégias de representação utilizadas na fotografia publicitária que, no Brasil, tem privilegiado a exposição de corpos de mulheres brancas, jovens e magras que, com frequência, são mostrados de forma fragmentada. Essa forma de apresentação do corpo promove, ao mesmo tempo, sua

fetichização¹¹³ e a ideia de uma individualidade¹¹⁴ centrada em sua posse. Exibido no âmbito do discurso publicitário como um capital que supera atributos como a inteligência e a competência – entendidos como inerentes à masculinidade hegemônica – o corpo assume, assim, o status de um valor fundamental na constituição da individualidade feminina (BELELI, 2007; ROCHA, 2001).

Dessa forma, o uso de imagens do corpo feminino como forma de personalizar ambientes expostos na mostra pode ser entendido como indício de uma estratégia similar à observada em anúncios. No “Quarto da moça e *closet*”, a relação com o discurso publicitário fica ainda mais evidente, uma vez que foi direcionado à figura de uma modelo.

A disciplina alimentar associada à profissão é evidenciada, na fotografia do ambiente, pela presença de frutas, alimentos considerados leves e saudáveis, servidas na bandeja colocada sobre a cama. O cômodo é também decorado com arranjos de flores brancas, dispostos sobre o criado-mudo, que remetem a aspectos como pureza, delicadeza, beleza e juventude.

O aspecto jovial do dormitório é também conferido pelas grandes almofadas, revestidas com tecidos acetinados, texturizados e de cores quentes, posicionadas sobre o piso, que se encontra revestido por um tapete felpudo. Essa configuração remete a posturas mais relaxadas e informais, bem como à preocupação com o conforto térmico e o estímulo ao tato. Destaca-se ainda o uso de linhas curvas, presentes no desnível que demarca a área destinada à cama e na junção da parede com o teto, associadas à suavidade prevista para os corpos e ambientes femininos.

Volumes sinuosos também são elementos marcantes na configuração do “Quarto do moço” (Figura 48), projeto de Luiz Maganhoto e Daniel Casagrande para a *Casa Cor Paraná* de 2010. Este ambiente também apresenta uma série de outros deslocamentos em relação aos padrões normativos associados às masculinidades, tais como a presença de adornos extravagantes, como a máscara veneziana fixada na cabeceira da cama, e o uso de tecidos felpudos com estampas que remetam à pelagem de animais.

¹¹³ Stuart Hall (2016, p. 205) explica que a prática representacional do fetichismo é baseada na “substituição do todo pela parte, de um sujeito por uma coisa – um objeto, um órgão, uma parte do corpo”. Fragmentado em “uma coleção de partes sexuais” o corpo é, assim, alijado de subjetividade.

¹¹⁴ Everardo Rocha (2001) considera que a ideia de individualização é fundamental para o discurso publicitário, uma vez que faz com que o consumo de produtos e serviços seriados seja percebido como singular, fruto de escolhas particulares. Pontua, porém, a diferenciação presente nos anúncios entre figuras masculinas e femininas sendo que, para as últimas, o corpo assume caráter fundamental para esse processo de individualização.

Figura 48 - Quarto do moço (2010), de Luiz Maganhoto e Daniel Casagrande



Fonte: NESSI, 2013b

As estampas zebradas são produzidas a partir do contraste entre fundo branco e manchas pretas, padrão cromático replicado na composição geral do espaço. Além do contraste cromático, nota-se a contraposição entre as linhas curvas – presentes no forro, na estrutura sinuosa que configura a cama, no desenho da mesa de cabeceira e da bancada de trabalho de vidro e na poltrona – e a ortogonalidade da estante, bem como a regularidade das listras do tapete que cobre parte do piso.

A predominância de superfícies acolchoadas e felpudas – incluindo o colchão, a poltrona estofada, as almofadas, o carpete e o tapete que revestem toda a superfície do chão – constrói uma ambientação focada no conforto tátil e térmico. Visualmente, a mistura de diferentes texturas, os fortes contrastes e a profusão de elementos decorativos dão uma sensação de saturação. Essa impressão é acentuada pelo fato de o

ambiente apresentar dimensões relativamente reduzidas. Recursos como o espelho aplicado a uma das paredes e a translucidez da mesa de trabalho contribuem para mitigar a percepção de pouca amplitude. Nota-se também um espelho menor, com moldura e base metálica rebuscadas, localizado sobre a mesa de trabalho, sugerindo vaidade.

Um dos artefatos que chama a atenção na composição do ambiente é a já citada máscara veneziana. Esse objeto remete à tradicional festa de carnaval realizada na cidade italiana, e assume conotações de fetiche e flexibilização das condutas sociais. Isso porque seu uso permite a ocultação temporária da identidade, facilitando e acentuando comportamentos transgressivos e permitindo ao sujeito transitar por caminhos e práticas que, sem a máscara, dificilmente executaria. Segundo Vitor Hugo Marani e Larissa Michelle Lara (2014), o uso de máscaras facilita o trânsito entre a racionalidade lógica e a “razão sensível e expressiva”, potencializando as expressões corporais ligadas ao lúdico e à sedução. Feita com estrutura dourada e abundantes penas pretas, a máscara que adorna o dormitório parece sofisticada e luxuosa. Trata-se de uma sofisticação extravagante e irreverente, que remete ao *camp*.

O *camp* foi inicialmente formalizado e divulgado por meio de um famoso ensaio da escritora e ativista norte-americana Susan Sontag, publicado em 1964. Nesse texto, o *camp* é caracterizado como uma sensibilidade, uma forma de ver o mundo como fenômeno estético, que se configura em uma visualidade altamente decorada, artificial e exagerada. Para Sontag (1964) o *camp* constitui uma arte decorativa que ressalta aspectos como a sensualidade das superfícies texturizadas e a sinuosidade das linhas curvas, privilegiando a irreverência, a ironia e o gosto pelo vulgar e pelo antiquado. Trata-se de “um hedonismo audacioso e espirituoso”¹¹⁵ que, de forma jocosa e extravagante, caracteriza o que a autora denomina de “um bom gosto do mau gosto”¹¹⁶ (SONTANG, 1964, tradução nossa).

Moe Meyer (1994) critica o texto de Sontag (1964), entendendo que nele é enfraquecido o caráter político do *camp*, que surgiu nos anos 1960 como uma atitude associada à comunidade *gay* efeminada e às performances *drag*. Para Meyer (1994), o *camp* se constitui como uma “paródia *queer*”, uma manipulação intertextual de elementos da cultura hegemônica, utilizada como estratégia de resistência por pessoas

¹¹⁵ No original: “daring and witty hedonism”.

¹¹⁶ No original: “a good taste of bad taste”.

que são marginalizadas no discurso heteronormativo. O autor considera que o *camp* foi apropriado pelo discurso hegemônico na forma de “*pop camp*”¹¹⁷ – produto de uma leitura dominante que invisibiliza o sujeito *queer*, esvazia o conteúdo político e se centra nos aspectos visuais das práticas *queer*. Meyer (1994, tradução nossa) enxerga nesse processo uma certa vantagem uma vez que, de qualquer forma, o *camp* consegue se inserir na cultura hegemônica, caracterizando uma crítica baseada numa “paródia que é sempre já apropriada”¹¹⁸.

O “Quarto do moço” foi apresentado como um espaço “Projetado para um jovem atual e moderno” (KOMESU, 2010). Em uma nota veiculada em jornal de grande circulação no estado, porém, é explicitado que o dormitório em questão foi idealizado “como se o ocupante fosse gay” (BESSA, 2010). Essa informação é corroborada pela decoração do ambiente. Assim, aquilo que o discurso textual “oficial” relacionado ao grupo *Casa Cor omite*, as materialidades explicitam. O *camp*, dessa forma, evidencia sua estratégia de inserção na cultura hegemônica, neste caso representada pelo conservadorismo da organização da mostra, viabilizando a divulgação de uma visualidade que tensiona os padrões normativos associados às masculinidades.

Esses padrões são deslocados, também, pela inserção da fotografia de um torso masculino nu como objeto de decoração. Sobreposta a um ambiente doméstico, a imagem se aproxima da relação historicamente instituída entre o corpo feminino e o espaço da casa. Apesar de nas últimas décadas o corpo masculino ter sido crescentemente exibido e midiaticizado como objeto de desejo, representado em poses “até então julgadas típicas da sedução feminina” (SANT’ANNA, 2014), no contexto da mostra a presença dessa foto parece se tornar aceitável por se tratar de um ambiente que objetifica uma masculinidade não normativa. Não fica claro se a imagem é utilizada para representar o usuário imaginado como habitante do dormitório ou não.

Impressa em grande formato, a fotografia que decora o “Quarto do moço” retrata um fragmento do corpo de um jovem branco, cujos músculos são bem definidos – aspecto ressaltado pelo jogo de luz e sombra proporcionado pela impressão em preto e branco. A ênfase dada ao tórax remete aos padrões observados por Denise Bernuzzi

¹¹⁷ Frequentemente associado ao *pop* e ao *kitsch*, o *camp* se diferenciaria desses por seu caráter performático, que se apropria de elementos associados a essas linguagens de forma irônica, visando subverter os padrões normativos (STĘPIEŃ, 2014). Para Anna Malinowska (2014) uma diferença crucial entre o *pop* e o *camp* é que, enquanto o primeiro apresenta tendência progressista, porém estabilizadora, o segundo se caracteriza como um movimento transgressivo e instável.

¹¹⁸ No original: “a parody that is always already appropriated” (MEYER, 1994, p. 5).

Sant'Anna (2014) em sua pesquisa sobre a história da beleza do Brasil. A autora nota que, especialmente após a Segunda Guerra mundial, passa-se a valorizar um corpo masculino firme e robusto, cujo tórax é idealizado como “anteparo, armadura, prova de força para agarrar o mundo” (SANT'ANNA, 2014).

A imagem suprime o rosto da figura, representada trajando apenas uma calça jeans cujo cós é levemente puxado para baixo por uma das mãos. A exposição do corpo, dessa forma, é carregada de sensualidade. Sua forma de apresentação pode ser relacionada às imagens pornográficas, comumente caracterizadas pela despersonalização e fragmentação do corpo que, por meio de uma “desmontagem simbólica” é fetichizado (HALL, 2016, p. 205).

Osmundo Pinho (2012, p. 169), ao analisar vídeos de pornografia *gay* que circulam na internet, discute como esses audiovisuais, ao mesmo tempo em que transgridem a heteronormatividade ao expor o sexo entre homens, se conformam a alguns aspectos dela – reforçando, por exemplo, “valores da masculinidade, como virilidade, força física, violência e músculos avantajados”. O autor comenta também que em diversos desses filmes é explorada a imagem de jovens brancos e longilíneos, que remetem aos padrões de beleza construídos pelos cânones ocidentais clássicos, como o “Davi” de Michelangelo. Dessa forma, ressalta que os padrões de beleza associados às masculinidades não normativas se estabelecem, não raro, em relação aos valores ligados à masculinidade hegemônica.

Como visto, os retratos inseridos nos ambientes aqui analisados podem ser entendidos como próteses visuais que constituem feminilidades e masculinidades alinhadas aos padrões hegemônicos de beleza. Esses padrões, no Brasil, estão associados a um ideal de branquidade – caracterizada pela pele clara, cabelos lisos e feições caucasianas – instituído pela elite local com base em um modelo eurocentrado¹¹⁹ (SOVIK, 2004). Num evento direcionado às classes mais abastadas, a presença desses corpos brancos, historicamente símbolos de status e riqueza (SANT'ANNA, 2014), reiteram os privilégios calcados na imbricação entre classe social e raça/etnia. A ausência de corpos negros e indígenas revela um racismo silencioso – sua invisibilidade não apenas reflete um recorte de classe, mas reforça as assimetrias. Como argumenta

¹¹⁹ Liv Sovik (2004) explica que as migrações transformaram as características da população europeia, fazendo com que a ideia de branquidade pautada numa suposta pureza genética perdesse força. A aparência, assim, institui-se como principal instância para a identificação da branquidade. A autora nota como a mídia nacional privilegia a aparência branca – segundo ela, “na televisão, até os negros são brancos” (SOVIK, 2004, p. 370).

Rose (2007, tradução nossa), “a invisibilidade pode ter efeitos tão poderosos quanto a visibilidade”¹²⁰.

Além da cor da pele, nos casos do “Quarto da moça e *closet*” e do “Quarto do moço” nota-se a adequação aos padrões de beleza vigentes pela representação de corpos magros e com músculos bem torneados. Exibidos *seminus* em um contexto em geral conservador, esses corpos atestam aquilo que Goldenberg (2015) identifica como uma nova moralidade que, sob um aparente liberalismo físico e sexual, se pauta pela exigência de adequação a um ideal de “boa forma”. Nessa perspectiva, um corpo “fora de forma”, ainda que vestido, é considerado, muitas vezes, mais indecente do que a exposição de um corpo nu ou *seminu* que se enquadre nos ideais de beleza.

Tendo discutido neste capítulo algumas estratégias de objetificação de feminilidades e masculinidades relacionadas à incorporação de artefatos e estilos decorativos específicos, no próximo capítulo procuro aprofundar a análise do caráter prostético dos ambientes expostos na *Casa Cor Paraná*, a partir da identificação de práticas e interesses que são sugeridos pelos discursos textuais e imagéticos postos em circulação pela mostra.

¹²⁰ No original: “[...]invisibility can have just as powerful effects as visibility” (ROSE, 2007).

6 AS PRÁTICAS ASSOCIADAS A FEMINILIDADES E MASCULINIDADES OBJETIFICADAS NA CASA COR PARANÁ

As feminilidades e masculinidades materializadas na *Casa Cor Paraná*, além de aparecerem relacionadas ao estado civil e posição na família, e ainda à inserção de elementos decorativos com características específicas, são constituídas mediante a vinculação com diversas práticas. Ao longo da trajetória da mostra têm sido expostos ambientes projetados a partir de temáticas que abrangem, por exemplo, a prática de esportes; o cozinhar; práticas criativas e artísticas, e o projeto e consumo de bens de luxo, tais como automóveis e joias. Neste capítulo, analiso conjuntos de imagens nos quais se materializam valores e significados associados a essas práticas, explicitando como elas são marcadas por questões de gênero, classe, idade e profissão.

Ao discutir as imbricações entre as normas de gênero e as práticas discursivas e corporais, Butler (2014, p.253) argumenta que “a norma governa a inteligibilidade social da ação, mas não é o mesmo que a ação que ela governa”. Assim, “a norma aparenta ter um estatuto e efeito independentes das ações governadas por ela” (BUTLER, 2014, p.264). Como a norma opera por meio de idealizações, as práticas sociais por ela reguladas podem ser atualizadas, sem que isso implique em uma mudança no poder regulador. Nas palavras da autora:

Como uma norma que aparece como independente das práticas que governa, sua idealidade é o efeito reinstituído dessas mesmas práticas. Isso sugere não apenas que a relação entre práticas e a idealização a partir das quais ela funciona é contingente, mas também que a própria idealização pode ser questionada e problematizada, potencialmente desidealizada e desinvestida (BUTLER, 2014, p. 262).

Com isso, Butler reforça o fato de que a norma pode ser transformada, e que ela só persiste na medida em que é atualizada na prática social, por meio dos significados ali (re)produzidos. Considerando a produção de significados e a imbricação com as tecnologias, Preciado (2008) destaca que práticas sociais assumem caráter semiótico-técnico no processo de produção performativa do gênero. A filósofa utiliza ainda o termo “práticas somáticas”, reforçando o processo de inscrição das normas de gênero no corpo.

Seguindo essas autoras, assumo que as diferentes práticas sociais são fundamentais para os processos de construção dos corpos e, portanto, das subjetividades marcadas pelo gênero. Parto do pressuposto que, ao exigirem o

aprendizado e incorporação de uma série de conhecimentos e técnicas, elas condicionam não apenas posturas, gestos e movimentos, mas também interesses, atenções e afetos.

Entendo ainda que diferentes artefatos são integrados ao exercício dessas práticas, revelando função próstética mediante sua assimilação em esquemas corporais. Assim, assumo que a aprendizagem se dá também por meio da interação com a cultura material, que fornece quadros de ação relativos a essas práticas, apresentando *scripts* ou programas de ação específicos que definem noções sobre corpos marcados como femininos ou masculinos.

6.1 A PRÁTICA DE ESPORTES

Como discute Cara Carmichael Aitchison (2007), a análise de processos de constituição de subjetividades em contextos relacionados aos esportes pode revelar relações de poder e espaços de reprodução, legitimação, contestação e transformação das normas de gênero.

De acordo com Guacira Lopes Louro (2013b), a prática de esportes tem sido historicamente vinculada às masculinidades, sendo a competição um elemento frequentemente enfatizado na formação masculina. Daniel Welzer-Lang (2001) também cita a prática de esportes como forma de adesão à masculinidade hegemônica, e de marcar distinção em relação às mulheres. Por meio dos esportes, meninos e homens se integram a códigos e ritos específicos, que são operadores hierárquicos e que os levam a incorporar “não-ditos” – um conjunto de gestos, movimentos e reações que caracterizam o “ser homem”.

O autor salienta ainda que a aprendizagem de códigos masculinos por meio do esporte se dá, não raro, a partir do sofrimento: o sofrimento psíquico de não conseguir ser tão bom quanto os outros e o sofrimento físico, para modelar um corpo forte e hábil. Como argumenta Louro (2013b, p. 23), “para construir um corpo vitorioso no esporte, colocam-se em ação técnicas, exercícios, adestramentos, disputas, enfrentamentos”.

Silvana Vilodre Goellner (2005a), ao analisar o contexto brasileiro das primeiras décadas do século XX, indica que, para as mulheres, a prática desportiva foi historicamente marcada por proibições e prescrições:

O suor excessivo, o esforço físico, as emoções fortes, as competições, a rivalidade consentida, os músculos delineados, os gestos espetacularizados do corpo, a liberdade de movimentos, a leveza das roupas e a seminudez, práticas comuns ao universo da cultura física, quando relacionadas à mulher, despertavam suspeitas porque pareciam abrandar certos limites que contornavam uma imagem ideal de ser feminina. Pareciam, ainda, desestabilizar o terreno criado e mantido sob domínio masculino cuja justificativa, assentada na biologia do corpo e do sexo, deveria atestar a superioridade deles em relação a elas (GOELLNER, 2005a, p. 92).

A despeito disso, as mulheres conquistaram espaço e atuam hoje nas mais diversas modalidades. Ainda assim, persistem preconceitos e estereótipos relacionados a algumas práticas, e notam-se discrepâncias na forma de representar as e os atletas, sendo os corpos femininos mais comumente alvo de exposição e erotização por meio das mídias, por exemplo (GOELLNER, 2005a).

Na *Casa Cor Paraná*, os esportes têm sido tema recorrente para ambientes direcionados a usuários imaginados como jovens e adultos. Em poucos casos, é possível observar uma sugestão de prática esportiva vinculada à infância e às feminilidades, sendo que os tipos de atividade ligados a esses públicos são diferentes. Cabe notar ainda a marcação de classe na seleção dos esportes representados – tais como golfe, automobilismo, surfe, esgrima e patinação – que, por exigirem equipamentos específicos e treinamento especializado são, em geral, de difícil acesso à maior parte da população.

No “*Loft do Golfista*” (Figura 49), exposto por Viviane Tabalipa em 2014, chama a atenção a mistura de estampas, com destaque para o padrão xadrez do papel de parede. Esse padrão, assim como o revestimento amadeirado do piso, foram selecionados visando remeter à Escócia (ANDRADE, 2014), país considerado como berço da prática do golfe (PORTAL EBC, 2016). Essa associação constrói uma ideia de tradição e legitimidade.

O esporte é referenciado também na estátua, localizada ao lado esquerdo da cama. A figura representada porta um proeminente bigode, que serve para marcar o lugar da masculinidade na prática desse esporte historicamente androcentrado¹²¹. Trajada com roupas tradicionalmente utilizadas para jogar golfe – calça com meias altas, boina, suéter – a figura revela os códigos de vestimenta significativamente específicos e rígidos associados ao esporte (FEDERAÇÃO PAULISTA DE GOLFE, 201-).

¹²¹ Como indicativo desse fato, cito que apenas este ano (2017) o Clube de golfe escocês *Muirfield*, considerado o mais antigo do mundo, passou a permitir a entrada de mulheres como sócias (ESPN, 2017).

Figura 49 - *Loft do Golfista* (2014), de Viviane Tabalipa

49.a

Fonte: ANDRADE, 2014

A personagem retratada exibe uma postura descontraída – é representada com uma das mãos no bolso e a outra apoiada sobre um taco, instrumento fundamental para impulsionar as bolas no jogo. As vestimentas pesadas e o ar relaxado fazem notar que se trata de uma prática esportiva que não envolve um desgaste físico acentuado. O esforço é atenuado uma vez que jogadores/as muitas vezes podem contar com o apoio de carrinhos para transitar pelo campo e com a ajuda de pessoas (denominadas *caddies*) que carregam suas bolsas cheias de tacos e bolinhas (SÍMON, 2010). Assim, trata-se de uma prática bastante elitizada, que exige o treino de movimentos corporais precisos e a aquisição de instrumentos caros.

Uma segunda estátua, que representa um cachorro, aparece em destaque em cima da cama. Peter Burke (2017), ao tratar de retratos masculinos no âmbito da arte

italiana renascentista, comenta que a figura de cães era por vezes utilizada como forma de referenciar a caça e, assim, representar uma masculinidade aristocrática.

Em evidência, no primeiro plano da fotografia, nota-se um móvel que sintetiza elementos historicamente associados aos ambientes masculinos: ele possui linhas retas, é simétrico e tem acabamento de cor escura. Outro artefato comumente associado às masculinidades, a mala de viagem, aparece novamente, desta vez sendo utilizada como mesa de cabeceira. Do outro lado da cama, com função similar, nota-se uma cômoda que lembra móveis no estilo Luís XV, numa versão atualizada, mais sóbria e menos adornada. Outros elementos que remetem aos interiores ligados à aristocracia francesa são as *boiseries*¹²² que foram aplicadas na parte inferior das paredes e emolduram as duas arandelas, dispostas simetricamente na parede ao fundo. Esses vários elementos que remetem a práticas e ambientes aristocráticos concorrem para a objetificação de uma masculinidade tradicional e refinada.

A aplicação das *boiseries* e do papel de parede xadrez encurta visualmente o pé-direito do espaço. É interessante notar que o posicionamento da câmera e o enquadramento dado à fotografia, ao valorizar a horizontalidade e conferir profundidade, contornam esse aspecto, dando uma sensação de maior amplitude. A posição centralizada também destaca a simetria bilateral que rege a composição do ambiente, conferindo um senso de ordem e estabilidade.

Retornando o olhar para os móveis localizados na cabeceira da cama, é possível observar, apoiados sobre eles, livros e molduras que, por parecerem artefatos antigos, carregam uma ideia de tradição. As molduras, dispostas sobre a cômoda à direita, aparecem vazias, recurso decorativo comum em ambientes contemporâneos (Figura 49.a).

Nota-se, assim, que no “Loft do golfista” é objetificada uma masculinidade baseada na atualização e mistura de elementos clássicos e tradicionais. A estampa floral da capa dos travesseiros e o vaso de flores vermelhas inserem, de forma discreta, elementos historicamente considerados femininos.

Não se percebe esse tipo de deslocamento na “Suíte do rapaz” (Figura 50), projetada pela arquiteta Rosa Dalledone para a *Casa Cor Paraná* de 2004. Esse ambiente

¹²² O termo em francês designa as molduras aplicadas às paredes que, tradicionalmente confeccionadas com madeira entalhada, nas versões atuais são feitas com materiais mais baratos, como cimento, gesso e isopor (BESSI, 2012).

assumiu como usuário imaginado um campeão de vale-tudo, e pode ser entendido como prótese de uma masculinidade jovem e agressiva.

Figura 50 - Suíte do rapaz (2004), de Rosa Dalledone



Fonte: CASA CLAUDIA, 2004

O vale-tudo consiste em um tipo de embate violento e livre de restrições entre atletas de diferentes modalidades de luta. Com sua difusão e profissionalização, esse esporte sofreu transformações (dentre elas, a incorporação de regras), sendo atualmente designado de MMA (*Mixed Martial Arts*). No Brasil, a modalidade ganhou maior visibilidade a partir dos anos 2000, por meio da transmissão ao vivo dos eventos do UFC¹²³ por grandes emissoras de televisão locais (MAIA; LINS, 2013; TOREZANI, 2012).

Os esportes de combate têm sido historicamente considerados práticas masculinas, associadas à violência e à força física. Nas lutas, o adestramento e fortalecimento do corpo – que exigem tempo, disciplina, esforço e sofrimento – são elementos fundamentais, que marcam a adesão dos atletas a padrões normativos de masculinidade. Neste âmbito, um ideal de masculinidade viril é estabelecido em

¹²³ UFC (*Ultimate Fighting Championship*) é a principal organização responsável por promover eventos de MMA em nível internacional (MAIA; LINS, 2013).

oposição às feminilidades e à homossexualidade. Assim, esses esportes se constituem como espaços de reprodução da homofobia e da misoginia (ALMEIDA, 2016).

Como forma de motivar o rapaz que serviu de inspiração para a suíte a se submeter aos duros treinos inerentes ao exercício do vale-tudo, a arquiteta optou por aplicar palavras de ordem nas roupas de cama e nos tapetes. Essas palavras foram grafadas em tipos de cor vermelha e em caixa alta, configuração que atribui a elas maior impacto visual. O uso do vermelho remete ao sangue, à violência e à ação e causa inquietação.

Os termos escolhidos dizem respeito a atributos considerados desejáveis em um lutador (“força”, “coragem”, “persistência” e “determinação”) e ao seu objetivo (“vitória”). Esses atributos relacionam-se com os códigos de conduta do esporte, ligados à construção e preservação da honra masculina (ALMEIDA, 2016). A vitória, por sua vez, alinha-se ao ideal de sucesso masculino, associado a ideia de ser “muito bom em algo” que, segundo Louro (2013b) encontra nos esportes um espaço de legitimação.

Nota-se que no ambiente analisado o caráter vitorioso do rapaz é amplamente enaltecido. Na fotografia ficam visíveis vários troféus e cinturões, dispostos sobre um balcão, que se encontra parcialmente fora do quadro à direita na imagem, presos na parede contígua ao balcão e sobre o criado-mudo, que é mostrado ao fundo e à esquerda. Além disso, o texto de apresentação do espaço nos explica que na parede pintada de vermelho, localizada na extrema esquerda da imagem, foram fixados quadros contendo “fotos e capas de revistas em que o lutador aparece em ação”¹²⁴ (CASA CLAUDIA, 2004). Constrói-se assim uma galeria que homenageia o rapaz e relembra-o de suas glórias.

A ênfase na ação também é sugerida pela forma de disposição da bolsa de treino, que aparece na parte inferior central da imagem. Essa bolsa é representada semiaberta, com algumas roupas pendendo de sua abertura. Essa maneira de apresentar o artefato estreita a relação com a ação, dando a impressão que o usuário imaginado acabou de chegar ou está prestes a sair para treinar.

Outro elemento de destaque é a bandeira do Brasil, que pende do forro de gesso junto à persiana, ao fundo. O uso de tal símbolo alinha-se com a recorrente prática de utilizar o esporte como espaço de produção e reforço de um senso de coletividade, de pertencimento, de nação (SOUZA, 1996).

¹²⁴ Esse fato indica que o ambiente possivelmente foi projetado em homenagem a um atleta real. Seu nome, porém, não é citado nas fontes analisadas.

A configuração da suíte também faz uso de características convencionadas como masculinas no âmbito do design de interiores. As linhas retas predominam nos móveis, luminárias, quadros e tapetes. Nota-se ainda que os adornos utilizados são quase que exclusivamente ligados ao vale-tudo e às conquistas do lutador. Esses artefatos, apesar de poderem ser considerados como objetos de decoração, protegem-se da suposta frivolidade comumente atribuída ao uso de ornamentos, prática entendida como feminina, ao explicitarem a relação do rapaz imaginado com um esporte altamente agressivo.

Uma versão mais recente e aparentemente menos dogmática desse tipo de masculinidade encontra-se materializada na “Suíte do rapaz” (Figura 51), apresentada em 2011 por Renata Sguario. A arquiteta tomou como inspiração para o projeto a figura de um lutador de boxe. Esse dormitório é situado em um sótão, fato denunciado pela inclinação e tipo de forro que, segundo o texto de apresentação do ambiente, teve preservadas as vigas de madeira aparentes “para dar um ar mais descontraído” (FREITAS; MOURA, 2011).

A localização da suíte, somada ao fato de haver ali instalada uma pequena copa, com frigobar e utensílios para refeições, sugere ser este um domínio afastado e, assim, mais privativo, em relação aos demais cômodos da residência. A produção do ambiente para o registro fotográfico apresenta um certo ar voyeurístico – os lençóis meio desarrumados e a bandeja de café da manhã, disposta sobre a cama, dão a impressão de que o rapaz imaginado como usuário deste espaço acabou de se levantar. Ao mesmo tempo, a luva¹²⁵ cuidadosamente posicionada em primeiro plano denuncia a artificialidade da cena. Esse artefato ganha destaque não só por sua localização, mas também por meio do contraste entre o preto dos lençóis e o amarelo das luvas.

O amarelo também aparece nas pastilhas que revestem o balcão; no açucareiro, disposto sobre a bandeja, e na luz emanada pelas luminárias de cúpulas arredondadas e pretas, presas ao teto de madeira. Essa cor, juntamente com o vermelho das vasilhas localizadas sobre o balcão, faz um contraponto à predominância do preto. São cores quentes, que remetem à ação e ao dinamismo.

¹²⁵ O artefato inserido na cena parece ser uma manopla ou luva de foco, utilizada nos treinos de boxe e artes marciais. A manopla é usada como alvo, visando aperfeiçoar golpes e habilidades defensivas e permitindo a simulação de uma luta sem que haja o impacto direto dos golpes (VENUM BOXE, 2016).

Figura 51 - Suíte do rapaz (2011), de Renata Sguario



51.a

Fonte: FREITAS; MOURA, 2011

Além da luva sobre a cama, outras referências ao boxe podem ser visualizadas nos nichos da estante, localizada à direita, na imagem. Ali pode-se observar um cinturão de campeão, que é destacado pelo uso de iluminação à LED e ressalta o caráter vitorioso do usuário imaginado. No móvel ficam expostas também miniaturas de lutadores, representados como homens brancos e robustos, que se encontram seminus e em poses que sugerem movimentos de combate, com os punhos em riste, ou de vitória, com os braços erguidos (Figura 51.a). Essas posturas enfatizam a importância da performance

dramática nos esportes de combate, aspecto atualmente bastante em evidência devido à popularidade dos embates do UFC¹²⁶ (OLIVEIRA, 2014).

O texto de apresentação do ambiente dá destaque ao leito, caracterizado da seguinte forma: “a cama-plataforma, iluminada por holofotes e arejada por ventiladores retrô, faz vezes de ringue” (FREITAS; MOURA, 2011). Essa configuração faz pensar sobre uma sobreposição entre a luta e a prática sexual, entendidas como conquistas do lutador, exaltadas sob os holofotes.

Nesse mesmo texto também é explicado que a suíte é dotada de “uma secretária virtual [que] foi programada na TV e no *notebook*, auxiliando o rapaz nas tarefas diárias e trazendo alta tecnologia ao espaço” (FREITAS; MOURA, 2011). Além de reforçar o vínculo entre as masculinidades e a tecnologia de ponta, esse recurso carrega estereótipos de gênero, ao associar a função de auxílio nas atividades cotidianas a uma entidade feminizada. A profissão de secretária, comumente exercida por mulheres, é associada à ideia de submissão a uma figura masculina hierarquicamente superior. Daí decorre o imaginário da secretária/amante, popularizado no Brasil em novelas e filmes (SCHVINGER; PRADO; CASTRO, 1985).

Se nas duas versões da “Suíte do rapaz” as escolhas projetuais privilegiaram elementos que reforçam padrões convencionais de masculinidade, no “Quarto da moça” (Figura 52), criado em 1998 por Nayla Coelho, encontramos uma série de características tidas como femininas. No espaço são usadas cores suaves e linhas sinuosas, e ganham destaque adornos delicados, tais como o móbile preso ao teto e os bichos de pelúcia localizados sobre a cama. O recorte em meia lua no forro de gesso, iluminado em azul, foi projetado para criar “um visual agradável quando visto da cama” (CASA CLAUDIA, 1998). Esse detalhe permite associar a moça à uma atitude mais passiva e sonhadora.

A decoração feita no teto remete àquela utilizada no “Quarto de bebê” (Figura 25) e, somada à presença de um móbile e de bichos de pelúcia, caracteriza uma estratégia de infantilização da “moça”. Como observado no caso do “Quarto e *closet* da moça” (Figura 41), a referência à lua também pode ser relacionada à fase de transição entre a infância e a vida adulta.

¹²⁶ Daniel Ferreira Gonçalves de Oliveira (2014) analisa, por exemplo, o momento da pesagem que antecede as lutas de MMA. Nele ocorre a “encarada”, situação em que os/as combatentes são colocados frente a frente e, não raro, assumem posturas de desafio e provocação.

Figura 52 - Quarto da moça (1998), de Nayla Coelho



Fonte: CASA CLAUDIA, 1998

O dormitório foi projetado para a filha da decoradora, que tinha então 17 anos e era campeã brasileira de patinação artística sobre rodas. Essa modalidade é percebida, em geral, como sendo mais feminina, uma vez que privilegia aspectos como a beleza e a graciosidade dos movimentos (TSUKAMOTO; KNIJNIK, 2008; MELO, 2015).

Em contraste com os dormitórios masculinos até agora analisados nesta seção, no “Quarto da moça” o único artefato que remete ao esporte são os próprios patins, que na imagem aparecem no canto inferior direito. Sua localização parcialmente fora do quadro da fotografia reduz a importância do artefato na configuração do ambiente. O fato de ser campeã brasileira também não é explicitado na decoração – não vemos nenhuma medalha ou troféu em exposição.

Apesar de minimizar o valor dado às conquistas da moça, essa ausência também pode ser interpretada como indício de uma vida mais rica de interesses e atividades, não limitados ao esporte. Há, por exemplo, uma área destinada aos estudos, que consiste em uma superfície de trabalho e uma cadeira. Em que pese o fato de parecer ergonomicamente inadequada – há pouco espaço para as pernas e a cadeira dificulta o acesso à porta, além de parecer desconfortável para o sentar – essa área sugere que a moça exercita seu intelecto, e não apenas o corpo.

Como visto em alguns exemplos anteriores, outro esporte associado às feminilidades infantis e jovens na mostra é o balé clássico. Essa associação é bastante tradicional, uma vez que a prática foi historicamente associada à leveza e à graça, tidas como atributos femininos. Sendo assim, sofrem preconceito e interdições as pessoas que não apresentam corpos magros e esguios, bem como os meninos e homens que, quando dançam, são presumidos como homossexuais.

O balé clássico é referenciado, por exemplo, na “Suíte da debutante” (Figura 53), exposta em 2011 por Mariana Paula Souza. No texto de apresentação da suíte, é explicado que a temática do balé foi escolhida a partir de uma pesquisa da própria arquiteta que, em contato com moças na faixa etária pretendida, identificou ser a prática “um dos sonhos das meninas” (FREITAS; MOURA, 2011).

Figura 53 - Suíte da debutante (2011), de Mariana Paula Souza



Fonte: FREITAS; MOURA, 2011

A usuária imaginada para ocupar esse espaço tem uma área específica para treinamento, formada por uma barra de aço, que serve de apoio para exercícios de flexão e alongamento, e um conjunto de espelhos dispostos em frente à barra, que permitem à bailarina manter-se atenta à adequação de seus movimentos. A área espelhada, que reveste a maior parte de uma das paredes, revela um aspecto que julgo

opressivo em relação ao programa de ação inscrito no design do ambiente: a imposição de uma constante visualização do próprio corpo.

Tatiana Mielczarski dos Santos (2009), ao estudar o balé clássico como prática de constituição de feminilidades na infância, argumenta que a dança está intimamente relacionada ao exercício de modos de “dar-se a ver”. A centralidade do olhar do público expectador se revela a partir de técnicas coreográficas específicas que permitem o deslocamento do corpo sem que se dê as costas à plateia, evitando ainda que o rosto e o peito sejam cobertos pelos braços durante a execução dos movimentos. Além disso, o olhar é central no aprendizado da prática: os movimentos são assimilados a partir da visualização de uma referência externa e incorporados por meio da repetição, que se dá em frente a um espelho que permite constante escrutínio visual do corpo inteiro, simulando a perspectiva da audiência.

O espaço foi decorado de forma caracterizada como romântica, incluindo um papel de parede estampado com arabescos, tecidos acetinados e cores claras. O desenho do papel de parede lembra as dobras formadas pelas camadas de tecido que formam a saia vaporosa típica do balé, o tutu. A cor rosa, aplicada em elementos como o tapete e as almofadas localizadas na cabeceira e ao pé da cama, é também comumente associado à indumentária de treino das bailarinas e aos artefatos destinados às meninas.

No texto referente ao ambiente, a escolha das cores é também ligada à sua função calmante, visando contribuir para “desconectar sua moradora do mundo corrido” (FREITAS; MOURA, 2011). Reforça-se, assim, a cisão entre a agitação associada ao mundo exterior e a paz atribuída ao lar.

Como elementos decorativos, destacam-se ainda miniaturas que representam bailarinas, dispostas no nicho acima da cama e bichos de pelúcia, localizados sobre a cama e a poltrona. Esses artefatos vinculam a feminilidade objetificada à inocência comumente relacionadas à infância. Uma luminária pendente em forma de borboleta recebe destaque na porção central e superior da fotografia, e pode ser associada às ideias de leveza e graciosidade, que como visto são frequentemente vinculadas à prática do balé e às feminilidades.

Os artifícios utilizados no design deste ambiente concorrem para o estabelecimento de uma aparência harmoniosa, suave e delicada. Essa aparência remete a um aspecto importante na prática do balé clássico, que diz respeito à exigência de apresentação de corpo belo e elegante, a partir de uma postura ereta e alongada, bem

como de uma expressão facial impassível. Trata-se de uma aparência que oculta o quanto a prática do balé pode ser dura e difícil. As constantes repetições demandadas para a aprendizagem e domínio das coreografias causam desconforto e dor, sensações que devem ser disfarçadas. A capacidade de controle do corpo e das sensações e a disciplina necessária para o aprendizado associam o balé às noções de civilidade e boa educação, e participam da construção de uma feminilidade pretendida como graciosa e obediente.

O nome dado ao ambiente remete ao tradicional rito de passagem designado como “baile de debutantes” ou, mais recentemente, “festa de 15 anos”. De forma geral, trata-se de um marco simbólico da mudança da infância para adolescência, cujos efeitos práticos têm sido alterados ao longo dos anos. Historicamente, o baile de debutantes iniciava uma nova fase nos relacionamentos estabelecidos pelas jovens, que eram apresentadas à sociedade como passíveis de estabelecer, a partir de então, namoros e casamentos. Atualmente, porém, aos 15 anos as jovens muitas vezes já namoram e não desejam se casar tão cedo (ou simplesmente não desejam se casar). Sendo assim, as festas de hoje funcionam como uma forma de ampliar o círculo social e a rede de contatos, tendo em vista não apenas relacionamentos afetivos, mas também oportunidades futuras no mercado de trabalho. Além disso, permitem às famílias das debutantes reafirmarem seu status social, por meio da organização de eventos nos quais, não raro, são gastas vultuosas quantias (STÉBAN; PÉPECE, 2015).

A caracterização da usuária imaginada como debutante permite, portanto, não apenas deduzir sua idade, mas também reforçar o recorte de classe estabelecido pela mostra. Associada ainda à prática do balé, essa caracterização constrói uma feminilidade jovem tradicional e bem-comportada.

Outro ambiente associado à prática de esportes e ao universo infantil é o “Quarto *kids*” (Figura 54), exposto por Lisiê Tavares e Jeslayne Valente em 2010. O dormitório foi projetado visando enaltecer “a entrada das mulheres e sua profissionalização no universo do futebol” (KOMESU, 2010). Esse esporte foi vetado oficialmente às mulheres entre os anos de 1941 e 1979 no Brasil, por ser considerado excessivamente violento para a sua compleição. Apesar de haverem registros de partidas de futebol feminino desde as primeiras décadas do século XX, a visibilidade e aceitação da prática só foi crescer ao longo das décadas de 1980 e 1990. Porém, ainda que o número de atletas tenha aumentado, ainda são relativamente poucos os campeonatos e patrocínios. Além

disso, as jogadoras seguem vítimas de preconceitos e estereótipos, tais como “a associação de sua imagem à homossexualidade ou os perigos do choque da bola para sua saúde reprodutiva” (GOELLNER, 2005a, p. 95).

Figura 54 - Quarto *kids* (2010), de Lisiê Tavares e Jeslayne Valente



Fonte: KOMESU, 2010

São múltiplas as referências ao futebol utilizadas no ambiente. O formato circular do perfil da bola é replicado nas luminárias presas ao teto, no espelho fixado na porta do armário e nos vazados presentes em sua lateral. O artefato é evidenciado também em duas das almofadas localizadas sobre a cama. Diferentes tons de verde, cor dos gramados dos campos de futebol, foram aplicados em diversos elementos. Na TV nota-se a imagem de uma partida, e as almofadas dispostas no mezanino lembram uma arquibancada, voltada ao centro do quarto.

Para acessar o mezanino, é necessário escalar a lateral do armário, visível à direita e em primeiro plano, na qual foram feitas furações circulares entremeadas por prateleiras que servem como apoio para os pés. Duas barras metálicas aparecem fixadas paralelamente, de forma a garantir maior segurança no apoio das mãos. Totalmente revestida pelas almofadas, essa área superior parece convidar à livre e lúdica movimentação do corpo, que pode saltar, virar cambalhotas e relaxar nas superfícies

acolchoadas. O mezanino também aumenta a área do dormitório, deixando bastante espaço livre para brincar, jogar e receber amigas/os.

O corpo em movimento é também representado no painel pintado na parede ao fundo, que tem destaque na posição superior e central da fotografia do “Quarto *kids*”. Ele retrata duas figuras com traços tidos como femininos e duas com características convencionadas como masculinas, que jogam bola. A diferenciação entre as personagens se dá por meio do estilo do cabelo e pela presença de seios, já que em termos de vestimenta e postura corporal não há diferenças significativas.

O painel chama também a atenção para questões de raça. Conforme expõe Marcos Alves de Souza (1996), a forma de jogar mais valorizada no país – o “futebol-arte”, caracterizado pela malícia e pela improvisação, é associada historicamente aos negros. Apesar dessa associação, todas as figuras são brancas, o que reforça a já apontada ausência de representações de pessoas negras nos ambientes expostos na mostra.

O fato de esse cômodo ter sido pensado para o público infantil, sem diferenciação entre meninas e meninos, oferece um contraponto interessante à lógica dicotômica observada nos exemplos anteriores, nos quais tanto a escolha dos esportes a servirem de tema quanto a decoração aplicada aos ambientes em geral reforçam estereótipos de gênero. Essa perspectiva estereotipada se revela na associação de ideias como força e virilidade com as masculinidades e de atributos como delicadeza e beleza às feminilidades. De forma geral, noto ainda que os ambientes discutidos nesta seção divulgam formas de condicionar e treinar corpos vinculados à ideia de juventude.

6.2 AS PRÁTICAS RELACIONADAS AOS PRAZERES DO PALADAR

No Brasil das últimas décadas, o interesse pela gastronomia tem crescido, impulsionado pelo expressivo aumento da oferta de bens e serviços ligados ao mercado *gourmet*. Essa expansão de mercado pode ser associada à abertura das importações, ocorrida nos anos 1990, que permitiu a entrada de uma série de novos ingredientes, bebidas e utensílios no país. Até então, produtos importados só eram consumidos pela elite que tinha condições de viajar ao exterior (SCAVONE, 2007).

A partir da década 1990 surgiram também diversas revistas¹²⁷ e programas de televisão¹²⁸ que tratam sobre o tema, e proliferaram os cursos de formação em gastronomia (SCAVONE, 2007; LUDERER, 2013). Foram ainda criadas entidades como a ABAGA (Associação Brasileira de Alta Gastronomia), fundada em 1995, e surgiram diversos clubes e confrarias, voltados à reunião de grupos interessados em degustações e no compartilhamento de conhecimentos.

Na *Casa Cor Paraná* têm sido expostos, com alguma regularidade, ambientes direcionados ao preparo, armazenamento e/ou consumo de alimentos e bebidas, em geral associados ao lazer, à sociabilidade e ao “bem viver”. Identifiquei 11 ambientes domésticos em cuja nomenclatura aparece o termo *gourmet*¹²⁹ ou variações (tais como “*gourmeterie*”), e 21 ambientes identificados como bar, cave ou adega. Nesses casos, quando há identificação de direcionamento em termos de público, a grande maioria dos espaços é vinculada a usuários imaginados como homens adultos.

6.2.1 O cozinhar *gourmet*

Segundo Joanne Hollows (2008), as atividades domésticas têm caráter contextual. Sendo assim, o cozinhar pode ser vivido tanto como atividade de lazer quanto como trabalho. Pode ser uma forma de expressar cuidado pelos outros, mas também pode ser uma forma de expressar a criatividade.

Esse caráter contextual é atravessado por questões de gênero. Para as mulheres, o cozinhar tem sido historicamente entendido como uma prática cotidiana que vai além do simples produzir refeições a serem consumidas por outras pessoas, envolvendo a construção de relações de afeto que dão suporte às entidades do lar e da família (HOLLOWS, 2008). Já para os homens, o cozinhar tende a ser mais associado à prática profissional especializada. Dessa forma, evidencia-se o caráter assimétrico das relações de gênero nesse âmbito, indicando que a cozinha também é espaço de poder (SCAVONE, 2007).

¹²⁷ Dentre os títulos desse segmento é possível citar as revistas *Gula* (criada em 1991), *Menu* (lançada em 1998), e *Alta Gastronomia* (editada a partir 1999) (LUDERER, 2013, p. 31).

¹²⁸ Fazem sucesso atualmente programas como o *Master Chef* (cuja versão nacional é veiculada pela Rede Bandeirantes desde 2014) e séries documentais como a *Chefs Table* (produzida pela Netflix desde 2015).

¹²⁹ O termo de origem francesa é utilizado para denominar a arte culinária sofisticada. Também é usado para designar pessoas apreciadoras da “alta cozinha”, que possuem interesse e conhecimento em gastronomia.

O crescente interesse pela gastronomia nas últimas décadas revela uma mudança no status do cozinhar, que coincide com a masculinização dessa atividade. Como cita Hollows (2002), à medida que os homens dominaram as práticas gastronômicas, o prestígio delas aumentou. Ao mesmo tempo, essa valorização tornou mais aceitável para os homens cozinhar no cotidiano, promovendo mudanças na organização doméstica de algumas famílias.

A rearticulação de significados associados às práticas culinárias se deu a partir de dois eixos: gênero e classe social. Assim, constrói-se a ideia de um cozinhar *gourmet* que é definida por meio de um distanciamento em relação à culinária doméstica do cotidiano, tida como feminina, e ao cozinhar dos homens de camadas populares. Dentre os últimos, pode-se citar como exemplos os cozinheiros migrantes nordestinos, que trabalhavam em hotéis e restaurantes caros no sul e sudeste antes do advento da figura dos *chefs*; e os cozinheiros atuantes em acampamentos de guerra ou em situações de deslocamento, como aquelas vividas por tropeiros e cangaceiros (SCAVONE, 2007).

O cozinhar *gourmet* exige a uma série de conhecimentos específicos e um treinamento do gosto, bem como um vasto aparato que inclui artefatos, técnicas, posturas, comportamentos e formas de se relacionar que precisam ser aprendidas e que operam como marcadores de distinção social (SCAVONE, 2007).

Maria Inês Ghilardi-Lucena (2008) pesquisou, a partir de revistas de culinária, o processo de construção de identidades masculinas relacionadas ao cozinhar *gourmet*. Ela identificou que as figuras masculinas geralmente são representadas fazendo uso de utensílios sofisticados e ingredientes exóticos, e que as receitas que preparam são comumente nomeadas de forma a marcar distância em relação às receitas do cotidiano doméstico. Os *gourmets* são apresentados como *experts* em gastronomia, artistas criativos e administradores inteligentes.

Na *Casa Cor Paraná*, a figura do *gourmet* tem sido constituída em ambientes como a “*Goumeterie*” (Figura 55), criada em 1994 pelas arquitetas Ana Letícia Virmond Knopfholz e Sílvia Franzoni. Esse espaço foi apresentado como uma “cozinha particular do dono da casa (um gourmet, claro)” (MEDEIROS, 1994).

O enquadramento da fotografia denuncia tratar-se de um ambiente de dimensões reduzidas, fato que poderia ser associado a uma baixa importância dada a esse cômodo no contexto domiciliar. Pode-se pensar que o “dono da casa” ocupa esse lugar esporadicamente, como um *hobby* eventual que o distancia da exigência de cozinhar

cotidianamente. Além disso, a exiguidade do espaço favorece o uso individual, uma vez que se trata de uma “cozinha particular”.

Figura 55 - *Goumeterie* (1994), de Ana Letícia Virmond Knopfholz e Sílvia Franzoni



Fonte: MEDEIROS, 1994

Essa particularização marca uma diferenciação com relação à cozinha “comum”¹³⁰, culturalmente estabelecida como espaço de trabalho feminino, mas também de reunião entre familiares e pessoas próximas. Dessa forma, é reforçado o caráter individualizador da configuração dos ambientes direcionados ao público masculino, conforme observado nas análises de Carvalho (2008).

Naira Scavone (2007, p. 99) argumenta que a construção da figura do *gourmet* se relaciona com a “concretude dos espaços físicos relacionados a essa atividade”. Analisando um exemplar da revista *Gula* no ano de 1999, ela encontrou uma reportagem que afirmava que “as cozinhas exclusivas para homens poderiam virar uma tradição familiar”. Assim, na análise da autora, a invenção dessa tradição familiar pode ser entendida como um dispositivo para “neutralizar” a cozinha “comum” e reterritorializar

¹³⁰ Aproveito-me do duplo sentido da palavra para me referir ao tipo de cozinha mais recorrente na mostra e também para indicar ser esse um cômodo de uso não particular.

esse ambiente como masculino. Segundo Scavone (2007, p. 99), a “cozinha *gourmet*” começou a ser difundida no Brasil dos anos 1990 como “palco” onde o “novo *gourmet*” poderia exhibir suas habilidades.

Na “*Gourmeterie*” o refinamento associado ao usuário imaginado fica por conta da nobreza da “combinação de mármore importados” (CASA COR SUL, 1994) utilizada na bancada. Os móveis fixos e escuros foram forrados com painéis de rãdica, e seu peso visual confere uma sensação de estabilidade e sobriedade.

Em contraste com esse material foram utilizadas portas de vidro, que deixam à mostra garrafas de vinho, taças de cristal e louças. Noto que as louças decoradas com motivos delicados remetem a características tidas como femininas. Ao lado direito da área onde se encontram as louças, na imagem, nota-se um suporte para livro de receitas, que recebe iluminação especial.

À esquerda na fotografia vemos também algumas panelas penduradas e, no nicho abaixo, tachos de cobre. Nota-se ainda a presença de alguns mantimentos – frutas e queijos encontram-se expostos em um nicho elevado da bancada; pães aparecem dispostos em uma cesta de vime, em cima da prateleira. Esses elementos fazem lembrar de pinturas de natureza-morta¹³¹, e remetem a um cozinhar mais tradicional. Essa impressão é reforçada pela ausência de equipamentos sofisticados ou ingredientes exóticos, comumente associados à representação de *gourmets* em revistas de culinária, conforme analisadas por Ghilardi-Lucena (2008).

A opção por deixar artefatos e ingredientes à mostra pode ser associada a noção de praticidade, comumente vinculada às masculinidades. Com tudo à mão, agiliza-se o trabalho. Outro aspecto que remete às ideias de praticidade e eficiência é o arranjo do frigobar, do fogão embutido e da bancada de trabalho. Localizados bem próximos uns dos outros, permitem ao *gourmet* economizar tempo e energia. Esse tipo de arranjo prevê a otimização dos programas de ação, mediante a redução dos deslocamentos e sequenciamento lógico de artefatos e atividades. Em que pesem as limitações físicas do espaço para essa característica do projeto, é possível associar esse tipo de estruturação ao ideal de cozinha racional, que remonta a prescrições como aquelas desenvolvidas por

¹³¹ Gênero pictórico que emergiu em meados do século XVI, associado à representação de objetos relacionados à esfera doméstica. Nesse tipo de composição, é comum a presença de elementos como “mesas com comidas e bebidas, louças, flores, frutas, instrumentos musicais, livros, ferramentas, cachimbo, tabaco etc.” (ENCICLOPÉDIA... 2018).

Christine Frederick¹³² nos Estados Unidos do início do século XX e difundidas no Brasil a partir dos anos 1930 (ZABALBEASCOA, 2013; HOMEM, 2003).

O “Grill do chef” (Figura 56), apresentado por Cris Lacerda em 2001, pretende-se igualmente funcional, mas apresenta uma aparência bastante diferente em relação à “Gourmeterie”. Esse ambiente remete aos estilos *high-tech* e futurista, talvez referenciados devido ao imaginário associado à virada do milênio. O visual frio e tecnológico pode ser associado a aspectos como eficiência, precisão e praticidade no cozinhar.

Figura 56 - *Grill do chef* (2001), de Cris Lacerda



Fonte: CASA CLAUDIA, 2001

O caráter futurista é conferido pelo uso do aço escovado nos três pilares que sustentam luminárias, em destaque, quase no centro da imagem; bem como nos eletrodomésticos visíveis ao fundo e em detalhes como as hastes de fixação das

¹³² Essa norte-americana estudou o espaço da cozinha e os movimentos realizados pelas donas de casa de classe média. A partir de suas análises, propôs uma série de diretrizes visando racionalizar o trabalho doméstico. Suas propostas envolviam o planejamento de cozinhas menores, visando reduzir os movimentos necessários para executar as tarefas, com móveis ergonômicos e materiais fáceis de lavar (RUBINO, 2016).

luminárias pendentes. Predominam as cores frias, com destaque para o branco e o azul. O branco confere um senso de higiene e assepsia mas, aplicado numa área que tangencia o jardim, parece pouco prático pela difícil manutenção.

As bancadas de trabalho, revestidas de pastilhas azuis, apresentam formas arredondadas, que destoam das linhas retas das luminárias e do padrão listrado aplicado à parede. Ali, destacam-se as faixas vermelhas, que remetem ao fogo e à cocção.

No texto de apresentação desse ambiente é explicado que os dois balcões foram separados visando usos diferentes – “um para preparar doces e outro, salgados” (CASA CLAUDIA, 2001). Essa característica sugere o alto grau de especialização envolvido no preparo dos alimentos, reforçando o profissionalismo e alto nível de conhecimento do *chef* imaginado como usuário. Denota também a amplitude do espaço, que comporta essas duas bancadas de trabalho de tamanho razoável. A forma de disposição das bancadas permite uma circulação livre, e faz com que seu usuário permaneça de frente para o jardim enquanto executa suas receitas. Dessa maneira, o *chef* imaginado pode assumir o centro das atenções enquanto interage com potenciais convidadas/os.

Na porção superior da fotografia se sobressai a cobertura de vidro, cujo propósito seria o de proteger a área de trabalho do *chef* (CASA CLAUDIA, 2001). A escolha desse material translúcido confere uma sensação de leveza e amplitude, bem como uma maior integração com o entorno. A opção por construir esse espaço no limiar entre o jardim e o interior da construção remete aos comentários de Hollows (2002) sobre as estratégias de masculinização do cozinhar. Segundo a autora, elas englobam, por exemplo, o uso de generosas porções de álcool no preparo dos alimentos; a utilização de carnes exóticas, que se relacionam com o imaginário do homem caçador; e métodos de preparo que parecem menos domesticados, tais como o cozinhar ao ar livre, típico dos churrascos. Assim, o fato desse ambiente ter sido denominado de “*Grill*”, que alude ao ato de grelhar carnes, também pode ser relacionado com os aspectos pontuados por Hollows (2002).

A posição na área externa da casa faz pensar que o ambiente não foi pensado para o uso cotidiano, sendo mais adequado à confraternizações e eventos especiais. A presença de um par de cadeiras para jardim, parcialmente encobertas pela vegetação e visíveis no lado direito da foto, reforça a associação do espaço com o lazer e a socialização. Logo, assim como no caso da “*Gourmeterie*”, o cozinhar masculino aparece mais como *hobby* do que como trabalho doméstico rotineiro.

A configuração aberta e integrada, como se observa no “*Grill do chef*”, tem sido uma solução recorrente em ambientes destinados ao preparo de alimentos, considerando o contexto brasileiro recente (HOMEM, 2003). Essa configuração remete ao padrão norte-americano, que se difundiu no país a partir das primeiras décadas do século XX (VILLA, 2006; PONTUAL, 2009), e se faz presente também no “*Loft da Gourmet*”, exposto pela arquiteta Tatielly Zammar em 2014.

Cabe notar que as cozinhas abertas e integradas custaram a ser aceitas no país, onde, ao longo da história, a segregação entre as áreas sociais e íntimas em relação às áreas de serviço é uma característica marcante. Isso remonta ao passado colonial e ao modelo de tripartição francês, bem como à desvalorização das áreas da casa destinada aos/às serviços. Griz e Amorim (2015) observam inclusive que, em residências contemporâneas da elite recifense, essa delimitação continua forte:

Ao contrário do que divulga a mídia – que o *fashion* é receber amigos e cozinhar para eles na cozinha gourmet – a análise mostra que a cozinha das famílias de elite parece ser pensada mais para as atividades produtivas e de interação entre habitantes e empregados, do que para atividades sociais e de interação entre habitantes e visitantes (GRIZ; AMORIM, 2015).

Por outro lado, indicam a valorização dada aos “*espaços gourmet*” presentes nas áreas de lazer dos condomínios, entendidos como elementos essenciais para um “morar bem”. Desta forma, reforço que os ambientes expostos na *Casa Cor Paraná* não necessariamente representam a realidade das residências dos/as paranaenses abastadas/os. Ainda assim, colocam em circulação uma série de ideias e valores relativos ao morar que podem vir a ser apropriados por esse público.

Com relação ao “*Loft da gourmet*”, ressalto se tratar de uma exceção no conjunto de ambientes ligados à ideia de cozinhar com requinte. Foi o único espaço que pude identificar em cujo nome a prática da gastronomia é explicitamente associada à uma figura feminina. Isso revela tanto a permanência da associação entre o cozinhar especializado e as masculinidades, quanto um deslocamento, que indica que a invenção da cozinha *gourmet* teve também repercussão no âmbito das feminilidades. Como argumenta Scavone (2007), esse cômodo, inicialmente centrado em figuras masculinas e, assim, supervalorizado, tem sido apropriado pelas mulheres de classes médias e altas, que reivindicam e assumem o status de “*experts*”.

Nos últimos anos, vem ganhado certo destaque na mídia brasileira algumas mulheres que ocupam a posição de *chefs*. No mesmo ano em que foi exposto o “*Loft da*

gourmet”, a chef Helena Rizzo, do restaurante *Maní*, localizado na cidade de São Paulo, foi eleita a melhor *chef* mulher do mundo pela revista britânica *Restaurant* (CARVALHO, 2014). O fato de a premiação enfatizar se tratar de uma “*chef* mulher” sugere a permanência de assimetrias. De acordo com Scavone (2007) nota-se também uma discrepância na representação de mulheres em mídias voltadas à gastronomia. Segundo a autora, quando citadas, as mulheres são geralmente descritas em termos de sua “beleza física, de sua jovialidade ou de seu caráter mais irreverente, despretensioso [...]” (SCAVONE, 2007, p. 92).

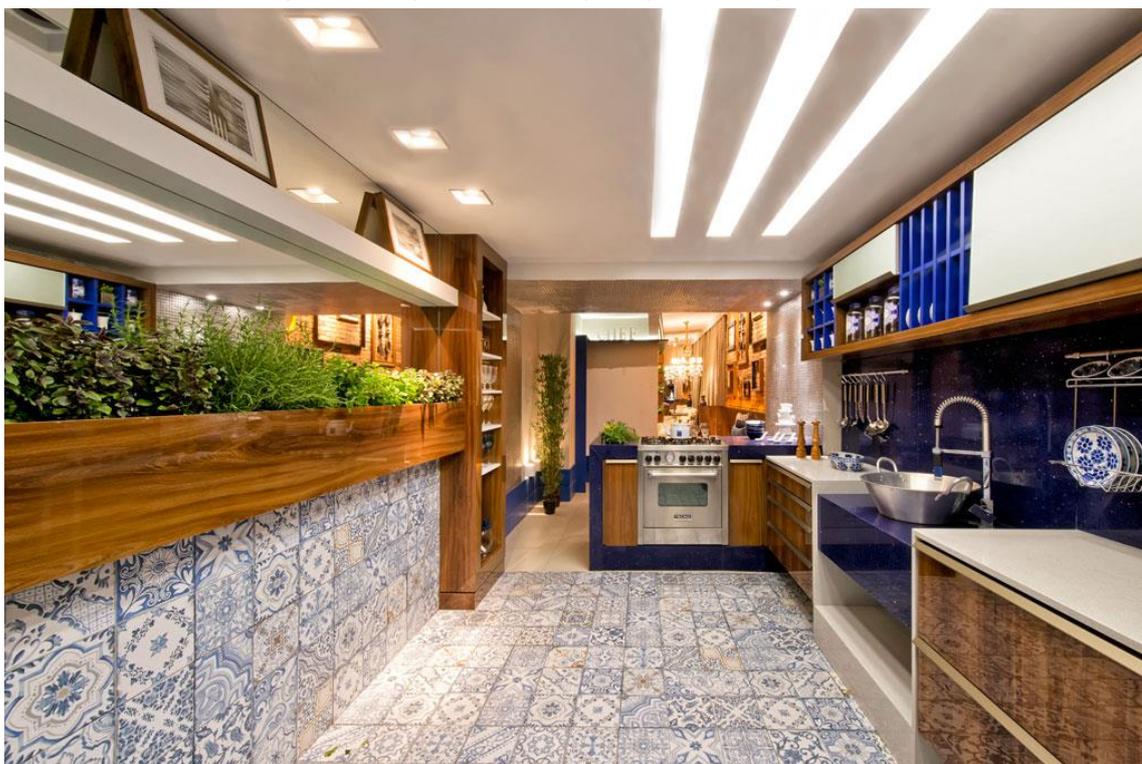
Observo também que os ambientes direcionados a usuários imaginados como *gourmets* desaparecem na *Casa Cor Paraná* a partir dos anos 2000. Desde então, o uso desse termo ficou restrito a ambientes de uso coletivo (tais como “Clube de *gourmets*” ou “Lounge *gourmet*”), com exceção do “Loft da *gourmet*”. Essa mudança talvez tenha sido motivada pela excessiva popularização do termo¹³³, que tem assim seu poder de distinção atenuado.

Retomando a discussão sobre o “Loft da *Gourmet*” (Figura 57), nota-se a importância dada ao cozinhar por meio da construção da imagem utilizada na divulgação do ambiente. A área em primeiro plano é justamente a da cozinha, e o posicionamento da câmera e o tipo de lente utilizada para o registro enfatizam a profundidade do espaço, fazendo-o parecer amplo.

A configuração dos *lofts* atuais não raro privilegia a união da cozinha com a sala de jantar. No caso do ambiente em análise, é explicado que a integração entre essas áreas é feita por meio de uma “ilha *gourmet*” (ANDRADE, 2014), termo que deve dizer respeito ao módulo que abriga o fogão embutido, localizado quase no centro da fotografia. Esse módulo se diferencia dos demais pela moldura azul marinho, aplicada em todo o seu entorno. A posição do fogão no módulo prevê que a usuária imaginada, ao cozinhar, posicione-se de frente para a sala de jantar. Assim, o programa de ação inscrito neste projeto de interiores incentiva a exposição dos dotes e habilidades da *gourmet* às/aos convidadas/os, de maneira análoga ao observado anteriormente em relação ao “Grill do chef”.

¹³³ O jornalista Felipe Van Deursen (2014) relata que, em um levantamento feito a partir das matérias veiculadas pelo periódico *O Estado de S. Paulo*, identificou-se que o termo *gourmet* foi citado 5.077 vezes em 2010, sendo que até os anos 1970 foram contabilizadas menos de dez menções por ano. A banalização do termo extrapolou as fronteiras da cozinha, sendo possível encontrar hoje no mercado até “um saco de carvão gourmet”.

Figura 57 - Loft da Gourmet (2014), de Tatielly Zammar



Fonte: ANDRADE, 2014

Em comum com a “*Gourmeterie*”, nota-se que alguns utensílios, tais como talheres, porta-temperos, potes de mantimentos e louças foram dispostos fora dos armários, facilmente acessíveis. Assim, a cozinha confere à *gourmet* a praticidade também associada ao cozinhar masculino. Predominam as linhas retas, acentuadas pela perspectiva construída na imagem, e é marcante a aplicação dos revestimentos amadeirados, características também historicamente ligadas às masculinidades.

Aparece em destaque, à esquerda na fotografia, uma horta de ervas, que permite manter temperos frescos sempre à mão. Além de poder ser associada à questão da praticidade e da expertise na elaboração de receitas, a presença da horta remete também ao cultivar e ao cuidar, práticas comumente associadas à feminilidade enfatizada.

Alguns elementos utilizados neste ambiente remetem às cozinhas coloniais, tais como a cerâmica de revestimento, que apresenta cores e padrões que lembram azulejos portugueses, e o tacho sobreposto à bancada, utilizado como pia. Esses artefatos podem ser associados a uma forma mais tradicional de cozinhar.

Percebe-se, assim, que enquanto o cozinhar *gourmet* associado às masculinidades tende a ser apresentado como um *hobby*, uma prática especializada e sofisticada, porém

esporádica e de lazer, o cozinhar *gourmet* ligado à feminilidade, ainda que igualmente idealizado como habilidade a ser exibida e admirada, mantém vínculos com as cozinhas tradicionais e com a ideia de cuidar.

6.2.2 O consumo de bebidas alcoólicas

A ingestão de bebidas alcoólicas é um ato social que precisa ser estudado considerando os valores, crenças e prescrições ligadas ao controle do comportamento e da socialização. As maneiras de beber variam, uma vez que se tratam de construções sociais atravessadas por questões de gênero, classe social, idade/geração, especificidades regionais, etc. (NEVES, 2003).

Assim como o cozinhar especializado, a apreciação de bebidas alcoólicas também tem sido historicamente associada às masculinidades (CARVALHO, 2008; NEVES, 2004). Essa associação se dá permeada por crenças que naturalizam o corpo dos homens como dotados de maior resistência para o consumo de álcool e de uma capacidade maior de controle sobre a prática (ZANELLA, 2011).

Todos os ambientes direcionados ao consumo de bebidas alcoólicas em cujos nomes encontra-se um direcionamento específico, foram projetados, na *Casa Cor Paraná*, visando usuários imaginados como homens adultos. A mostra apresenta diversas formas de beber associadas às masculinidades. O “Bar do dono da casa” (Figura 58), exposto por Marcos Soares nos anos 2000, por exemplo, foi projetado pensando em “um apreciador de boas bebidas” que gosta de “partilhar esse lazer com os amigos” (CASA CLAUDIA, 2000).

A questão do compartilhamento da bebida com os pares é um aspecto importante para os processos de reconhecimento e internalização de identidades masculinas. Nas relações que se constroem nos bares, o álcool assume a função de “lubrificante social”, participando no estabelecimento de um jogo de trocas e vínculos sociais entre os homens (NEVES, 2003, p. 80).

No ambiente em questão, a indicação do beber em conjunto se dá por meio da presença de cinco banquetas altas, localizadas em frente a um balcão. O tipo de assento, sem encosto, direciona para uma postura mais rígida. A disposição das banquetas, uma ao lado da outra, prevê interações que, ainda que próximas, dificultam o “olho no olho”. A iluminação é fria, de um azul que lembra um ambiente hospitalar. Cria-se, assim, um

cenário para a interação masculina que parece ter sido configurado para evitar uma intimidade excessiva.

Figura 58 - Bar do dono da casa (2000), de Marcos Soares



Fonte: CASA CLAUDIA, 2000

A configuração do “Bar do dono da casa”, com seu balcão alongado, banquetas altas e ar impessoal, guarda semelhanças com bares públicos, como aqueles localizados em hotéis ou na recepção de restaurantes. Dessa forma, reforça-se a relação entre masculinidades e o mundo exterior, bem como fica explícita a artificialidade da clivagem entre público e privado, conforme discute Sparke (2008).

Também nesse espaço predominam as linhas retas – nos móveis, nas luminárias, no forro de gesso – e as cores escuras e frias, marcas de masculinidade. Similar ao observado em relação à “Gourmeterie”, o projetista optou por móveis com portas de vidro, que deixam à mostra garrafas de destilados – tipo de bebida mais comumente associado aos homens (ACSELRAD, 2012). No texto de apresentação do ambiente é citado que a intenção foi a de deixar as “‘preciosidades’ [garrafas de bebida] sempre à

mão” (CASA CLAUDIA, 2000), facilitando o preparo de *drinks*. Novamente, portanto, é enfatizada a praticidade do espaço e a atuação do usuário imaginado como expert e anfitrião.

A pia cuja cuba encontra-se sobreposta à bancada e a profusão de bebidas exibidas nas prateleiras sugerem o preparo de *drinks* elaborados, impressão reforçada pelo modelo das taças que foram dispostas sobre o balcão. Com a parte superior em formato cônico e haste fina, esse artefato direciona a um gestual mais delicado, uma vez que para segurá-lo é comum o uso das pontas dos dedos. Esse tipo de taça é associado ao consumo de coquetéis como o *dry martini*¹³⁴, conhecido como o *drink* preferido de James Bond. A associação com o fictício agente secreto de filmes *hollywoodianos* confere à bebida um caráter sofisticado.

A designação “dono da casa” permite associar o interesse por bebidas alcoólicas à figura de um adulto, casado, provedor responsável e financeiramente estável. Essa nomenclatura também foi utilizada no bar exposto por Gabriel Valente, na edição de 1996 (Figura 59).

Neste caso, é privilegiado o consumo de álcool de forma solitária, fato denotado pela presença de uma única cadeira. Neves (2003, p. 80) argumenta que o beber sem companhia tende a ser socialmente malvisto quando se dá em público, uma vez que “beber em grupo é uma forma de controle social sobre o uso individual”. Segundo a autora, sobre aqueles que bebem sozinhos recai mais facilmente a acusação do desvio e do alcoolismo. Além disso, o homem que bebe solitário rompe com as relações de reciprocidade estabelecidas nos bares, causando desconfiança e rejeição. No âmbito doméstico, o “dono da casa” imaginado fica a salvo desses estigmas.

Recurso comumente utilizado para criar a ilusão de ampliação do espaço, o uso de espelhos nas paredes aqui pode ser entendido como forma de enfatizar a individualidade e a introspecção. A orientação vertical da fotografia, pouco usual nos materiais de divulgação da mostra, reforça esse senso de individualização, ressaltando também o alto pé-direito do diminuto cômodo.

A mesa de vidro e a cadeira perfurada, localizadas de frente para o grande espelho, conferem certa leveza ao ambiente, ademais marcado pelo peso visual da estante, à direita na imagem, e pelo ritmo regular dos grafismos do piso de mármore e

¹³⁴ Bebida preparada a partir da mistura de gim e vermute seco, normalmente servida com uma azeitona.

dos nichos retangulares. Esse piso, cabe notar, foi confeccionado com mármore italiano, material frio e luxuoso.

Figura 59 - Bar do dono da casa (1996), de Gabriel Valente



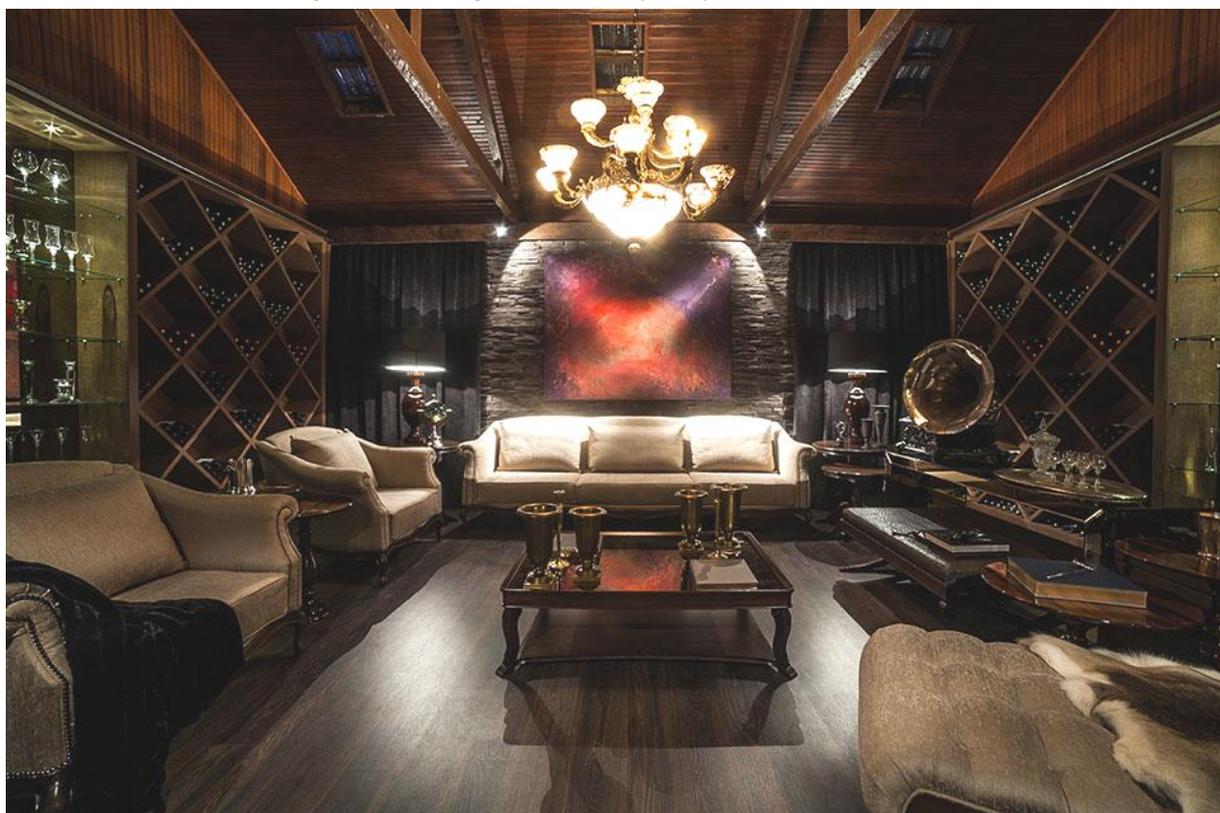
Fonte: CASA CLAUDIA, 1996

Dentre os objetos de decoração, destacam-se duas estátuas de bustos, localizadas na parte superior das prateleiras e comumente associadas aos ambientes ditos masculinos; e um vaso que, posicionado sobre a mesa, apresenta um formato que lembra uma ânfora, recipiente utilizado para o armazenamento de bebidas. Sobressai-se também o quadro que, pelo ângulo de tomada da fotografia, dá a impressão de estar suspenso de forma enviesada sobre a mesa. Essa pintura abstrata é de autoria do artista paranaense Carlos Eduardo Zimmermann (CASA CLAUDIA, 1996), cuja obra foi caracterizada pelo crítico Olívio Tavares Araújo como “um jogo polido e civilizado, uma arte como dosagem e controle de efeitos, como excitação da sensibilidade em seu lado mais intelectual e sofisticado, e não em sua rudeza ou em seus abismos” (GAZETA DO

POVO, 2007). Essa caracterização parece bastante adequada à masculinidade aqui materializada – sóbria, autocentrada, refinada.

Uma masculinidade um tanto mais extravagante é objetificada no “Refúgio do enófilo” (Figura 60), exposto pela designer de interiores Janaina Macedo na *Casa Cor Paraná* de 2015. O uso do termo “enófilo” remete ao apreço pelo vinho e ao domínio dos conhecimentos e práticas ritualizadas relativos ao seu consumo. Tornar-se um enófilo demanda tempo e disposição para a aprendizagem, além de dinheiro para adquirir bebidas e acessórios, frequentar cursos e degustações. Desta forma, trata-se de uma posição associada às classes mais abastadas (GHILARDI-LUCENA, 2008; COSTA, 2011).

Figura 60 - Refúgio do Enófilo (2015), de Janaina Macedo



Fonte: ANDRADE, 2015

O vinho é a bebida que tem sido privilegiada em artigos veiculados em revistas que tem a gastronomia como tema (GHILARDI-LUCENA, 2008). A procura por essa bebida tem crescido no país nos últimos anos, sendo o público feminino seu principal consumidor (ACSELRAD, 2012, p. 82). Na *Casa Cor Paraná*, a maior parte dos ambientes relacionados ao consumo de álcool tem como temática o vinho (tais como aqueles

denominados de “cave” ou “adega”), e o apreço pela bebida, quando há identificação de direcionamento, é vinculado às masculinidades.

No caso do “Refúgio do enófilo”, são reproduzidos os padrões associados a ambientes masculinos, tais como os tons escuros, a ampla utilização da madeira como revestimento e as texturas ásperas, como aquela da parede de pedras ao fundo. O uso de ripas de madeira no revestimento do forro remete à estrutura das barricas utilizadas na fermentação e maturação do vinho. A tela, fixada na parede de pedras e destacada pela incidência de luz e pela sua posição quase central na fotografia, apresenta uma combinação de cores que lembra às de alguns vinhos.

O apreço pela degustação da bebida se nota pela grande quantidade de garrafas armazenadas nas estantes dispostas simetricamente nas laterais. Sua estrutura forma nichos em forma de losangos, permitindo que as garrafas sejam guardadas na posição horizontal, considerada ideal para evitar o ressecamento das rolhas. Esses detalhes projetuais revelam a preocupação em evidenciar a expertise envolvida na prática, aspecto reiterado pela presença de diferentes modelos de taças, visíveis nas prateleiras à esquerda, e indicadas para a “correta” apreciação dos diversos tipos de vinho¹³⁵.

No centro da fotografia destaca-se um sofá de três lugares que, em conjunto com as duas poltronas e o estofado que aparece parcialmente fora do quadro, à direita, configura uma área de sociabilidade que permite a fruição dos vinhos em companhia dos pares e com conforto.

No “Refúgio do enófilo” fica bem evidente o recorte de classe. Trata-se de um ambiente amplo – fato reforçado pela horizontalidade da imagem – e luxuoso, característica conferida por meio do uso de móveis clássicos e de peças de antiquário. Dentre elas, encontram-se “um gramofone, um relógio de mesa e o lustre central em bronze maciço e alabastro esculpido” (ANDRADE, 2015). Noto que o enquadramento dá destaque a este último artefato, posicionando-o no centro da porção superior da fotografia. Como visto, o uso de objetos antigos é uma estratégia recorrente na configuração de interiores luxuosos, sendo associados à ideia de tradição (SUDJIC, 2010).

Segundo Sudjic (2010) a ideia de luxo também pode ser associada ao pertencimento a determinados grupos e à posse de certa expertise. Como nem todas/os

¹³⁵ A título de curiosidade, a empresa austríaca Riedel, por exemplo, produz cerca de 400 modelos de taça, direcionados ao consumo específico de determinadas espécies de uva e/ou região de produção do vinho (FLEURY, 2009). Nota-se, assim, o alto grau de especialização envolvido na prática da enofilia.

podem ter acesso à informação, subculturas definidas em torno de conhecimentos e práticas específicos exigem que suas/seus participantes saibam ler e comunicar determinados signos de luxo. O apreço pelo vinho pode ser enquadrado como uma dessas práticas.

Cabe notar que o uso do termo “refúgio” no nome desse ambiente remete à ideia de que os interiores domésticos operam como espaços de proteção em relação às pressões do mundo exterior, conforme anteriormente mencionado. Neste caso, a sensação de distanciamento em relação ao exterior é produzida por meio do uso de pesadas cortinas de veludo. As cores escuras e a iluminação baixa ajudam a construir uma atmosfera intimista. A baixa intensidade da luz talvez possa também ser entendida como uma estratégia para maximizar as experiências olfativas e gustativas, muito valorizadas na degustação de vinhos, mediante uma redução dos estímulos visuais.

A ideia de “refúgio” pode também ser associada à constituição de um espaço masculino dentro da casa, âmbito historicamente marcado como feminino. Cria-se, assim, um reduto para o homem, que pode ali relaxar apartado dos afazeres e da rotina doméstica.

A partir dos ambientes analisados nesta seção, verifica-se que o consumo de bebidas alcoólicas tem sido relacionado, na mostra, à construção de masculinidades adultas mais sóbrias e refinadas. Os espaços projetados com essa temática se configuram, assim, como próteses de gênero que estimulam essa prática e medeiam a construção de significados a ela associados.

A ausência de espaços similares direcionados ao público feminino revela o caráter conservador da mostra, uma vez que historicamente a aceitação do consumo de álcool pelas mulheres é relativamente recente. Ainda assim, esse consumo é marcado por uma ideia de controle e comedimento, sendo malvisto qualquer uso considerado abusivo¹³⁶ (NEVES, 2003).

6.3 AS PRÁTICAS RELACIONADAS ÀS ARTES E À IMAGINAÇÃO

Em análises preliminares que realizei a partir do contato com o material empírico, pude perceber em diversos ambientes expostos pela *Casa Cor Paraná* uma

¹³⁶ Segundo Delma Peçanha Neves (2003), às mulheres é também atribuída a função de zelar pelo cumprimento de regras relativas ao beber por parte dos homens. Assim, espera-se que esposas e mães fiscalizem o comportamento de seus maridos e filhos, coibindo o uso desmedido do álcool.

tendência à valorização de atividades associadas à criatividade, à imaginação e à prática artística. Analisando o conjunto de ambientes exibidos na mostra, identifiquei 42 espaços em cuja nomenclatura é explicitado o direcionamento a um tipo específico de profissional. Em metade deles são referenciadas atividades consideradas criativas, tais como artista, arquiteto, designer, estilista, escritor, fotógrafo e atriz¹³⁷.

Creio que essa tendência pode ser vinculada a duas questões. Primeiramente, essas atividades evidenciam um recorte de classe, uma vez que podem se encaixar no conjunto de profissões consideradas “nobres”. Como explicam João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais (1998), essa categorização é pautada na hierarquia capitalista do trabalho, na qual são consideradas superiores e mais prazerosas as atividades tidas como mais limpas, mais leves, mais autônomas e mais criativas – em oposição àquelas classificadas como mais sujas, mais braçais, mais rotineiras e mais subalternas. A *Casa Cor Paraná*, ao visar um público de alta renda, privilegia a apresentação de referências às profissões posicionadas no topo dessa hierarquia.

Em segundo lugar, creio que a preponderância de referências a esse tipo de atividade tem relação com o fato de as/os próprias/os projetistas fazerem parte do grupo de profissionais convencionalmente categorizadas/os como criativas/os. A valorização desse tipo de atividade, portanto, acaba sendo uma forma de legitimação de sua atuação profissional.

Na *Casa Cor Paraná*, além da associação direta entre a criatividade e determinadas práticas profissionais, esse atributo também é relacionado à infância que, dessa forma, se caracteriza como um momento de desenvolvimento cognitivo e ludicidade.

6.3.1 As atividades infantis criativas

Ao longo da trajetória da mostra, pude identificar alguns ambientes voltados ao público infantil nos quais se fazem presentes alusões a atividades ligadas à pintura, à fotografia e à moda, por exemplo. A relação entre essa fase da vida e esse tipo de prática pode ser considerada como parte de uma perspectiva que dá ênfase à importância de

¹³⁷ Dentre as outras profissões referenciadas na mostra, cito as de executiva/o, médica/o e advogada/o. Cabe notar que, em relação a algumas das categorias profissionais, percebem-se interdições relativas às questões de gênero. Como profissões exclusivamente associadas às masculinidades, identifiquei: arquiteto, criador de cavalos, esportista e jornalista. Dentre aquelas associadas unicamente às feminilidades, cito as profissões de atriz e de estilista.

apresentar às crianças diferentes referências culturais, estímulos sensoriais e conhecimentos formais para que possam se desenvolver adequadamente (RAMOS, 2013).

Essa perspectiva está ligada aos processos de constituição do modelo moderno de casa e de família. Como anteriormente citado, os processos de modernização fizeram com que o trabalho assalariado deixasse de se dar prioritariamente no âmbito doméstico. Com isso, os grupos familiares passaram a se deslocar e se dispersar mais, dificultando a administração dos cuidados com as crianças, que passaram a ser vistas como menores dependentes (LEITE, 2003, p. 20).

Esse entendimento sobre a condição infantil fez com que a educação da prole se tornasse uma preocupação central nas famílias nucleares das classes médias e altas. Com isso, a decoração dos interiores domésticos voltados às crianças passou a receber atenção especial, dada a crença de que são especialmente suscetíveis ao ambiente e que, para que tenham o apropriado treinamento físico e moral, devem crescer cercadas de coisas “bonitas e úteis” (FORTY, 2007) ¹³⁸.

De forma geral, manuais recentes de decoração, tais como os de Clarice Mancuso (2002) e de Miriam Gurgel (2013), recomendam que os cômodos destinados às crianças sejam dotados de uma atmosfera estimulante, com farta iluminação natural e materiais que sejam fáceis de manter e agradáveis ao tato. Sugerem também o uso de cores primárias, visando uma composição dinâmica e alegre.

Além dessas recomendações gerais, o design de interiores direcionado ao público infantil também tem sido configurado a partir de uma série de prescrições de gênero. Susana Bornéo Funck (2004, p. 162), ao analisar quartos de crianças de oito anos, apresentados em um artigo veiculado pela revista *Casa Cláudia* em 1996, conclui que “[...] o imaginário de gênero no que diz respeito à decoração de espaços domésticos ainda está informado por diferenças sócio-culturais que veem o feminino como dócil, macio e contido, enquanto que o masculino prima pela exterioridade e pelo movimento.”

¹³⁸ Vale reforçar que no Brasil a cultura material conforme descrita por Forty (2007), associada à instituição da casa moderna burguesa – marcada pelas ideias de privacidade e individualidade –, se constituiu historicamente como privilégio restrito às camadas médias e mais abastadas da população. Como destaca Mary Del Priore (2012, p. 239): “Os lares monoparentais, a mestiçagem, a pobreza material e arquitetônica que se traduzia em espaços onde se misturavam indistintamente crianças e adultos de todas as condições, a presença de escravos, forros e libertos, a forte migração interna capaz de alterar os equilíbrios familiares, a proliferação de cortiços, no século XIX e de favelas, no XX, são fatores que alteravam a noção que se pudesse ter no Brasil, até bem recentemente, de privacidade tal como ela foi concebida pela Europa urbana, burguesa e iluminista”.

Segundo a autora, às meninas é sugerido o uso de “[...] móveis acetinados, tecidos maleáveis, cortinas e colcha com babados, flores nos tecidos, nos frisos e nos quadros, uma profusão de bichos de pelúcia [...]. Tudo muito soft e delicado.” (FUNCK, 2004, p. 158-159). Para os meninos, a publicação indica “[...]móveis retilíneos com estrutura de alumínio, colcha de couro e persianas pretas, modelos de carros, motos e aviões, uma luneta, placa de times estrangeiros e de bandeiras de vários países, aparelho de som e um baú com equipamento de vídeo game” (FUNCK, 2004, p. 159).

Na *Casa Cor Paraná*, noto que alguns ambientes incorporam essas recomendações e prescrições de forma mais ou menos evidente. Na “Suíte do garoto” (Figura 61), exposta em 1999 por Olga Bergamin, Gilberto Inoue e Mitiko Watanabe, por exemplo, observo a adesão a alguns padrões sugeridos pelos manuais de decoração. Chama a atenção, de início, o uso de cores saturadas, como o vermelho, o azul, o amarelo e o verde. O piso foi revestido com um tapete de polipropileno (CASA CLAUDIA, 1999), polímero de fácil higienização.

Figura 61 - Suíte do garoto (1999), de Olga Bergamin, Gilberto Inoue e Mitiko Watanabe



Fonte: CASA CLAUDIA, 1999

A combinação de cores e os objetos escolhidos para a decoração conferem um caráter lúdico ao ambiente. Nota-se uma preocupação com o estímulo ao brincar, ao estudar e ao fazer artístico. Com relação às brincadeiras, destacam-se os bichos de pelúcia, dispersos pelo cômodo, e as miniaturas, posicionadas nas prateleiras localizadas atrás da cama. Como já citado, esses artefatos privilegiam programas de ação mais contidos e tranquilos. Ao mesmo tempo, o uso de cores saturadas e vibrantes estimulam a agitação.

As miniaturas representam carros e cavalos, e parecem ser antigas. Constroem, assim, uma visão nostálgica do passado, que pode ser associada aos estilos retrô e *vintage*¹³⁹. Cabe notar que a escolha por essas formas específicas – representações de carros e cavalos – vinculam esse ambiente à velocidade e ao âmbito do público, reiterando padrões convencionados como masculinos.

Os bichos de pelúcia retratam personagens de desenhos animados da *Disney*, tal como *Pinocchio* (disposto na prateleira acima da cabeceira da cama), *Mickey* e *Pluto* (parcialmente fora do quadro, no canto inferior direito), os últimos trajando roupas de *cowboy*. A figura do *cowboy*, popularizada pelo cinema *hollywoodiano* a partir da virada do século XIX para o XX, é comumente associada a um ideal de masculinidade viril e dura, pautada pela coragem e pela integridade. Segundo Louro (2013a), essa figura faz parte da poderosa pedagogia de gênero exercida pelos filmes de faroeste. Inserida neste dormitório, é docilizada pela associação com personagens infantis.

Dentre os bichos de pelúcia são também retratados animais como um canguru (localizado à direita, sobre a cômoda), uma cobra (disposta sobre o espaldar da poltrona) e um cachorro (parcialmente visível embaixo da cama). A disposição desses artefatos, espalhados pelo cômodo, sugere liberdade para brincar.

Figuras de animais também se fazem presentes em outros objetos utilizados nesse dormitório, como o conjunto de quadros presos à parede, à direita na imagem, e o barrado estampado que percorre as paredes junto ao forro. Forty (2007) discorre sobre o uso de motivos relacionados a animais em produtos direcionados às crianças. O autor nota que esse recurso está também relacionado com a idealização da infância como fase de inocência e virtude, na qual o jogo é tido como uma atividade privilegiada. Brincadeiras nas quais as crianças imitavam animais eram consideradas especialmente

¹³⁹ Segundo Ligia Cristina Battezzati (2013), o estilo *vintage* se caracteriza pelo uso de artefatos do passado, enquanto que o retrô se vale de recursos tecnológicos atuais na produção de artefatos que remetem ao passado (BATTEZZATI, 2013).

adequadas, no fim do século XIX, por propiciarem que elas assumissem uma postura brincalhona e infantil. Assim, produtos com estampas e formatos de animais começaram a se popularizar no mercado direcionado a esse público.

Com relação ao barrado na parede, nota-se também o uso de números e letras, estampados em cores diversas. Isso denota a preocupação com a alfabetização e escolarização da criança que, desde cedo, deve entrar em contato com esses códigos.

No que tange ao estímulo às práticas criativas, destaca-se o conjunto de lápis superdimensionados localizado ao lado da cômoda. O jogo de escalas – de um lado, as miniaturas de veículos, de outro, os lápis em tamanho aumentado – também tem caráter lúdico, e faz lembrar da história *Alice no país das maravilhas*¹⁴⁰. Os lápis coloridos, ao ganharem magnitude, assumem importância nesse cômodo, indicando o desenhar e o pintar como atividades relevantes para o garoto imaginado como usuário desse dormitório. Ao mesmo tempo, esses objetos decorativos apresentam pontas afiadas, podendo ser usados em brincadeiras mais violentas.

O estímulo à imaginação também pode ser inferido pela presença de uma poltrona e uma luminária de piso, localizadas ao lado da cama. Esses artefatos parecem configurar uma área adequada à leitura. Pelo seu posicionamento, é possível imaginar a interação entre pais/mães com a criança, propiciada pelo momento de contação de histórias.

Já o “Quarto da menina” (Figura 62), apresentado por Thelma Santos em 1998, foi explicitamente projetado “Para uma garota que tem a pintura como *hobby*” (CASA CLAUDIA, 1998). Nesse ambiente nota-se a aplicação de matizes similares àsquelas usadas na “Suíte do garoto”, porém menos saturadas. Essa suavização pode ser relacionada à suposta delicadeza feminina. Nota-se novamente a presença dos bichos de pelúcia, neste caso somados a esculturas de gatos, representados em diferentes posições e pintados com padrões em branco e preto; e a duas bonecas – uma delas localizada sobre a cama e a outra curiosamente pendendo do mezanino. A boneca dependurada chama a atenção para a falta de grades de segurança na área suspensa, e sugere brincadeiras mais ousadas e arriscadas.

¹⁴⁰ No original *Alice in Wonderland*, é uma conhecida obra infantil do britânico Lewis Carroll, publicada em 1865. A história narra as aventuras de uma menina curiosa em um mundo encantado e *nonsense*. Em uma das passagens, a protagonista encolhe ao beber um líquido e depois cresce demais, ao comer um bolo.

Figura 62 - Quarto da menina (1998), de Thelma Santos



Fonte: CASA CLAUDIA, 1998

Na parede, à esquerda na imagem, foram fixadas várias obras, entre pinturas e gravuras. A mancha amarela, visível nesta mesma parede, representa “um papel sendo arrancado da superfície” (CASA CLAUDIA, 1998). Esses elementos sinalizam o interesse da usuária imaginada para habitar esse cômodo pelas artes plásticas. No texto de apresentação do ambiente, é explicado que o mezanino foi concebido para abrigar seu ateliê.

Pendurado sobre a estrutura tubular da parte frontal da cama, à direita na imagem, aparece um tecido que, pelo volume e presença de uma tira de amarração, parece ser um avental longo, adequado à proteção das roupas em relação a eventuais respingos de tinta durante a prática da pintura. Na estrutura da cama chama a atenção também a presença de espirais, formadas pelos tubos metálicos na parte superior da cabeceira. Esse desenho é repetido nos puxadores das gavetas, visíveis na porção inferior esquerda da fotografia; e nos grafismos aplicados à parte frontal do piso do

mezanino. As espirais podem ser relacionadas à fluidez do traço na prática do desenho, bem como às ideias de movimento e renovação.

Se compararmos com o exemplo anterior, é possível perceber como os dois ambientes incorporam programas de ação diferentes. A “Suíte do garoto” parece adequada a brincadeiras mais passivas e tranquilas do que o “Quarto da menina”, onde o movimento é estimulado – pode-se escalar as escadas e pendurar brinquedos no mezanino, por exemplo. Como atesta o texto de apresentação deste último, a intenção da arquiteta foi a de criar um quarto onde “o clima é de pura descontração” (CASA CLAUDIA, 1998). De acordo com o observado por Funck (2004, p. 162), nota-se, aqui, um certo deslocamento no sentido de retratar a menina como “arteira”, ou menos angelical, sugerindo uma certa tendência de “desfeminização do espaço feminino”.

Na “Suíte da Criança” (Figura 63), exposta em 2012 por Mariana Paula Souza, essa tendência é bastante enfraquecida. Apesar do nome ambíguo, da predominância de linhas retas e da presença de malas de viagem, em primeiro plano, na parte de baixo da fotografia – elementos comumente associados às masculinidades – a preponderância da cor rosa, somada a outros tons pastel (caracterizados como “verde Tiffany” e “nude”) e aplicados a superfícies acetinadas, atesta a adesão a características convencionadas como femininas.

O cômodo foi idealizado visando “aguçar a criatividade” de uma menina de oito anos, destinando a ela “espaço para brincar, estudar, se arrumar e até desfilar” (CASA.COM.BR, 2012). Para facilitar o ato de se arrumar, nota-se ao fundo e à esquerda da imagem uma penteadeira, que aparece acompanhada por uma cadeira branca e de formas clássicas e um conjunto de espelhos redondos que se sobrepõem em um ritmo dinâmico. Esses artefatos marcam o início da “passarela” dedicada ao desfile, que é delimitada por um tapete em L e decorado com círculos coloridos. O balcão contíguo à cama, em destaque no centro e em primeiro plano na fotografia, parece ter sido configurado como uma extensão elevada dessa passarela.

Ao fundo, na região central da imagem do ambiente, nota-se uma sequência de quadros que exibem fotografias em preto e branco. Essas fotos retratam uma garota branca, magra e com os cabelos escuros e lisos (Figura 63.a). Tendo em vista a estratégia de uso de imagens do corpo na decoração como forma de personalizar ambientes destinados ao público feminino, conforme discuti no capítulo anterior, é possível considerar que a retratada corresponde à usuária definida como habitante do espaço.

Figura 63 - Suíte da Criança (2012), de Mariana Paula Souza



63.a



63.b



63.c

Fonte: CASA.COM.BR, 2012

Esse conjunto de artefatos – a passarela, a penteadeira, o conjunto de fotos – ligam a feminilidade infantil aqui objetificada à profissão de modelo (como visto, atualmente bastante valorizada), à vaidade e a um ideal de beleza. Além disso, é possível vinculá-la ao aprendizado relativo ao “dar-se a ver”, aspecto observado anteriormente no caso da prática do balé clássico. Esse aprendizado inclui movimentos, posturas e gestuais associados ao ser modelo, bem como a estratégias de “fazer-se” bela mediante o uso de maquiagens e vestimentas.

O interesse pela moda é reforçado por elementos como uma bolsa branca, usada como decoração nos módulos suspensos sobre a penteadeira (Figura 63.b), e diminutos manequins que trajam delicados vestidos cor-de-rosa, visíveis sobre o balcão, próximos à televisão (Figura 63.c).

Dadas essas características, é possível considerar que o almejado estímulo à criatividade, expresso no texto de apresentação do ambiente, é associado ao produzir-se agradável ao olhar. Esse estímulo pode ser também relacionado à configuração das portas dos armários, que receberam um tipo de revestimento que permite que sejam feitos desenhos em sua superfície (CASA.COM.BR, 2012). Esse possível uso não é, porém, mostrado na fotografia do ambiente.

Tendo em vista a possibilidade de diferentes formas de apropriação no uso de artefatos e ambientes, incluindo a possibilidade de negação ou alteração dos *scripts* ou programas de ação neles incorporados, cabe notar que o espaço caracterizado como “passarela” é amplo, e poderia ser utilizado para outros fins, como brincar e correr.

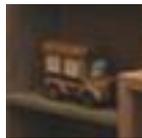
A “suíte do filho” (Figura 64), projetada pelas arquitetas Samara Barbosa e Michele Krauspenhar para a edição de 2013, foi concebida como uma “interpretação lúdica” do estilo náutico, visando estimular a imaginação do pequeno habitante imaginado para esse espaço (ANDRADE, 2013). As referências à navegação são várias, a começar pela cama em formato de barco. Observa-se ainda a silhueta de uma embarcação sobre o painel azul escuro ao fundo, remetendo à paisagem do mar ao anoitecer. Há ainda uma reprodução de caravela em miniatura, na estante. Em cima da cama, um papagaio de pelúcia remete ao estereótipo do pirata, que não raro é representado com essa ave apoiada sobre um dos ombros. No aparador à esquerda, alguns itens diretamente relacionados a viagens: um globo terrestre e uma concha, objeto comumente trazido como *souvenir* de incursões ao litoral. No chão, sob a cama e a poltrona, há um tapete com diferentes tons de azul, que lembra as águas do mar. Os painéis de madeira predominam no assoalho e nos móveis, remetendo ao material tradicionalmente utilizado na construção de embarcações.

Esses elementos associados às viagens marítimas vinculam a decoração do espaço à ideia de aventura, representada, por exemplo, pelo painel que faz as vezes de janela, descortinando uma noite estrelada na qual a embarcação navega. A referência à figura do pirata, a partir do bicho de pelúcia em forma de papagaio, remete a um comportamento errático e agressivo, evocando a comum associação da masculinidade hegemônica com a violência, a aventura e a conquista (WELZER-LANG, 2001). Ao ser materializada em um bicho de pelúcia, essa referência é suavizada.

Figura 64 - Suíte do filho (2013), de Samara Barbosa e Michele Krauspenhar



64.a



64.b



64.c

Fonte: ANDRADE, 2013

O ambiente reúne uma série de outros artefatos relacionados ao mundo exterior, às viagens e ao movimento, tais como um pufe em formato de mala de viagem, referência também utilizada para as caixas localizadas na parte inferior da estante (Figura 64.a); dois bancos de balanço que imitam a forma de selas para cavalo; e uma miniatura de veículo automotivo (Figura 64.b), também disposta em uma das prateleiras da estante.

Os livros (Figura 64.b) e o globo terrestre fazem lembrar de outras características comumente associadas às masculinidades: a racionalidade e o conhecimento. Esses aspectos são também materializados pela predominância de planos geométricos nas paredes e na configuração dos móveis. As cores escolhidas, beges e marrons, combinados com o azul, também se alinham aos padrões observados em produtos masculinos (SILVA, 2010; FRANÇA, 2011; CALDAS-COULTHARD; VAN LEEUWEN, 2004).

Na “Suíte do filho” notamos alguns elementos que remetem a um comportamento contemplativo, tal como a concha, visível sobre o balcão à direita na imagem. Esse

artefato, apesar da associação com as viagens e aventuras, também convida a parar e a ouvir o som que lembra o mar. O ambiente em geral constrói a um mundo de fantasia e devaneio, sensação que é reforçada pelas luzes difusas e pelo uso do azul, cor comumente associada ao infinito e ao sonho (SILVEIRA, 2011).

A partir dos ambientes infantis apresentados nesta seção, noto que a valorização da imaginação se dá, na mostra, pela inserção de elementos lúdicos e pela alusão à mundos de fantasia. Além disso, aparecem como práticas criativas preferenciais às crianças o desenho e a pintura, sugeridos pelos grandes lápis que decoram a “Suíte do garoto”, pelo ateliê montado no “Quarto da menina” e pela superfície rabiscável das portas, na “Suíte da criança”.

6.3.2 As artes e o artesanato

Além de associar a criatividade e a imaginação aos ambientes direcionados ao público infantil, na *Casa Cor Paraná* esses atributos também são ligados a ambientes projetados com base na figura de artistas.

O “Loft do artista” (Figura 65), apresentado por Julio Pechman na primeira edição da *Casa Cor Paraná*, foi descrito no texto de divulgação como dotado de “desenho limpo e sóbrio” (MEDEIROS, 1994). A sobriedade é conferida pela escolha das cores – beges, marrons e pretos – e pelo uso de móveis fixos e, em geral, mais robustos. Entendo que o adjetivo “limpo” foi utilizado considerando o impacto visual do conjunto. Sendo assim, na minha leitura trata-se de uma caracterização questionável, uma vez que ficam visíveis uma série de móveis e objetos de decoração nos quais são misturados diferentes texturas, cores, padrões e estilos decorativos. Por exemplo: o sofá de veludo marrom, com detalhes em capitonê, recebe almofadas de seda clara. Móveis clássicos, como as duas cadeiras presentes na área de estar e o aparador, parcialmente fora do quadro, à direita na imagem, são combinados com as linhas modernas dos artefatos utilizados na área de trabalho, localizada à esquerda da fotografia.

No texto divulgado pela *Casa Claudia*, é também explicado que o arquiteto responsável pelo projeto buscou utilizar “elementos neutros”, visando “acolher a imaginação do artista” (MEDEIROS, 1994). Sendo assim, o *loft* se assemelharia a uma tela em branco, onde o usuário imaginado poderia criar livremente, sem distúrbios. O adjetivo “neutro” pode ter sido usado para descrever a paleta de cores. Considero,

porém, problemática essa designação genérica de “elementos neutros”, uma vez que os objetos utilizados na composição do ambiente, bem como o arranjo destes no espaço, revelam uma série de valores e significados – como o próprio caráter “sóbrio”, especificado no mesmo texto.

Figura 65 - *Loft do artista* (1994), de Julio Pechman



Fonte: MEDEIROS, 1994

O uso de móveis modernos na área de trabalho pode ser entendido como uma tentativa de associar a masculinidade do artista a uma visão vanguardista. A obra de arte abstrata e de formato irregular, que se destaca sobre o fundo branco da parede, corrobora essa ideia. Trata-se, novamente, de uma criação do artista paranaense Carlos Eduardo Zimmermann (MEDEIROS, 1994), que cedeu também uma tela para o “Bar do dono da casa”, citado na seção anterior. Há 45 anos em atuação, esse artista, nascido na cidade paranaense de Antonina, é presença recorrente na mostra. Acredito que mantenha relações próximas com alguns/mas dos/as expositores/as. Um indício disso é que o livro sobre sua obra, lançado em 2007, teve como curador Jayme Bernardo,

arquiteto que participou de várias edições da *Casa Cor Paraná* (GAZETA DO POVO, 2007).

Zimmermann foi homenageado por Cristiane Costa Maciel e Sony Luczyszyn na edição de 2012, por meio do ambiente designado como “Sala do artista” (Figura 66). O espaço foi caracterizado como “Um ambiente para receber amigos e deixar a criatividade fluir” (CASA.COM.BR, 2012). De forma similar ao observado no “Loft do artista” o uso de cores consideradas neutras – como os bege e os marrons – foram associados à liberdade de criação. Neste caso, o texto de apresentação do ambiente descreve que a escolha das cores se deu também em função de dar destaque às obras do artista homenageado, que foram fixadas nas paredes.

Figura 66 - Sala do artista (2012), de Cristiane Costa Maciel e Sony Luczyszyn



Fonte: CASA.COM.BR, 2012

Outro ponto em comum entre os ambientes é a mistura de padrões e texturas. O tapete felpudo, marcado por linhas sinuosas, contrasta com a rigidez da madeira envernizada e com a frieza do vidro, materiais usados na confecção das mesas de centro. Ao padrão listrado do papel de parede acetinado é sobreposto um painel de *drywall*, branco e opaco. Sobre ele foi fixada uma das obras do artista, cujo volume lembra dobraduras feitas em papel. A repetição de linhas é observada ainda na persiana, à

esquerda na imagem, com seus módulos horizontais; e nas luminárias, cujas cúpulas arredondadas são compostas por uma série de filamentos dispostos paralelamente em uma estrutura rígida.

Em uma das mesas de centro podem ser observados dois volumes, em cujas lombadas encontra-se gravado o nome “New York”. A referência à metrópole estadunidense tem relação com a história de vida do artista, que realizou no início dos anos 1980 uma especialização na *School of Visual Arts*, localizada na cidade (ENCICLOPÉDIA..., 2017). Também foi em Nova Iorque que faleceu Piet Mondrian, artista cujas obras mais conhecidas, caracterizadas pelo uso de linhas pretas ortogonais, que definem áreas preenchidas com cores primárias, foram referenciadas em uma das almofadas. Nela, os traços escuros foram combinados com a paleta de cores definida para o ambiente, incluindo tons de bege e marrom.

Considerando os dois ambientes direcionados à figura de artistas, expostos com uma diferença temporal significativa – um em 1994 e o outro em 2012 –, é possível notar algumas similaridades. Como dito, ambos referenciam o artista paranaense Carlos Eduardo Zimmermann, fazem uso de uma paleta de cores parecida e se valem da mistura de texturas e padronagens. As fotografias de ambos os ambientes privilegiam a área de estar, enfatizando a questão da importância da sociabilidade. Em relação aos dois também foi declarada a intenção de configurar um espaço adequado ao desenvolvimento da criatividade e da imaginação dos usuários. A ênfase nessas características remete aos padrões estabelecidos na historiografia da arte na qual, segundo a pesquisadora Luciana Grupelli Loponte (2005), a figura do artista como gênio, que associa a chamada “grande arte” à masculinidade, é recorrente.

A distância temporal é evidenciada principalmente pelos estilos decorativos. No primeiro caso, nota-se uma mistura de móveis clássicos e modernos. No segundo, a opção foi por uma ambientação contemporânea, na qual é privilegiado o uso de linhas retas, a integração entre ambientes e o uso de recursos como os espelhos e a mistura de materiais (VALENTE, 2015).

A decoração contemporânea também se faz notar na “Morada de uma artista” (Figura 67), projeto de Mariana Paula Souza exposto na *Casa Cor Paraná* de 2014. Novamente, a área em destaque na fotografia corresponde à sala de estar. Neste caso, não é enfatizado no texto de apresentação qualquer intenção de estimular ou dar espaço

à inventividade da artista idealizada, sendo ressaltada apenas a boa circulação e versatilidade dos espaços.

Figura 67 - Morada de uma artista (2014), de Mariana Paula Souza



Fonte: ANDRADE, 2014

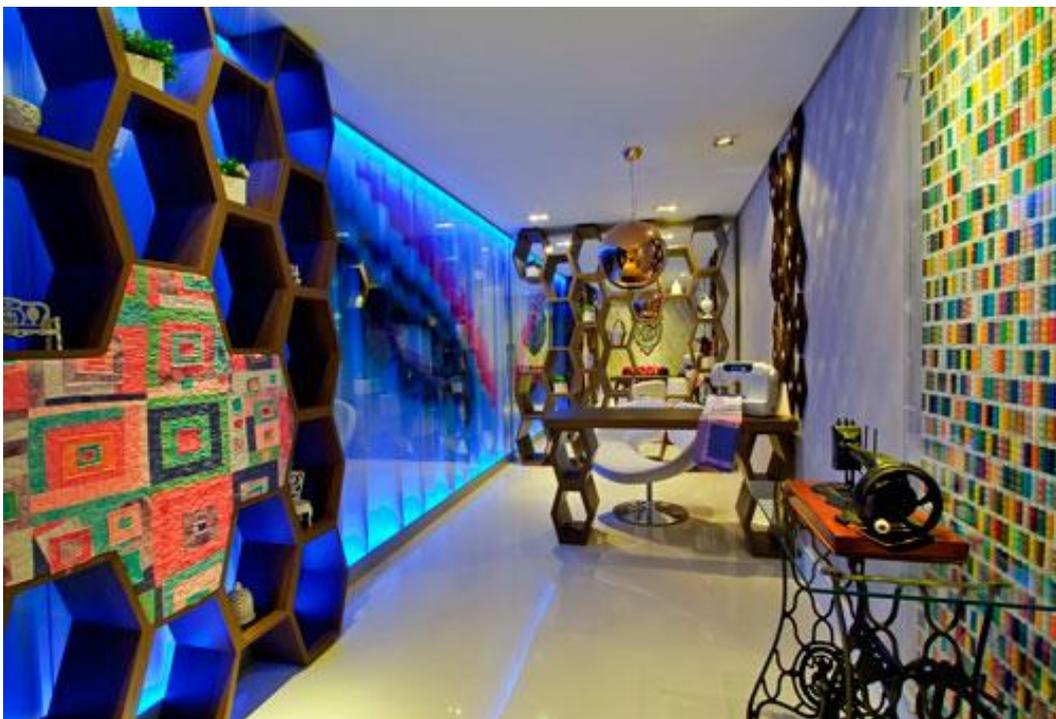
O ambiente foi criado visando um “décor romântico” (ANDRADE, 2014). Trata-se de um romantismo atualizado, construído por meio da mistura de estilos. Nota-se, por um lado, a presença dos rebuscados padrões aplicados em alto relevo na parede azul; dos drapeados da cortina; e de elementos que remetem aos móveis clássicos, tais como as tachas aparentes no estofamento do encosto das cadeiras e as pernas torneadas da mesa de jantar. Por outro, observam-se os móveis embutidos de linhas retas, que abrigam os aparelhos de televisão e de som; a luminária branca que pende sobre a mesa, vertendo luz através de um rasgo em sua superfície; e o jogo de poltrona e pufe com linhas modernas.

A presença dos vasos de flores é marcante – aparecem dispostos sobre a mesa e ao lado do *rack*, onde a iluminação faz com que os ramos sejam projetados no forro de gesso, criando uma sombra que remete aos desenhos aplicados na parede. Dessa forma,

reforça-se a tradicional associação entre as flores e os ambientes categorizados como femininos.

No caso do “*Atelier e Hobby da Dona de Casa*” (Figura 68), exibido em 2011 por Fernanda Jung e Guilherme Bez, a criatividade da usuária imaginada é associada à prática artística não profissional e ao fazer artesanal. É explicado no texto de apresentação desse ambiente que ele foi idealizado para “ser o refúgio da dona de casa contemporânea - onde ela pode se esquecer dos problemas e relaxar, dando vazão à criatividade”, por meio de atividades como “costurar, desenhar ou pintar” (FREITAS; MOURA, 2011).

Figura 68 - *Atelier e Hobby da Dona de Casa* (2011), de Fernanda Jung e Guilherme Bez



Fonte: FREITAS; MOURA, 2011

Essas atividades fazem lembrar dos hábitos relativos aos lares burgueses novecentistas, nos quais as artes decorativas, baseadas no fazer manual, foram muito difundidas. Essas práticas eram direcionadas à produção do lar, sendo que os artefatos produzidos artesanalmente pelas mulheres serviam geralmente para adornar a casa, ocultando vestígios do trabalho doméstico. O artesanato caseiro era também uma maneira de marcar a distância da dona de casa burguesa dos trabalhos domésticos braçais. Os trabalhos manuais eram ainda indicados para ocupar as horas ociosas e

acalmar os espíritos das mulheres que permaneciam muito tempo dentro de casa (CARVALHO, 2008; MALTA, 2011).

No contexto da mostra, nota-se que essas práticas não são vinculadas à necessidade de passar o tempo, mas à demanda por criar um distanciamento em relação às dificuldades do cotidiano - “esquecer dos problemas e relaxar” (FREITAS; MOURA, 2011). Como argumenta Hollows (2008), o recente reavivar do interesse em práticas artesanais domésticas tradicionais, tais como o tricô e o bordado, pode ser visto como uma tentativa de estabelecer uma vivência temporal diferente nos lares contemporâneos. Seria, portanto, uma forma de combater a experiência de falta de tempo, por meio da dedicação a atividades demoradas e tidas como “não-essenciais”. Essa dedicação, como forma de autoindulgência, permitiria a produção de uma sensação de maior autonomia temporal. Nessa perspectiva, os trabalhos manuais são ressignificados como lazer, associados à criação de um tempo e de um espaço para si.

Sendo assim, o “*Atelier e Hobby da Dona de Casa*”, ao mesmo tempo em que reforça valores antigos referentes à associação das mulheres com o espaço doméstico e com as atividades de produção do lar, pode ser também entendido como um lugar de autonomia, lazer e satisfação pessoal.

Na fotografia do ambiente chama a atenção o painel azul, visível à esquerda. Iluminado com lâmpadas LED, que apresenta uma superfície rígida, fria e refletiva. Suas lâminas justapostas formam a imagem de um olho que, pela presença de maquiagem, tende a ser percebido como feminino. Esse grande olho mira a área de trabalho, caracterizada por uma mesa com cadeira, onde foi posicionada uma máquina de costura. O uso dessa imagem pode ser entendido como uma forma de enfatizar o caráter individual e particular do espaço, evocando o olhar para si, a autorreflexão, que não raro acompanha a experiência de imersão em fazeres manuais.

A atividade privilegiada no design do ambiente foi a costura, fato evidenciado pelo uso de artefatos inerentes à prática como elementos de decoração, tais como os carretéis de linhas coloridas, dispostos no painel localizado parcialmente fora do quadro, à direita na imagem; e o painel de tecido estampado que reveste parte da estante, à esquerda. Esse painel lembra os padrões desenvolvidos por meio da técnica do *patchwork*, baseada na produção de grafismos mediante a costura de pedaços de tecidos com diferentes cores e/ou estampas.

As duas máquinas de costura presentes no ambiente – uma antiga, à direita e em primeiro plano; e uma moderna, ao fundo, sobre a bancada de trabalho – sintetizam os movimentos de continuidade e atualização de práticas historicamente associadas às feminilidades. A máquina em uso é a nova, representada com um tecido a ela acoplado, como se estivesse sendo costurado. A máquina antiga permanece, porém, como evidência material do passado que se reinventa.

O desenho formado pelas hastes de ferro fundido que compõem as laterais da base da máquina de costura antiga é geometrizado e espalhado pelo cômodo, na forma de módulos que compõem estruturas utilizadas como estante, divisória de ambientes e base para a mesa de trabalho.

Em contraste com a máquina antiga, notam-se elementos que remetem à linguagem futurista, tais como a cadeira de linhas sinuosas, base de aço escovado e assento unificado com o encosto, revestida com tecido branco; e a luminária metalizada e em forma de globo, localizada sobre a mesa de trabalho.

Considerando os espaços discutidos nesta seção, noto que os dois ambientes direcionados ao público masculino se propõem como uma base “neutra” na qual a criatividade dos usuários idealizados como artistas pode aflorar. Já no caso dos cômodos direcionados a usuárias, notam-se elementos que os associam a atributos e práticas tradicionalmente entendidas como femininas, tais como a beleza das flores, no caso da “Morada de uma artista” e o fazer artesanal, no caso do “*Atelier e Hobby* da Dona de Casa”. Sendo assim, argumento que esses ambientes se constituem como próteses de gênero cujas materialidades constroem significados diferentes às práticas artísticas quando associadas às masculinidades e feminilidades.

6.4 AS PRÁTICAS RELACIONADAS AO CONSUMO DE LUXO

Nesta seção, trato de um conjunto de ambientes que fazem referência a interesses relacionados a posições de sujeito específicas – os carros, associados às masculinidades; e as joias, vinculadas às feminilidades.

A escolha por essas duas categorias de artefatos revela o direcionamento de classe da mostra, associando os ambientes expostos ao consumo de luxo. Esses bens configuram-se como categorias que se destacam no cenário mundial do consumo de luxo

em termos de faturamento, além de figurarem entre os principais segmentos desse mercado no Brasil (GALHANONE, 2013).

No âmbito da *Casa Cor Paraná*, o interesse por carros e joias, além de serem apresentados como *hobbies*, são também associados à prática profissional de designers. Como visto, essa profissão integra o conjunto de atividades consideradas criativas que se destacam nas exposições. Cabe notar que essa prática tem sido, na mostra, mais associada às masculinidades. Dentre os seis ambientes direcionados a designers que pude identificar, encontrei apenas um explicitamente ligado a uma figura feminina. Essa discrepância remete às análises de autoras como Martha Scotford (1997) e Cheryl Buckley (1986), que têm denunciado a quase total ausência de mulheres nas narrativas construídas no âmbito da História do Design¹⁴¹.

6.4.1 O projeto e o consumo de automóveis

No “*Loft de um designer da indústria automobilística*” (Figura 69), apresentado pela designer de interiores Carla Gil Heller em 2008, o uso de cores fortes e contrastantes – vermelho e preto – remete a ideias como ação e agressividade. A velocidade e o dinamismo, atributos comumente associados aos veículos automotivos, são enfatizados pelas linhas do desenho feito na parede, visível ao fundo e à esquerda da imagem. Esse desenho, no qual os traços parecem espontâneos e as linhas de construção da figura ficam aparentes, remete ao gestual envolvido na produção de esboços feitos ao longo da prática projetual de design.

O veículo é peça de destaque no ambiente. Adriza Figliuzzi (2008, p. 156), ao analisar uma reportagem veiculada pela revista *Quatro Rodas* em 2006, identifica exemplos similares, nos quais garagens são incorporadas à sala. Nesses casos, o carro é utilizado como peça de decoração, designado então como “automóbia”. Esse termo, resultado da fusão das palavras “automóvel” e “móbia”, é interessante para pensar nos trânsitos entre a rua, espaço público destinado aos carros; e a casa, ambiente idealizado como refúgio em relação ao caos urbano.

¹⁴¹ Para Buckley (1986), isso é resultado de métodos historiográficos específicos, que envolvem a seleção, classificação e priorização de certos produtos (como por exemplo móveis); estilos e movimentos (como o modernismo); e formas de produção (como a industrial); que são definidos de forma a excluir a participação feminina. Além disso, a autora argumenta que a história do design tem sido construída em torno da figura central do designer, metodologicamente de forma similar ao que é feito na História da Arte.

Figura 69 - *Loft* de um designer da indústria automobilística (2008), de Carla Gil Heller

Fonte: CASA.COM.BR, 2008

No *loft* aqui em análise, a área de estacionamento do automóvel foi revestida com “piso chinês em porcelanato metalizado” (CASA.COM.BR, 2008), cujo acabamento lembra o material utilizado na estrutura da maior parte dos veículos. A “automobília” em questão é um modelo sedan, preto, e sua pintura brilhante é acentuada pela iluminação, conferida por uma série de lâmpadas instaladas em nichos embutidos no forro de gesso.

O protagonismo do automóvel no ambiente pode ser entendido como uma forma de personalização e valorização da profissão atribuída ao designer imaginado. À luz das observações feitas por Figliuzzi (2008) é possível considerar, ainda, que o artefato objetifica um ideal de masculinidade sofisticada e potente. A autora, ao analisar representações de masculinidades na revista *Quatro Rodas*, observa que as características atribuídas aos veículos são comumente sobrepostas e misturadas àquelas do sujeito masculino, incluindo atributos como: força, velocidade, desempenho, agressividade, segurança, confiabilidade, etc. Assim, são construídas posições de sujeito que transitam entre um ideal de aventureiro, destemido e resistente, e a figura do bom provedor, preocupado com a família.

O carro e o desenho aplicado à parede ficam visíveis a partir da área de estar, que é delimitada por um tapete redondo, felpudo e vermelho. A escolha da cor e da textura

desse revestimento faz pensar no fetichismo que envolve os automóveis, considerando sua relação com o público masculino.

No texto de apresentação do ambiente é explicado que sob esse tapete há uma plataforma giratória, operada por um sistema automático que permite um giro de 180 graus. Essa modificação permite transformar a área de estar em quarto de dormir, ao se montar uma cama retrátil que fica escondida em um armário. Essa solução inusitada, para além de indicar a necessidade prática de sobreposição de funções dadas as dimensões limitadas do *loft*, remete a apetrechos utilizados em esconderijos de super-heróis ou espiões. Lembra também os já citados aparatos descritos por Preciado (2010) em relação ao apartamento do *playboy* norte-americano dos anos 1950-60, bem como o sistema de rebatimento da cama observado no caso do “*Studio de um solteiro*”, apresentado no capítulo 4.

A área de estar é composta por dois conjuntos idênticos de poltrona e pufe, revestidos de couro preto e com pés de aço tubular cromado e curvado. As poltronas são do modelo “*Ox Chair*”, do designer dinamarquês Hans Wegner. O apoio para a cabeça tem a forma de um cilindro curvado e lembra chifres de boi, animal referenciado no nome dado ao móvel¹⁴². O uso do couro escuro, material tradicionalmente relacionado à espaços tidos como masculinos, aqui parece também reforçar o aspecto fetichista anteriormente mencionado.

O tipo de mobiliário escolhido para a área social reforça o caráter individualizante dos artefatos associados às masculinidades, conforme observado por Carvalho (2008). A autora, ao analisar algumas representações veiculadas por meio da literatura e de materiais de divulgação de lojas de decoração no Brasil do final do século XIX, cita que, nos casos em que são retratados tanto homens quanto mulheres, frequentemente a poltrona é destinada à figura masculina, enquanto que o sofá é relacionado à figura feminina. Desta forma, a poltrona materializa o ideal de individualidade masculina, em contraste com o sofá, artefato que chama “ao contato, à comunicação, expressa laço de amizade e de intimidade” (CARVALHO, 2008, p. 202).

Neste sentido, prevendo que os assentos presentes na sala de estar do *loft* possam ser usados na companhia de um amigo, o tipo de móvel escolhido opera também como uma proteção para masculinidade do usuário idealizado. Como observado por Vinicius Miranda de Moraes (2015) em sua análise sobre as materialidades presentes em

¹⁴² Em inglês, a palavra *ox* significa boi.

uma barbearia curitibana¹⁴³, as poltronas evitam mal-entendidos que possam surgir pela aproximação excessiva entre corpos masculinos.

Outras peças assinadas presentes no “*Loft* de um designer da indústria automobilística” são as cadeiras “Tulipa”, do designer finlandês Eero Saarinen, localizadas em torno da bancada de refeições. A presença de móveis de design nórdico revela a expertise do designer idealizado, associando-o ao prestígio das peças de autores renomados. Assim, esse ambiente se configura como prótese de uma masculinidade sofisticada, associada à tecnologia de ponta e ao nome de consagrados designers.

Além de figurar como objeto de atuação profissional, o automóvel é também incorporado em alguns outros ambientes direcionados ao público masculino, evocando a “paixão” dos homens pelos carros. Figliuzzi (2008) observa que essa suposta paixão tem sido naturalizada como atributo masculino, em uma perspectiva heteronormativa. Ainda de acordo com a autora, o vínculo entre homens e automóveis está associado a questões como status, sucesso profissional e financeiro, ligadas à masculinidade hegemônica. A relação entre os carros e as masculinidades remete ainda às oposições entre tecnologia e natureza, anteriormente mencionada. De acordo com Miller (2001), essa ligação naturalizada é reforçada pela historiografia que trata do desenvolvimento dos veículos automotivos, que tem se estabelecido em torno de figuras masculinas¹⁴⁴.

Miller (2001) argumenta que os automóveis são parte integral do ambiente cultural a partir do qual nos entendemos como humanos, nas sociedades ocidentais contemporâneas. Assim, esses artefatos devem ser entendidos como veículos para mensagens visuais sobre estilo de vida, poder, classe, opressão, racismo, sexismo, violência. Conforme analisa Dag Balkmar (2012), por meio dos carros – e das práticas a eles relacionadas – são estabelecidos e comunicados pertencimentos e diferenças, formados grupos sociais e construídas identidades, no jogo entre o coletivo e o individual.

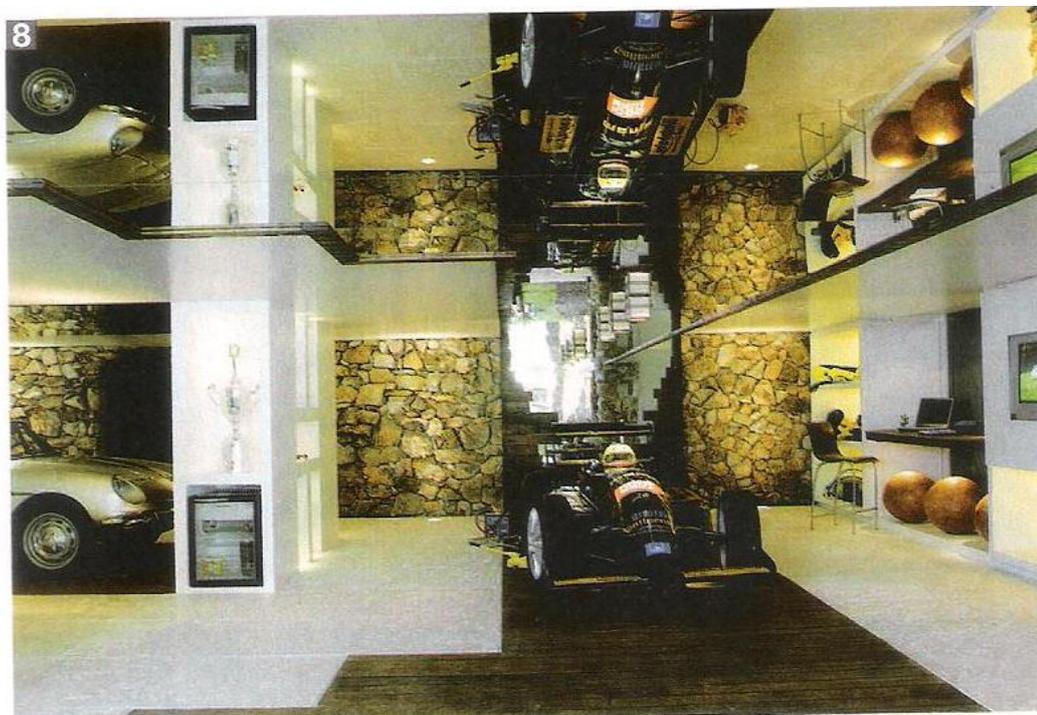
A “Garagem e *hobby* dos donos da casa” (Figura 70), projetada em 2005 por Varínia Schwartz e Marli Manfroi Faus, é apresentada como a concretização do “sonho

¹⁴³ O autor analisou os projetos publicitário e de design de interiores da Barbearia Clube, estabelecimento inaugurado em Curitiba em 2007.

¹⁴⁴ Dentre elas, Miller (2001) cita Henry Ford, responsável pela popularização dos automóveis nos EUA, por meio de um sistema de produção seriada; Adolf Hitler, creditado pelo desenvolvimento do sistema viário moderno na Alemanha; Alfred Sloane e Harley Earle, que influenciaram o desenvolvimento de companhias como a Ford e a General Motors, moldando o que se tornou o estilo dominante no design de carros.

do aficionado por carros” (CASA CLAUDIA, 2005). Sendo assim, fica incerto o motivo de ter sido utilizada, no nome do ambiente, a designação no plural.

Figura 70 - Garagem e *hobby* dos donos da casa (2005), de Varínia Schwartz e Marli Manfroi Faus



Fonte: CASA CLAUDIA, 2005

A garagem abriga dois veículos: um automóvel de passeio, difícil de identificar por estar parcialmente fora do quadro; e um carro de corrida. No texto de apresentação do ambiente é explicitado que ele foi concebido “não só para estacionar como [também] para trabalhar no restauro dos automóveis”. Sendo assim, a presença desses dois veículos evoca questões como colecionismo e especialização, relacionadas a habilidades na direção e na mecânica, exigidas para a manutenção. Conforme comenta Figliuzzi (2008), o carro que se possui, bem como o conhecimento sobre o mundo automobilístico em geral são aspectos relevantes na constituição de masculinidades, atravessados por questões de classe e sexualidade.

Apesar de caracterizada como *hobby*, a relação do usuário imaginado com o automobilismo parece flertar com o profissional, dada a presença de um troféu, localizado sobre o frigobar, à esquerda na imagem; e a configuração da área de trabalho, localizada à direita. Ali fica visível um *notebook* e, parcialmente fora do quadro, à direita na imagem, uma televisão presa à parede. Não há assentos visíveis em frente à TV, o que

sugere que as corridas são assistidas em postura similar à assumida por membros das equipes de Fórmula 1 ao acompanhar o desempenho dos carros durante as competições.

Chama a atenção na configuração dessa garagem a presença do piso feito com placas cimentícias em cor clara, bem como a alvura das paredes que setorizam o ambiente. Esses elementos conferem um ar laboratorial, difícil de se manter num lugar destinado a atividades como pintura, solda e manipulação de componentes cheios de graxa, comuns nos processos de restauração de automóveis. A aparência asséptica, por outro lado, reforça aspectos como profissionalismo, precisão e expertise.

Em contraste com essas superfícies claras e polidas, encontramos uma parede de pedras e *decks* de madeira que delimitam as áreas onde os carros ficam estacionados e conferem certa rusticidade ao local.

Todo o forro é revestido com espelhos. De acordo com o texto de apresentação do ambiente, isso foi feito visando ampliar visualmente o espaço, disfarçando o pé-direito baixo. Esse recurso é também comumente associado à ambientação dos quartos de motel, o que permite pensar sobre o fetichismo associado ao automóvel. Remonta também ao uso do carro como “complemento sexual” ou alcova (VERÍSSIMO; BITTAR, 1999, p. 53).

A “Garagem e *hobby* dos donos da casa” é um exemplo que ilustra o status adquirido pelas garagens no Brasil das últimas décadas. Como explicam Veríssimo e Bittar (1999), no final do século XIX, quando chegam ao Brasil os primeiros veículos automotivos, as áreas a eles destinadas eram isoladas da casa, associadas à presença servil dos motoristas. Somente depois do segundo pós-guerra, com a influência do *american way of life*¹⁴⁵, é que os automóveis passaram a ser vistos como símbolo de liberdade e status. Nos anos 1960, a valorização dos automóveis se aliou à sua popularização, com a expansão creditícia e crescimento da indústria automobilística. O carro, “membro mecanizado da família”, passa a ser alojado em uma área localizada na parte da frente da casa, e é por meio da garagem que, muitas vezes, o dono da casa vai acessar a residência. Esses espaços passam então a ser ornamentados, servindo como local de lazer e ponto de encontro para jovens (VERÍSSIMO, BITTAR, 1999, p. 53-54).

¹⁴⁵ Em português “estilo de vida norte-americano”, é um termo utilizado para tratar de um conjunto de ideias e práticas construídas nos Estados Unidos a partir da crença no modelo capitalista, no desenvolvimento calcado na expansão produtiva e aumento do consumo, bem como em um ideal de liberdade de escolha individual. Essas ideias passaram a ter influência no Brasil, notadamente a partir dos anos 1950 (MELLO; NOVAIS, 1998).

Esses encontros passam, por vezes, a englobar atividades musicais, com a popularização do *rock* e a formação das chamadas bandas de garagem (FERNANDES, 2016).

Esse estilo musical é referenciado no “*Hobby e Garagem do Dono da Casa*” (Figura 71), exposto por Sandro Perciocotti em 2010. Além de abrigar o carro, esse ambiente foi concebido para que o usuário imaginado possa “receber os amigos e curtir o seu *hobby*, a música” (KOMESU, 2010).

Figura 71 - *Hobby e Garagem do Dono da Casa* (2010), de Sandro Perciocotti



Fonte: KOMESU, 2010

Ficam aparentes duas referências ao músico Elvis Presley¹⁴⁶ – seu rosto aparece projetado no telão, localizado no canto superior esquerdo da fotografia e, ao fundo, há um manequim vestindo indumentária similar àquela por ele utilizada nos anos 1970. A homenagem a esse artista de grande apelo comercial distancia o ambiente do imaginário relacionado às bandas de garagem, de produção independente.

A ligação com a figura de Elvis, conhecido por promover inovações na organização estética da virilidade – ao assumir gestos provocadores, roupas justas e

¹⁴⁶ O músico popularizou o *rock* dançante a partir da década de 1950. Elvis foi uma figura importante, uma vez que personificou a conversão de uma música inicialmente feita por pessoas negras para um gênero voltado à juventude branca (SEVILLANO, 2016).

adereços como anéis e colares, até então considerados mais adequados às mulheres (SANT'ANNA, 2014) – constrói uma masculinidade jovem e ousada. Esse caráter é reforçado pela aplicação de cores quentes – o vermelho e o amarelo – que remetem à ação, ao dinamismo e à agressividade. A paleta de cores, o tipo de mobiliário e as referências a Elvis aproximam a decoração desse ambiente do estilo *pop*.

Em primeiro plano, à esquerda na imagem, nota-se um balde cheio de garrafas de cerveja. Esse item reforça a associação da homosociabilidade com o consumo de álcool, e aproxima o ambiente do padrão de “garagem clube”. Segundo Figliuzzi (2008), esse tipo de espaço é direcionado para o encontro de apreciadores de automóveis, operando como área para guardar e expor itens automobilísticos, além de servir como ambiente de socialização.

Segundo o texto de apresentação do ambiente em análise, ele foi “Projetado para um homem ativo, moderno e esportista”. O esporte em questão deve ser o automobilismo, ainda que as referências a essa prática se restrinjam ao fato de ser uma garagem – cabe notar que o carro ali estacionado não parece ser configurado para competições – e ao acabamento dado à superfície das poltronas amarelas, nas quais duas listras pretas fazem lembrar os grafismos aplicados aos veículos pilotados em corridas.

Essas poltronas são do modelo “Swan”, do designer dinamarquês Arne Jacobsen. Os demais assentos visíveis na imagem são banquetas da linha “Wire”, de Harry Bertioia. A presença desses móveis associa a masculinidade aqui objetificada às ideias de modernidade e sofisticação. Vale frisar que, novamente, os assentos individuais foram privilegiados nesse ambiente voltado à reunião de homens, sendo a questão do contato entre corpos modulada por essa escolha projetual.

De modo geral, nota-se que os três ambientes analisados nesta seção foram configurados de maneira a reforçar a relação entre os automóveis e as masculinidades. É interessante notar como essa relação aparece marcada por questões afetivas, pelo desejo, pelo fetiche, pela associação com o lazer e com o estabelecimento de relações interpessoais. Dessa forma, de acordo com o sugerido por Miller (2001) e Balkmar (2012), fica patente que a constituição de masculinidades vinculadas ao interesse por automóveis não se dá apenas a partir de questões como status e conhecimento técnico, mas também permeada por aspectos estéticos e emocionais.

Nessa perspectiva, Miller (2001) aponta a importância de problematizar a relação entre homens e carros, discutindo contradições inerentes a ela. O autor sugere, por

exemplo, análises sobre como o carro é usado nas tarefas cotidianas e nas relações de cuidado, tal como quando os pais utilizam passeios de carro como estratégia para fazer a/o filha/o dormir; ou ainda análises de práticas relacionadas aos automóveis como incursão dos homens no universo do consumo, em geral considerado domínio feminino. Balkmar (2012), ao estudar práticas de modificação de carros na Suécia, argumenta que nessas situações os veículos se tornam objeto de cuidado e desejo e que, com essas práticas, os homens incorporam expressões consideradas femininas, como a exposição de si, a vaidade e a moda. Com isso, o autor ressalta a importância de considerar as relações de intimidade e afeto estabelecidas com os e por meio dos automóveis, entendendo que elas se constituem como dimensões centrais na vida de muitos homens.

Apesar de no “*Hobby e Garagem do Dono da Casa*”, último espaço apresentado, a presença do automóvel ser menos valorizada na fotografia, nos outros dois casos o artefato aparece em destaque, exposto como objeto de decoração. Como visto, o automóvel pode ser entendido como prótese da masculinidade hegemônica, associada a atributos como domínio tecnológico, dinamismo, ação e status. Analisando anúncios publicitários e artigos de revista direcionados ao público masculino no Brasil, Figliuzzi (2008) comenta que os automóveis são por vezes representados como troféus, objetos de arte ou joias. Assim, os veículos são apresentados como algo precioso, digno de orgulho e exposição, alvo de desejos e afetos. Neste ponto, a relação entre carros e masculinidades se assemelha àquela estabelecida entre as feminilidades e as joias em ambientes expostos na *Casa Cor Paraná*.

6.4.2 O projeto e o consumo de joias

Identifiquei na trajetória da mostra três ambientes direcionados ao público feminino que têm como temática as joias. No “*Loft da Designer de Joias*” (Figura 72), criado em 2014 por Gislaine Bezerra Souza Tourinho e Hellen Caroline Giacomitti, essa relação é pautada pela prática profissional do design.

Neste caso, em comparação com o “*Loft de um designer da indústria automobilística*”, cabe notar a distinção de gênero estabelecida. De acordo com Buckley (1986), as áreas historicamente relacionadas às designers dizem respeito a capacidades tidas como inatas às mulheres, tais como a atenção ao detalhe, a habilidade manual e a decoração. Dentre elas, a autora cita a joalheria, o bordado, a ilustração, a tecelagem, a

produção cerâmica e a confecção de vestimentas. Para os homens, é comum a associação com a produção industrial em massa de artefatos como eletroeletrônicos e automóveis (KAYGAN, 2016). Essa lógica reforça o binarismo de gênero, que é replicado na mostra por meio da designação dada aos ambientes. No que tange às materialidades que os compõem, essa divisão é por vezes borrada.

Figura 72 - *Loft da Designer de Joias* (2014), de Gislaïne Bezerra Souza Tourinho e Hellen Caroline Giacomitti



Fonte: ANDRADE, 2014

Assim como no caso do *loft* configurado para o usuário imaginado como designer de automóveis, no “*Loft da Designer de Joias*” foram utilizados móveis assinados, como a dupla de bancos “Bonze”, que aparece em primeiro plano e parcialmente fora do quadro, de autoria do designer francês Philippe Starck. Assim, novamente a obra de um designer estrangeiro e internacionalmente famoso é inserida na decoração como forma de legitimar a expertise da profissional idealizada, além de reforçar um recorte de classe. As banquetas cor de ouro, com formas que reproduzem rostos, dão um toque *kitsch* e irreverente à área de estar.

O acabamento dourado aplicado a esses móveis remete ao material de trabalho no design de joias. As referências à profissão também englobam a poltrona,

parcialmente fora do quadro, à esquerda na imagem, cuja forma lembra aquela de pedras lapidadas; e as sete luminárias douradas que, como brincos, pendem do forro de gesso sobre a bancada de alimentação.

Novamente, neste caso, a imagem dá ênfase à área de estar, que aparece em primeiro plano. Nela, a presença marcante do preto contrasta com a cortina clara e os tecidos de revestimento da poltrona e das almofadas, que apresentam tons pastel e acabamento acetinado. De forma similar ao observado no caso do “*Living da Atriz*”, o uso dos têxteis de cores claras atenua uma configuração em geral mais próxima dos padrões convencionados como masculinos, neste caso caracterizados pelo amplo uso do preto e pelas linhas retas dos móveis fixos.

A quantidade de assentos (banquetas, pufe, sofá, poltrona) indica a adaptação do espaço para receber convidadas/os. A bancada, que serve como divisória entre a cozinha e a sala, parece estar arrumada para uma refeição à dois. Na cozinha, os eletrodomésticos de alto padrão, embutidos e com acabamento de aço escovado, remetem a um cozinhar especializado e sofisticado. Além disso, no texto de apresentação do ambiente, é explicado que a bancada de refeições abriga na parte inferior uma adega (ANDRADE, 2014). Esses elementos permitem associar a usuária imaginada ao perfil de *gourmet*, discutido anteriormente.

O uso do vidro preto e do mármore, materiais frios, rígidos e escuros, reforça a aproximação com a decoração tida como masculina, bem como com um ideal de requinte. Os painéis confeccionados com esses materiais foram utilizados, no projeto, como forma de ocultar utensílios e eletrodomésticos como a máquina de lavar e secar. Assim, foram criados para ajudar na manutenção de um espaço organizado e livre de indícios de trabalhos domésticos, talvez considerados como “menos nobres” do que o cozinhar *gourmet*, como a lavagem de roupas.

O suposto interesse do público feminino pelas joias é também tema da “Vitrine de joias” (Figura 73), apresentada nos anos 2000 por Claudia Guério e Claudia Pereira Victorelli. O espaço foi inspirado pelo filme “*Bonequinha de Luxo*”¹⁴⁷ (1961), no qual a

¹⁴⁷ O filme, que estreou em 1961, foi dirigido por Blake Edwards e inspirado no livro homônimo do escritor norte-americano Truman Capote, lançado em 1958. A personagem principal é Holly Golightly (Audrey Hepburn), uma jovem que foge de sua vida no interior para tentar a sorte em Nova York. Moça de hábitos e horários pouco ortodoxos, Holly vive com o dinheiro que recebe de diferentes homens que a acompanham, tendo também um protetor gângster a quem visita regularmente na prisão. Na trama, ela estabelece uma relação de afeto com o vizinho, Paul Varjak (George Peppard), pretense escritor que é sustentado por uma amante (FAUSTO, 2005).

protagonista, representada por Audrey Hepburn, nutria grande interesse pelas criações da joalheria norte-americana *Tiffany's* (CASA CLAUDIA, 2000).

Figura 73 - Vitrine de joias (2000), de Claudia Guério e Claudia Pereira Victorelli



Fonte: CASA CLAUDIA, 2000

O título original do filme, “*Breakfast at Tiffany’s*”, alude ao hábito da protagonista de tomar café da manhã observando a vitrine da loja de joias, como forma de se distanciar de suas dores e apreensões. O nome dado ao ambiente exposto na *Casa Cor Paraná*, bem como sua configuração, remete a essa cena. Inserido no contexto de um projeto de interiores domésticos direcionado à classe alta, porém, o olhar para as joias assume um caráter diferente. Nesse contexto, parece razoável pensar que a “Vitrine de joias” não alude tanto à necessidade de aliviar sofrimentos e sonhar com dias melhores, mas opera mais como um marcador de uma posição de classe.

Em destaque, no centro da imagem, aparece o *display* – iluminado e revestido de laca branca – no qual vários nichos abrigam “os objetos de desejo”, assim caracterizados no texto de apresentação do ambiente (CASA CLAUDIA, 2000).

O texto explica ainda que as peças podem ser dali retiradas e provadas no toucador, à direita na imagem. Esse móvel é feito de vidro incolor curvo, e acompanhado de um grande espelho com moldura de imbuia e um pufe revestido com seda na cor azul. Essa é a cor utilizada nas embalagens da marca *Tiffany’s*. Sendo assim, pode-se pensar

que, ao sentar-se, a usuária imaginada assume uma posição análoga à de uma joia, disposta em seu berço suave e macio. O assento não possui encosto, o que remete a uma postura ereta e menos relaxada. Essa posição do corpo faz alusão à elegância comumente atribuída à Hepburn, e “esperada” para quem utiliza tais joias.

A delicadeza do móvel translúcido e a suavidade do tecido que cobre o assento contrastam com o peso visual da moldura do espelho e do mármore utilizado no piso. Chama a atenção o tamanho do espelho que, disposto na vertical, permite a visualização de corpo inteiro e não apenas do rosto e do colo, áreas nas quais é mais comum o uso de joias. Isso faz pensar na importância da aparência para uma figura feminina que, ocupando o lugar análogo ao de uma joia, deve incorporar a beleza e o refinamento comumente associados a esse tipo de artefato.

No pé do *display*, duas esculturas escuras pretas parecem representar gatos. Trata-se de outra referência ao filme, no qual a protagonista tem um felino como animal de estimação. À esquerda, um armário também laqueado na cor branca é dotado de inúmeras gavetas, sugerindo a posse de uma grande quantidade de joias. Idealizado “para a dona de casa organizar suas joias” (CASA CLAUDIA, 2000), esse ambiente evidencia o patrimônio por ela acumulado.

A escolha do termo “dona *de* casa” explicita a vinculação dessa feminilidade com o espaço doméstico, e evoca uma situação de dependência em relação ao cônjuge. Como argumenta Pereira (2010, p. 21), a expressão “dona *da* casa” sugere um maior poder e autonomia para governar as atividades domésticas e as relações familiares. Essa suposta relação de dependência remete à situação da personagem do filme, que sobrevive às custas de seus acompanhantes. Noto, porém, que esses acordos se dão em termos diferentes, uma vez que a personagem se distancia da figura de dona de casa ao estabelecer relações pouco ortodoxas com diferentes homens.

Cabe notar que as joias têm sido representadas como balizadoras de relações de trocas entre homes e mulheres. Iara Beleli (2005), ao analisar propagandas de joalherias, indica como em alguns anúncios o suposto fascínio feminino pelas joias viabiliza a conquista masculina, em um jogo em que se reafirmam atributos que definem tipos de feminilidades – centrados na beleza física – e de masculinidades – pautados na posse de bens.

Na configuração do cômodo foram utilizados poucos objetos de decoração, fazendo com que as atenções recaiam sobre a coleção de joias. A limpeza visual

surpreende, uma vez que o interesse por joias é comumente associado à atenção, tida como “natural” às mulheres, em relação aos detalhes, miudezas e artefatos ricamente decorados (CARVALHO, 2008).

No “Estar e joias da senhora” (Figura 74), exposto em 2006 pela designer Josiane Striveri Souza Patitucci, nota-se uma decoração mais rebuscada. Nele destaca-se a cortina volumosa, vermelha e acetinada; um grande candelabro de cristal; e a presença do dourado em móveis, sancas, molduras e paredes. Essa combinação de cores e acabamentos dá um ar de opulência ao espaço, remetendo à riqueza do ouro e das pedrarias.

Figura 74 - Estar e joias da senhora (2006), de Josiane Striveri Souza Patitucci



Fonte: CASA CLAUDIA, 2006

É descrito no texto de apresentação do ambiente que o candelabro, criado pela designer que assina o projeto, é dotado de um dispositivo giratório, que permite que ele se mantenha aceso mesmo quando em movimento (CASA CLAUDIA, 2006). Imagino que esse recurso deva possibilitar um jogo de luzes e reflexos que lembra aquele vivenciado na observação de gemas lapidadas.

Neste cômodo percebe-se uma configuração similar àquela observada em ambientes masculinos, com o uso de assentos individuais. A forma com que as poltronas estão dispostas, porém, sugere um *script* diferente. No “Loft de um designer da indústria

automobilística” e no “*Hobby e Garagem do Dono da Casa*” os assentos aparecem lado a lado, privilegiando o distanciamento entre os corpos. Aqui, os móveis estão quase em relação perpendicular, o que sugere uma conversa mais íntima, na qual pernas e braços podem eventualmente se encontrar. As poltronas e a cadeira possuem assentos e encostos estofados, conferindo maior conforto para permanências prolongadas.

O uso de móveis e objetos de decoração de aparência mais clássica permite associar a feminilidade objetificada às ideias de tradição e memória. A questão da memória é um aspecto importante evocado pelas joias, artefatos que por sua durabilidade material e valor econômico, não raro são passados de geração para geração. Michelle Perrot (1989) discorre sobre como a cultura material, em especial as joias e vestimentas, tem sido ligada à história familiar e à memória feminina. Como descreve a autora, “a memória das mulheres é trajada” (PERROT, 1989). Perrot trata, no texto citado, das mulheres europeias do século XIX. No contexto atual, Lara Gomes Grant (2013) identificou que entre mulheres jovens brasileiras de classe média/média-alta as joias seguem sendo associadas ao vínculo familiar entre gerações e aos relacionamentos afetivos/amorosos.

A presença do manequim, à esquerda na imagem, que porta um vestido azul longo e bordado, acentua a relação entre as roupas e as joias na configuração de um corpo feminino elegante e refinado. O tipo de vestimenta remete a um estilo de vida glamoroso, pontuado por festas e recepções sofisticadas.

Este cômodo é apresentado, no texto que acompanha sua fotografia, como tendo sido projetado para atingir o “status de uma sala íntima palaciana” (CASA CLAUDIA, 2006). Essa descrição remete ao *boudoir*, cômodo que surgiu nos interiores palacianos da França do século XVIII para uso exclusivo das mulheres. O *boudoir* era pensado como refúgio contra as pressões do mundo exterior e como espaço de recolhimento à vida interior. Era projetado para permitir que as mulheres tivessem privacidade para ler, escrever e estar com seus pensamentos (DEJEAN, 2012). A escrivãzinha, visível à direita na imagem, permite a associação do “Estar e joias da senhora” com essas atividades.

Considerando as relações estabelecidas na mostra entre as feminilidades e as joias, notam-se diferentes nuances. No caso da designer, reforça-se a expertise profissional, referenciando os artefatos projetados de forma sofisticada e irreverente. Em relação aos demais ambientes, características atribuídas às joias parecem ser

sobrepostas às feminilidades objetificadas a partir de noções como as de beleza e memória.

Como visto, essa sobreposição entre atributos associados aos artefatos e características atribuídas a usuárias/os imaginadas/os é também perceptível no caso dos ambientes em que as masculinidades são vinculadas aos carros. Conforme anteriormente mencionado, nesses ambientes têm sido objetificadas masculinidades arrojadas, ora vinculadas à expertise e ao domínio tecnológico, ora ligadas ao lazer e à homosociabilidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, procurei caracterizar os ambientes em exibição na *Casa Cor Paraná* como próteses de gênero. Para tanto, analisei como nesses espaços têm sido constituídas performaticamente feminilidades e masculinidades, considerando os *scripts* ou programas de ação inscritos em seus projetos. Neste sentido, procurei identificar estímulos sensoriais, posturas, gestos e movimentos privilegiados na escolha de materiais, artefatos e arranjos. Além disso, considerei como os projetos de interiores domésticos constroem visualidades que, definidas em diálogo com estilos decorativos, delimitam e fixam significados associados às feminilidades e masculinidades, relacionando-as a interesses, desejos e práticas específicas.

Acredito que o método utilizado se mostrou adequado aos objetivos do trabalho e à natureza interdisciplinar do programa de pós-graduação ao qual estou vinculada. A abordagem filiada aos Estudos Culturais direcionou para a tessitura de relações entre aspectos observados nas fotografias dos ambientes e questões relativas ao contexto sociocultural no qual a mostra se insere, balizando a identificação de possíveis significados para as imagens estudadas. O roteiro elaborado para operacionalizar a análise das imagens se mostrou eficiente, na medida em que permitiu atentar para aspectos importantes no que tange ao conteúdo das fotos, bem como estimulou o estabelecimento de relações de intertextualidade.

Como visto, a *Casa Cor Paraná* é anualmente organizada de forma a promover redes de relações e possíveis negócios entre visitantes, profissionais e empresas do setor de design de interiores. A mostra se propõe a inspirar e a servir de referência para projetistas e para um público de alta renda, materializando e colocando em circulação noções sobre o morar e ideias sobre a família e sobre as relações de gênero.

No que tange às propostas de ambientes domésticos expostas, ao mesmo tempo em que permitem vislumbrar a emergência de novas tecnologias, práticas, hábitos e usos; explicitam também a atualização de estilos decorativos e a manutenção de um modelo de casa pautada pela alta especialização de cômodos e tripartição em áreas sociais, íntimas e de serviço.

Nota-se ainda a permanência do discurso que associa os interiores domésticos à ideia de refúgio em relação ao mundo exterior. Uma das formas de materialização desse ideal, na mostra, diz respeito ao uso frequente de pesadas cortinas que vedam as janelas

e constroem uma atmosfera própria, aparentemente imune a interferências externas. Essa estratégia talvez possa ser relacionada à configuração de pontos de venda como *shoppings centers*, nos quais esse descolamento com relação ao exterior parece servir como estratégia para que as pessoas percam a noção do tempo e, assim, fiquem mais disponíveis ao consumo. Outro aspecto a considerar é o caráter cenográfico dos ambientes expostos, para o qual a vedação de janelas pode contribuir no sentido de facilitar o controle da iluminação e da temperatura, garantir a não incidência de vento ou chuva, etc.

Creio que a noção de casa como refúgio também pode ser relacionada à preocupação com o conforto visual e tátil perceptível na configuração dos ambientes. Essa preocupação se revela na profusão de superfícies macias e acolchoadas, nos pisos revestidos com tapetes, nas composições que se pretendem harmoniosas. Em alguns casos, como visto, os projetos abrangem inclusive estímulos olfativos, indicando uma intenção de promover sensações diversificadas e agradáveis. Assim, a construção da ideia de lar como refúgio parece associada a aspectos como o prazer sensorial e o relaxamento do corpo.

Nota-se ainda que em diferentes casos as fotografias dos ambientes enfatizam as áreas de estar, representadas em primeiro plano. Esse aspecto indica uma possível associação entre o público ao qual a mostra se destina e o gosto por receber convidados/os, bem como a importância da decoração como forma de exibição de status.

Apesar das mudanças no perfil da organização social observadas no Brasil das últimas décadas, percebo que na mostra tem sido perpetuado o modelo de família nuclear, constituído por casal heterossexual e filhas/os. Na análise de alguns dos espaços, sugeri como as materialidades em exposição constroem um ideal de matrimônio monogâmico sólido, duradouro, indicando também uma preocupação com a manutenção das individualidades. Observei ainda como, em alguns casos, percebe-se a preferência pelo uso de elementos tidos como femininos na decoração dos dormitórios para casal, reforçando a ideia de uma apropriação inespecífica e extensiva da figura feminina em relação aos interiores domésticos, aspecto que remonta aos interiores novecentistas.

A preocupação com a manutenção das individualidades é observável também em relação a dormitórios infantis. Dentre os casos apresentados ao longo do texto, indico que, quando idealizados para o uso compartilhado, tendem a apresentar demarcações

das áreas destinadas a cada filha/o, seja pela aplicação de diferentes cores, pela inscrição de nomes próprios ou pela inserção de imagens que identifiquem as/os usuárias/os imaginadas/os. Considerando os dois espaços analisados que foram projetados para uso conjunto por um menino e uma menina, nota-se uma preocupação maior com a diferenciação das áreas, seja por meio da aplicação das tradicionais cores azul e rosa, seja pela inserção de brinquedos que direcionam para diferentes programas de ação e carregam significados distintos. Dessa forma, fica explicitado que além do caráter individualizador, esses recursos têm função de marcação de gênero.

Ao longo da trajetória da mostra têm também sido expostos espaços direcionados a pessoas que moram sozinhas, em geral projetados a partir da idealização de usuárias/os como jovens profissionais. Visando esse público, é comum a apresentação de moradas compactas como *lofts* e *studios*. Considero que a presença desses ambientes não necessariamente representa um tensionamento em relação ao modelo de família nuclear, uma vez que podem ser entendidos como moradias transitórias para o período compreendido entre a saída da casa dos pais e a construção de uma nova família. São locais que por vezes parecem prever um tempo limitado de permanência e um estilo de vida específico exibindo, por exemplo, cozinhas exíguas ou decoração impessoal.

Quanto aos poucos espaços que pude identificar como idealizados para avós, é possível perceber a ênfase dada à ideia de conservação da juventude, pela sugestão à manutenção de atividades profissionais e sociais e, de forma mais evidente, pelo uso do termo “avó jovem”. As relações dessas usuárias imaginadas com o passado oscilam entre o apagamento e a valorização saudosista. A ausência da figura do “avô”, na mostra, pode ser considerada coerente com as condições sociodemográficas que, no Brasil, indicam a menor incidência de homens idosos que moram sozinhos.

Chama a atenção também a inexistência, na *Casa Cor Paraná*, de espaços projetados para casais idealizados como homossexuais ou para a figura da mãe solteira, mesmo que na realidade social do país esses arranjos sejam significativos. Sendo assim, parece-me plausível considerar que a mostra assume uma postura conservadora, investindo em um ideal de “família tradicional” vinculado à perspectiva heteronormativa.

A partir das análises realizadas, entendo que as estratégias de objetificação de feminilidades e masculinidades observáveis em ambientes expostos na *Casa Cor Paraná*, apesar de diversificadas pela incorporação de diferentes estilos decorativos e pela

imbricação com marcadores como idade, estado civil e profissão, tendem a reproduzir estereótipos de gênero. Sendo assim, as/os usuárias/os imaginadas/os identificadas/os em geral assumem características associadas à masculinidade hegemônica ou à feminilidade enfatizada, mantendo uma lógica de dicotomia por oposição. Cabe notar que esses modelos idealizados não são fixos ou imutáveis, e que os diversos matizes observados podem ser interpretados como variações definidas em torno dessas posições de privilégio. Além disso, apesar de serem perceptíveis continuidades com relação às características historicamente associadas à decoração tida como feminina ou como masculina, notam-se também alguns deslocamentos e tensionamentos.

No que diz respeito à incorporação de referências à natureza no design de interiores, observo que é mantida como uma estratégia de constituição de feminilidades pautadas nas ideias de beleza e romantismo, servindo inclusive como forma de suavizar a presença de tecnologias sofisticadas. Como visto, elementos que remetem ao natural também podem ser observados em ambientes direcionados ao público masculino. Neles, porém, essas referências tendem a construir uma ideia de natureza selvagem a ser contemplada, conquistada e/ou salva. Dessa forma, constituem-se masculinidades que transitam entre a coragem e a aventura; e o isolamento e a solidão reflexiva.

Tendo em vista o recorte analisado, não pude identificar uma tendência marcante com relação ao uso de referências *pop*, futuristas e *high-tech*. Essas linguagens aparecem tanto como estratégia de objetificação de feminilidades e masculinidades mais lúdicas e informais, quanto na configuração de espaços mais rígidos e assépticos. Em geral, foram associadas a um senso de modernidade e atualização tecnológica, ligado à juventude.

Já a decoração caracterizada como sóbria mantém sua relação com a masculinidade hegemônica, ligada a formas e materiais clássicos ou atualizada no estilo contemporâneo. Quando aplicada a espaços projetados visando usuárias imaginadas como moças e mulheres, implica em um deslocamento em relação aos padrões convencionais, ainda que nesses casos a sobriedade seja pontuada por artefatos que operam como marcadores de feminilidade.

Com relação ao uso de imagens do corpo na configuração de alguns dormitórios caracterizados como femininos, considero se tratar de uma estratégia que apresenta uma dupla função, servindo tanto como decoração quanto como forma de individualização dos espaços. Cabe notar que as imagens selecionadas para compor os ambientes analisados revelam a adesão a padrões de beleza eurocentrados, exibindo em

geral figuras de mulheres brancas, magras, jovens e de cabelos lisos. Chama a atenção também a baixa ocorrência de imagens que retratam corpos masculinos, sendo representativo o uso da fotografia do torso de um homem nu no dormitório projetado para um usuário presumidamente idealizado como *gay*. Esse ambiente, ao incorporar um visual irreverente e extravagante, historicamente ligado ao movimento homossexual, tensiona os padrões normativos privilegiados na trajetória da mostra.

O casal de projetistas responsável pelo último ambiente citado apresentou também o dormitório em que se observam imagens de uma criança negra. Ainda que nesses dois casos as escolhas projetuais dialoguem com padrões hegemônicos, considerando a forma de representação da criança negra e o ocultamento do fato de o usuário ter sido imaginado como um rapaz *gay*, a presença desses ambientes na mostra pode ser lida como um sutil deslocamento em relação à postura, em geral ainda mais conservadora, observada na *Casa Cor Paraná*.

No que tange às práticas explicitadas em ambientes exibidos, percebo a reiteração de estereótipos de gênero na escolha dos tipos de esporte associados às masculinidades e feminilidades, bem como na associação do cozinhar *gourmet* e da ingestão de bebidas alcoólicas com usuários imaginados como homens adultos. Tendo em vista essas temáticas, destaco como “pontos fora da curva” o ambiente direcionado ao uso infantil que utiliza o futebol como tema, apresentando-o como atividade a ser compartilhada por meninos e meninas; e o *loft* projetado para uma *gourmet* no qual, apesar da presença de indícios que remetem a um cozinhar tradicional e voltado a ideia de cuidado, essa atividade especializada é associada a uma figura feminina.

O ideal de infância como um período de inocência e pureza, no qual os indivíduos devem receber estímulos adequados ao seu desenvolvimento, parece pautar o projeto de ambientes que ressaltam o potencial criativo e imaginativo do público infantil. A construção de mundos de fantasia e a ludicidade, bem como o estímulo à prática artística permeiam alguns dos espaços direcionados a esse público.

No caso dos ambientes idealizados visando usuários imaginados como artistas, nota-se a ênfase dada, nos discursos textuais, à intenção de constituir espaços “neutros” para servir de suporte à criatividade. As imagens, por outro lado, contradizem essa ideia de neutralidade, apresentado uma decoração em que se percebe a mistura de estilos decorativos, materiais, texturas e cores.

Já nos cômodos destinados a mulheres adultas, considerando práticas similares, são reproduzidos aspectos ligados à feminilidade enfatizada, como a beleza, a delicadeza e o cuidado, materializados pelo uso de motivos florais e pela relação com o fazer artesanal.

Considerando o interesse por carros e joias, creio que seja possível indicar uma aparente sobreposição entre os atributos associados a esses artefatos e características dos sujeitos idealizados em relação a eles. Quanto à “paixão” por carros, além de ser exclusivamente associada a figuras masculinas, reforça a valorização conferida às atividades de lazer e socialização para usuários imaginados como homens adultos, construindo masculinidades associadas ao domínio da tecnologia e à homossociabilidade e a ideias como velocidade, potência e expertise. Já a vinculação das joias com as feminilidades aparece tanto associada à competência profissional quanto a ideias como as de beleza e memória.

Ainda que as assimetrias de gênero sejam bastante evidentes, cabe notar que é possível encontrar também noções que perpassam, de maneira geral, a construção de usuárias/os imaginadas/os em ambientes inseridos no recorte estudado. Essa construção parece pautada por *scripts* e programas de ação que oscilam entre práticas de caráter autocentrado – tais como o relaxamento do corpo e a adesão a atividades introspectivas, como a leitura e a pintura – e práticas direcionadas ao dar-se a ver – tais como a exibição de habilidades específicas e a exposição do corpo. Até onde pude perceber, trata-se de um corpo em geral idealizado como branco, magro, de aparência jovem, heterossexual, disciplinado, asseado e que demanda conforto. O recorte de classe direciona ainda à objetificação de feminilidades e masculinidades associadas às ideias de sofisticação, luxo, requinte, num trânsito entre tradição e modernidade que se materializa por meio de uma decoração eclética.

Acho importante reforçar que as relações de objetificação não são deterministas, sendo possível diferentes formas de apropriação dos artefatos, incluindo usos subversivos ou a negação de *scripts* ou programas de ação. Sendo assim, ressalto que as ideias postas em circulação pela mostra não necessariamente são incorporadas pelas pessoas que a visitam ou consomem as imagens dos ambientes expostos. De qualquer maneira, ao assumir que a cultura material participa da constituição de corpos e subjetividades, torna-se relevante analisar a forma com que o design de interiores tem

sido configurado e os significados que têm sido divulgados a partir das materialidades exibidas nesse tipo de evento.

Gostaria de enfatizar ainda que não tenho a pretensão de apresentar as interpretações apresentadas nesta tese como verdades absolutas ou universais. Trata-se de um olhar particular, construído a partir do meu repertório e do diálogo que procurei estabelecer com textos das áreas de Design, Arquitetura, História e Antropologia. Assim, em que pese o fato de os projetos apresentados na *Casa Cor Paraná* serem estabelecidos a partir do compartilhamento de significados socialmente estabelecidos, as análises são limitadas por esse repertório específico, bem com o pelos recortes que optei por fazer.

Dado o tempo despendido nos processos de coleta, registro e organização das imagens e textos, e considerando os objetivos propostos para o desenvolvimento da tese, tomei a decisão de não incluir séries paralelas de imagens obtidas em outras fontes. Assim, indico que seria interessante ampliar o estudo, incluindo imagens de ambientes apresentados em outras edições regionais da *Casa Cor*. Considerando a presença da mostra na maioria das capitais do país, creio que uma análise comparativa entre essas diversas edições seria bastante profícua para o estudo da prática do design de interiores no Brasil. A ampliação das fontes também poderia abranger livros, revistas, manuais, programas de televisão, *blogs*, e demais mídias especializadas em decoração, considerando o contexto nacional a partir da segunda metade da década de 1980. Essa ampliação permitiria identificar similaridades e contrastes entre o design de interiores divulgados nessas diferentes mídias, bem como entre os projetos expostos em mostras e aqueles de fato aplicados em espaços residenciais.

Tomando como fonte apenas os materiais de divulgação da *Casa Cor Paraná*, ainda assim seria possível expandir o escopo estudo a partir da análise das capas das publicações impressas e das reportagens nelas veiculadas, bem como da observação da mostra em si, considerando o modo de organização da exposição, os percursos propostos, a interação com os espaços projetados, etc.

Também poderia ser mais explorada a instância do consumo, investigando o impacto que os ambientes expostos na *Casa Cor* têm tido para as pessoas que a visitam e/ou acessam via anuários, revistas e *website*. Com isso, seria possível ampliar o entendimento sobre como as pessoas se apropriam das ideias veiculadas pela mostra na produção de seus interiores domésticos e na constituição de suas identidades. Creio que

isso permitiria também mapear usos não previstos, transgressões, negociações, indicando os limites da intencionalidade de projetistas.

Outro desdobramento possível seria o olhar mais aprofundado para os processos de produção, visando compreender melhor as escolhas e direcionamentos dados aos projetos. Esse aprofundamento poderia incluir tanto uma análise dos discursos das/os profissionais expositoras/es quanto uma discussão sobre as diretrizes e perspectivas institucionais, considerando a equipe que organiza a mostra. Creio que seria especialmente interessante o diálogo com projetistas, visando entender como são definidos os perfis de usuárias/os, considerando que designers, decoradoras/es e arquitetas/os também são sujeitos marcados pelo gênero, cujos projetos incorporam visões de mundo específicas.

Em suma, penso que o estudo de mostras como a *Casa Cor*, abrangendo suas dimensões de produção, circulação e consumo, tem muito a contribuir para a historiografia do design e da arquitetura. Entendo que esse tipo de pesquisa permite levantar questões sobre a configuração de espaços e tecnologias, sobre o desenvolvimento de estilos decorativos e sobre domesticidades que são idealizadas em contextos históricos, sociais e culturais específicos.

Como procurei argumentar ao longo do texto, creio que a análise do design de interiores domésticos pode nos permitir, ademais, compreender os processos culturais de produção, reprodução e naturalização de diferenças, bem como vislumbrar fissuras e deslocamentos nos discursos normativos sobre feminilidades e masculinidades. Ao considerar o design de interiores como prótese de gênero, se torna possível destacar como as tecnologias têm papel fundamental no processo de constituição de subjetividades, mediante o fornecimento de “pistas” visuais, o estímulo a práticas específicas e o direcionamento a certos interesses, atenções e afetos; bem como a determinadas posturas, gestos e comportamentos.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Gilberta (coord.). *Consumo de bebidas alcoólicas no Brasil: Estudo com base em fontes secundárias*. Relatório de Pesquisa. Rio de Janeiro: Faculdade Latinoamericana de Ciências Sociais, 2012.

AGENDES, Daniela Silva. A representação da mulher “pacote completo”: os discursos sobre a “mãe solteira”. *Revista NUPEM*, Campo Mourão, v. 4, n.7, p. 37- 54, ago.-dez. 2012.

AITCHISON, Cara Carmichael (Ed.). *Sport and Gender Identities: Masculinities, Femininities and sexualities*. London and New York: Routledge, 2007. Disponível em: <<http://www.imd.inder.cu/adjuntos/article/552/Sport%20and%20Gender%20Identities.pdf>>. Acesso em: 11 fev 2016.

AKRICH, Madeleine. The de-scription of technical objects. In: BIJKER, Wiebe E; LAW, John (Eds.). *Shaping technology/building society*. Cambridge: MIT Press, 1992.

ALEGRETTI, Laís; OLIVEIRA, Letícia de. Comissão aprova definição de família como união entre homem e mulher. *G1 e TV Globo*, Brasília, 24 set. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/09/comissao-aprova-definir-familia-como-uniao-entre-homem-e-mulher.html>>. Acesso em: 27 jan 2016.

ALMEIDA, Sebastião Carlos Ferreira de. *Mixed Martial Arts (MMA) no Brasil: masculinidades em disputa*. Tese (Doutorado em Sociologia). 2016. Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Goiânia 2016.

ANDRADE, Luciana. Casa Cor Paraná 2014 ocupa um antigo cinema. Confira fotos da mostra. *Casa.com.br*, [S.l.], 02 set. 2014. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/materia/casa-cor-parana-2014-ocupa-um-antigo-cinema>>. Acesso em> 15 jul 2015.

ANDRADE, Luciana. Casa Cor Paraná 2015: 50 ambientes atualizam o imóvel centenário. *Casa.com.br*, [S.l.], 24 de jun. 2015. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/materia/casa-cor-parana-2015-50-ambientes-atualizam-o-imovel-centenario#14>>. Acesso em: 05 out. 2015.

ANDRADE, Luciana. Casa Cor Paraná: ambientes fazem referência a grandes metrópoles. *Casa.com.br*, [S.l.], 12 ago. 2013. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/materia/casa-cor-parana-ambientes-fazem-referencia-a-grandes-metropoles>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

ANDRADE, Luciana. CASA COR PR: tendências e história se encontram em 48 ambientes. *Casa Cor*, [S.l.], 22 jun. 2016. Disponível em: <<http://casacor.abril.com.br/ambientes/casa-cor-parana-tendencias-e-historia-se-encontram-em-48-ambientes/>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

ATTIFIELD, Judy. Barbie and Action Man: adult toys for girls and boys, 1959-93. In: KIRKHAM, Pat (Ed.). *The gendered object*. New York: Manchester University Press, 1996.

BALKMAR, Dag. *On men and cars: an ethnographic study of gendered, risky and dangerous relations*. Linköping: Linköpings Universitet, 2012.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. La Torre Eiffel. In: BARTHES, Roland. *La Torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001. p. 55-86.

BATTEZZATI, Ligia Cristina. *A personalização dos ambientes domésticos através do uso dos estilos vintage e retrô na decoração contemporânea*. 2013. 181f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade), Programa de Pós-graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

BATISTELLA, Alessandro. O Paranismo e a invenção da identidade paranaense. *Revista Eletrônica História em Reflexão*, Dourados, v. 6, n. 11, jan.-jun. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/viewFile/1874/1044>>. Acesso em: 6 jan. 2016.

BELELI, Iara. Corpo e identidade na propaganda. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 15, v. 1, p. 193-215, jan.-abr. 2007.

BELELI, Iara. *Marcas da diferença na propaganda brasileira*. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BELO, Isolda. Velhice e mulher: vulnerabilidades e conquistas. *Feminismos*, Salvador, v.1, n.3 set. - dez. 2013. Não paginado.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 411-438.

BESSA, Reinaldo. Núcleo Paranaense de Decoração muda critérios de premiação de escritórios de arquitetura. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 9 dez. 2017. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/reinaldo-bessa/negocios/nucleo-paranaense-de-decoracao-muda-criterios-de-premiacao-de-escritorios-de-arquitetura/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

BESSA, Reinaldo. Pisando em ovos 1. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 out. 2013. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/reinaldo-bessa/pisando-em-ovos-1-437xdl1tilrdvfn5sn0p6iu6m>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

BESSA, Reinaldo. Todas as cores. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 29 maio 2010. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/reinaldo-bessa/livro-bomba-1-0to7pp8xdu0viy0fjw6x0ybm6>>. Acesso em: 20 out. 2017.

BESSI, Bruna. Já ouviu falar em boiserie? Conheça o revestimento e leve elegância às paredes. *IG São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2012. Disponível em: <<http://delas.ig.com.br/casa/decoracao/2012-08-27/ja-ouviu-falar-em-boiserie-conheca-o-revestimento-e-leve-elegancia-as-paredes.html>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

BIANCARELI, André M. Economia, Sociedade e Desenvolvimento, 20 anos: notas de apresentação. *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 21, Número Especial, p. 723-727, dez. 2012.

BOSTELMANN, Pamela. *A "mulher do futuro" em periódicos brasileiros: vestuário e decoração como tecnologias de gênero (1960 e 70)*. 2017. 2013f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade), Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

BUCKLEY, Cheryl. Children's clothes: design and promotion. In: KIRKHAM, Pat (Ed.). *The gendered object*. New York: Manchester University Press, 1996.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. *Design Issues*, Cleveland, v. 3, n. 2, p. 3-14, 1986.

- BUKOWSKI, Claudia de Asevedo. *Arquitetura contemporânea: um panorama da atualidade a partir do estudo de residências em Curitiba*. 2012. 190f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2017.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. London: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BUTLER, Judith. Regulações de gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 42, p. 249-274, jun. 2014.
- BUTLER, Judith. *Undoing gender*. New York: Routledge, 2004.
- CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa; VAN LEEUWEN, Theo. Discurso crítico e gênero no mundo infantil: brinquedos e a representação de atores sociais. *Linguagem em (Dis)curso - LemD*, Tubarão, v. 4, n. esp, p. 11-33, 2004.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná (1853-1953)*. 2007. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- CARVALHO, Luciana. 10 mulheres que comandam a gastronomia brasileira. *Exame*, São Paulo, 26 mar. 2014. Disponível em: < <http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/10-mulheres-que-comandam-a-gastronomia-brasileira/> >. Acesso em: 7 jul. 2017.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: EdUSP, 2008.
- CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Brasil 2005. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 29, ed. 532, 2005.
- CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Brasil 2006. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 30, n. 544, 2006.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná 2000. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 24, n. 05, 2000.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná 2001. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 25, n. 05, 2001.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná 2002. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 26, n.05, 2002.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná 2003. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 27, n.06, 2003.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná 2004. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 28, n. 5, 2004.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná' 98. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 22, n. 6, 1998.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Paraná' 99. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 23, n.5, 1999.

CASA CLAUDIA. Casa Claudia apresenta Casa Cor Sul - Paraná' 97. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 21, n. 6, 1997.

CASA CLAUDIA. Casa Cor Sul - Paraná' 96. *Casa Claudia*, São Paulo, ano 20, n. 5, 1996.

CASA COR BRASÍLIA. *Manual do Profissional*. [S.l.], 2010. Disponível em: <http://www.casacorbrasil.com.br/arquivos/manual_profissional_2010.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2016

CASA COR PARANÁ. *Anuário Casa Cor Paraná 2002*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2002.

CASA COR PARANÁ. A Biblioteca na CASACOR Paraná 2017 prioriza a versatilidade. In: GRUPO ABRIL. *Press kit Casa Cor Paraná 2017*. [S.l.], 2017b. Disponível em: <<http://casacor.abril.com.br/mostras/parana/>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2010*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2010.

CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2011*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2011.

CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2013*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2013.

CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2014*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2014.

CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2015*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2015.

CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2017*. São Paulo: Editora Abril, 2017c.

CASA COR SUL. *Anuário Casa Cor Sul – Paraná'94*. Curitiba: Decor'In Promotora de Eventos LTDA., 1994.

CASA COR. *Estilo Paulista: Casa Cor São Paulo*. São Paulo: Casa Cor Promoções e Comercial Ltda, 2006.

CASA FOA. *Casa FOA: un poco de historia*. [S.l.], 2015. Disponível em: <http://www.casafoa.com/casa_foa.php>. Acesso em: 5 jan. 2016.

CASA VOGUE. Decoração industrial está com tudo! : tendência otimiza espaços pequenos com estilo. *Casa Vogue*, [S.l.], 30 out. 2014a. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/Interiores/Ambientes/noticia/2014/10/decoracao-industrial-esta-com-tudo.html>>. Acesso em: 08 nov. 2017.

CASA VOGUE. Os ambientes da Casa Cor 2014: Casa Vogue mostra highlights do evento. *Casa Vogue*, [S.l.], 25 maio 2014b. Disponível em: <<http://casavogue.globo.com/Interiores/Ambientes/noticia/2014/05/os-ambientes-da-casa-cor-2014.html>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

CASA.COM.BR. Casa Cor Paraná – 2007. *Casa.com.br*, [S.l.], 3 out. 2011. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/materia/casa-cor-parana-2007>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

CASA.COM.BR. Casa Cor Paraná – 2008. *Casa.com.br*, [S.l.], 23 set. 2011. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/materia/casa-cor-parana-2008>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

CASA.COM.BR. Moda e retrofit inspiram a Casa Cor Paraná 2012. *Casa.com.br*, [S.l.], 27 jun. 2012. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/materia/moda-e-retrofit-inspiram-a-casa-cor-parana-2012>>. Acesso em: 08 set. 2014.

CAU/PR – CONSELHO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO PARANÁ. *Pagamentos de Reserva Técnica e premiações para arquitetos de interiores foram temas de reunião no CAU/PR*. [S.l.], 12 de mar. de 2015. Disponível em: <<http://www.caupr.org.br/?p=11843>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

CEPAL. *La matriz de la desigualdad social en América Latina*. Santiago: Naciones Unidas, 2016. Disponível em: <http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40668/4/S1600946_es.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2017.

CIBIC & PARTNERS. *Cibic & Partners*. [S.l.], [201-]. Disponível em: <file:///C:/Users/claud/Downloads/ville_05_cibic_en.pdf>. Acesso em: 04 out. 2017.

CIPINIUK, Alberto. *O Campo do Design e a Crise do Monopólio da Crença*. São Paulo: Blücher, 2017.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99–127, 2016. Disponível em: <<http://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

COLLINS, Patricia Hill. Mammies, matriarchs, and other controlling images. In: COLLINS, Patricia Hill. *Black feminst thought: knowledge, consciousness and the politcs of empowerment*. USA, New York: Routledge, 2000. p. 21-43.

COMISSÃO DE AVALIAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL. Sobre Preservação de Edificações de Valor Cultural. In.: CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2009*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2009.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira; VÖRÖS, Anna Lúcia da Silva Araujo; VILLANOVA, Camila. *Memórias, modas e fotografias: exercício com um blog de moda*. 7ª Semana Integrada de Ensino, Pesquisa e Extensão, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

COSTA, Fernanda Melonio da. Vinho, consumo e sociedade: uma análise da coluna "Tintos & Brancos". *Revista Ação Midiática*, v. 1, n. 1., Curitiba, 2011.

CRESTO, Lindsay Jemima. *A re-significação da relação entre design e tecnologia na obra dos irmãos Campana*. 2009. 264 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), Programa de Pós-graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

DANTAS, Cristina. *Brasil porta adentro: uma visão histórica do design de interiores*. São Paulo: C4, 2015.

DARDE, Vicente William da Silva. *As representações sobre cidadania de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais no discurso jornalístico da Folha e do Estadão*. 2012. 230 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DATAFOLHA. *Centenário da imigração japonesa*. São Paulo, 10 dez. 2008. Disponível em: <<http://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2008/12/1223831-centenario-da-imigracao-japonesa.shtml>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

DEJEAN, Joan. *O século do conforto: quando os parisienses descobriram o casual e criaram o lar moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DEL PRIORE, Mary. A criança negra no Brasil. In: JACÓ-VILELA, AM.; SATO, L. (Orgs.). *Diálogos em psicologia social*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012. p. 232- 253. Disponível em: < <http://books.scielo.org/id/vfgfh/pdf/jaco-9788579820601-16.pdf> >. Acesso em: 16 out. 2017.

DERENZE, Angelo. Importância do evento. In: CASA COR. *Estilo Paulista: Casa Cor São Paulo*. São Paulo: Casa Cor Promoções e Comercial Ltda, 2006.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. *Yin Yang*. [S.l.], 2008-2016. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/yin-yang/>>. Acesso em: 15 jan. 2016. Verbetes de dicionário.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. *Lua*. [S.l.], 2008-2017. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/lua/>>. Acesso em: 15 out. 2017. Verbetes de dicionário.

DOMINGUES, Petrônio José. Negros de Almas Brancas? A Ideologia do Branqueamento no Interior da Comunidade Negra em São Paulo, 1915-1930. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 24, n. 3, p. 563-599, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eea/v24n3/a06v24n3>>. Acesso em: 16 out. 2017.

DRUMOND, Fernanda. Obras de arte mexem com os sentidos dos visitantes da Casa Cor PR. *Casa Cor*, [S.l.], 03 ago. 2015. Disponível em: <<https://casacor.abril.com.br/profissionais/obras-de-arte-mexem-com-os-sentidos-dos-visitantes-da-casa-cor-pr/>>. Acesso em: 19 out. 2017.

DU GAY, Paul; HALL, Stuart; JANES, Linda; MACKAY, Hugh; NEGUS, Keith. *Doing Cultural Studies: The story of the Sony Walkman*. London: Sage Publications, 2003.

DUDEQUE, Irã Taborda. *Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 2001.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. *Natureza-morta*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo360/natureza-morta>>. Acesso em: 4 jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. *Zimmermann*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9589/zimmermann>>. Acesso em: 18 ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Os estudos culturais em debate. *UNIrevista*, [S.l.], v. 1, n° 3, jul. 2006.

ESPN. Clube de golfe mais antigo do mundo permitirá mulheres pela 1ª vez em 273 anos. *ESPN / Agência AFP*, [S.l.], 14 mar. 2017. Disponível em: <http://espn.uol.com.br/noticia/678460_clube-de-golfe-mais-antigo-do-mundo-permitira-mulheres-pela-1-vez-em-273-anos>. Acesso em: 25 ago. 2017.

EXPLORING BRITISH DESIGN. *Britain Can Make It*: Things in their home setting: a bedroom with man's dressing-room and bathroom in a large house (1946). [S/l], [201-]. Disponível em: <goo.gl/51MSsv>. Acesso em: 13 set. 2017.

FABRIS, Annateresa. Arquitetura eclético no Brasil: o cenário da modernização. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, n. 1, p. 131-143, 1993.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FALLAN, Kjetil. De-scribing Design: Appropriating Script Analysis to Design History. *Design Issues*, Cleveland, v. 24, n. 4, p. 61-75, Autumn 2008.

FAUSTO, Juliana. Bonequinha de Luxo. *Contracampo*, [S.l.], n. 71, maio 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/71/bonequinhadeluxo.htm>>. Acesso em: 4 out. 2017.

FEDERAÇÃO PAULISTA DE GOLFE. *Equipamentos e regras*. São Paulo, [201-]. Disponível em: <http://www.fpgolfe.com.br/?page_id=98>. Acesso em: 25 ago. 2017.

FERNANDES, Victor Guilherme Pereira. *“Um passo à frente”*: história social de um rock brasileiro. 2016. 140f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

FIGLIUZZI, Adriza. *Homens sobre rodas*: representações de masculinidades nas páginas da revista Quatro Rodas. 2008. 180f. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

FIGUEIREDO, Ângela. *Novas elites de cor*: estudo sobre os profissionais liberais negros de Salvador. São Paulo: Annablume, 2002.

FLEURY, Thalita. Que taça escolher? *Adega*, São Paulo, 5 mar. 2009. Disponível em: <http://revistaadega.uol.com.br/artigo/que-taca-escolher_149.html>. Acesso em: 14 nov. 2017.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejo*: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANÇA, Maureen Schaeffer. *Design & Cultura: representações sociais nos frascos de perfume do início do século XXI*. 2011. 250f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

FRANÇA, Valéria. Classe C investe em design e decoração. *Estadão*, São Paulo, 24 abr. 2011. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,classe-c-investe-em-design-e-decoracao-imp-,709974>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

FREITAS, Viviane; MOURA, Alessandra. Casa Cor Paraná 2011: 55 fotos. *Casa.com.br*, [S.l.], 29 nov. 2011. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/materia/casa-cor-parana-2011-55-fotos>>. Acesso em: 09 set. 2014.

FUNCK, Susana Bornéo. *Anjos e feras no espaço doméstico: decoração para meninas e meninos*. In: COSTA, Cláudia de Lima, SCHMIDT, Simone Pereira (orgs.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.

GALHANONE, Renata Fernandes. *Valor percebido pelo consumidor de produtos de luxo: proposição de um modelo teórico*. 2013. 377 f. Tese (Doutorado em Administração), Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GAZETA DO POVO. *A obra civilizada do artista plástico Carlos Eduardo Zimmermann chega às prateleiras*. Curitiba, 08 nov. 2007. Disponível em: <goo.gl/5UQp7t>. Acesso em: 14 ago. 2017.

GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2004.

GHILARDI-LUCENA, Maria Inês. Estudos do gênero masculino: homens em revistas de culinária. In: MARTINS, Moisés de Lemos; PINTO, Manuel (Orgs). *Comunicação e Cidadania*. Anais do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, set. 2007. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, 2008.

GIAMATEI, Crícia. Decoração provençal: saiba o que é e como aplicar em 5 cômodos. *Vida e Estilo*, [S.l.], 22 fev. 2013. Disponível em: <<http://vidaeestilo.terra.com.br/casa-e-decoracao/decoracao-provencal-saiba-o-que-e-e-como-aplicar-em-5-comodos,2e388e47238fc310VgnVCM4000009bcce b0aRCRD.html>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulher e esporte no Brasil: entre incentivos e interdições elas fazem história. *Pensar a Prática*, v. 8, n. 1, p. 85-100, jan./jun. 2005a.

GOELLNER, Silvana Vilodre. Mulheres e futebol no Brasil: entre sombras e visibilidades. *Rev. bras. Educ. Fís. Esp.*, São Paulo, v.19, n.2, p.143-51, abr./jun. 2005b.

GOLDENBERG, Mirian. *O corpo como capital: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. *Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03*. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005. p. 39 - 62.

GORDON, Beverly. Woman's domestic body: the conceptual conflation of women and interiors in the industrial age. *Winterthur Portfolio*, [S.l.], v. 31, n. 4, Gendered Spaces and Aesthetics, p. 281-301, winter 1996.

GRAÇANO, Mira. Uma conversa emocionante e divertida com o arquiteto Luiz Maganhoto e o designer Daniel Casagrande. *Blog da Mira*, Curitiba, 24 set. 2014. Disponível em: < <https://miragracano.wordpress.com/2014/09/24/uma-conversa-emocionante-e-divertida-com-luiz-maganhoto-e-daniel-casagrande/> >. Acesso em: 29 jan. 2016.

GRANT, Lara Gomes. *O significado das joias para mulheres jovens: emoções, identidade e pertencimento*. 2013. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

GRIZ, Cristiana; AMORIM, Luiz. O luxo como necessidade: Projetos de apartamentos típicos da elite recifense. *Arquitextos*, ano 16, nov. 2015. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.186/5846> >. Acesso em: 28 jun. 2017.

GRUPO ABRIL. *Abril Mídia*. São Paulo, 2017a. Disponível em: <<http://www.grupoabril.com.br/pt/o-que-fazemos/midia/>>. Acesso em: 16 maio 2017.

GRUPO ABRIL. *Casa Cor Mídia Kit 2017*. São Paulo, 2017b. Disponível em: <<http://publiabril.abril.com.br/marcas/casacor>>. Acesso em: 16 maio 2017.

GRUPO ABRIL. *Press kit Casa Cor Paraná 2017*. [S.l.], 2017c. Disponível em: <<http://casacor.abril.com.br/mostras/parana/>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

GUIDALLI, Paulo. Casa de Arquiteto. In: CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2009*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2009.

GURGEL, Miriam. *Projetando espaços: guia de arquitetura de interiores para áreas residenciais*. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33-118.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 7-31, 1993.

HENDERSHOT, Heather. Dolls: odour, disgust, femininity and toy design. In: KIRKHAM, Pat (Ed.). *The gendered object*. New York: Manchester University Press, 1996.

HOLLOWS, Joanne. *Domestic Cultures*. Berkshire: Open University Press, 2008.

HOLLOWS, Joanne. The Bachelor Dinner: masculinity, class and cooking in Playboy, 1953-1961. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, v. 16, n. 2, p. 143-155, 2002.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. O princípio da racionalidade e a gênese da cozinha moderna. *Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, v. 13, p. 124-154, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/47751>>. Acesso em: 11 ago. 2017.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *SIS 2015: desigualdades de gênero e racial diminuem em uma década, mas ainda são marcantes no Brasil*. [S.l.], 4 dez. 2015. Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?view=noticia&id=1&idnoticia=3050&busca=1&t=sis-2015-desigualdades-genero-racial-diminuem-uma-decada-ainda-sao-marcantes-brasil>>. Acesso em: 07 nov. 2017.

INFOPEdia. *Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/linguaportuguesa>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. *Retrato das desigualdades: gênero e raça*. 4 ed. Brasília: IPEA, 2011. Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/revista.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2017.

JULIBONI, Márcio. Abril compra fatia do Grupo Doria e assume 100% da Casa Cor. *Exame*, São Paulo, 16 dez. 2011. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/negocios/noticias/abril-compra-fatia-do-grupo-doria-e-assume-100-da-casa-cor>>. Acesso em: 05 jun. 2014.

KAMER, Gely Syreeta França. *A influência da pop art no mobiliário brasileiro*. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação de Tecnologia em Móveis), Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2004.

KAYGAN, Pinar. Gender, Technology, and the Designer's Work: A Feminist Review. *Design and Culture*, [S.l.], 28 abr., p 1-18, 2016.

KINCHIN, Juliet. Interiors: nineteenth-century essays on the “masculine” and the “feminine” room. In: KIRKHAM, Pat (Ed.). *The gendered object*. New York: Manchester University Press, 1996.

KIRKHAM, Pat; ATTFIELD, Judy. Introduction. In: KIRKHAM, Pat (Ed.). *The gendered object*. New York: Manchester University Press, 1996.

KOMESU, Cristiane. Conheça os ambientes da Casa Cor Paraná. *Casa.com.br*, [S.l.], 28 jun. 2010. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/materia/conheca-os-ambientes-da-casa-cor-parana>>. Acesso em: 09 set. 2014.

LA RUE, Eva. A fotografia de interiores. *Focus*, São Paulo, 19 mar. 2015. Disponível em: <<https://focusfoto.com.br/a-fotografia-de-interiores/>>. Acesso em: 05 set. 2017.

LATOUR, Bruno. The Berlin Key or how to do words with things. In: GRAVES-BROWN, Paul (ed.). *Matter, Materiality and Modern Culture*. London: Routledge, 2000. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-36-Berliner-KEY-GBpdf.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

LEITÃO, Elenara. *Dicas para fotografar (bem) interiores*. [S.l.], 06 ago. 2010. Disponível em: <<http://www.elenaraleitao.com.br/2010/08/dicas-para-fotografar-bem-interiores.html>>. Acesso em: 05 set. 2017.

LEITE, Miriam L. Moreira. A infância no século XIX segundo memórias e livros de viagem. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *História Social da Infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2003.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Transformações do espaço habitacional ocorridas na arquitetura brasileira do século XIX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, n.1, 1993.

LEON, Ethel; MONTORE, Marcello. Brasil. In: FERNÁNDEZ, Silvia; BONSIEPE, Gui. *Historia Del diseño en América Latina y el Caribe: industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Blücher, 2008. p. 62-87.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, educação e docência nas Artes Visuais. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 243-259, jul. – dez. 2005. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227042007>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. *Destemidos, bravos, solitários: a masculinidade na versão western*. Bagoas, n. 10, p. 171-182, 2013a. Disponível em: <<file:///C:/Users/claud/Downloads/5382-13232-1-SM.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. São Paulo: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

LUCA, Tania Regina de. Mulheres em revista. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 469-512.

LUDERER, Cynthia Arantes Ferreira. *O papel dos chefs-celebridades na construção do espetáculo da alimentação: análise discursiva das revistas de gastronomia de luxo*. 2013. 462 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

MACHADO, Carla. Jovens talentos investem no reconhecimento. *Diário Comércio, Indústria & Serviços*, [S.l.], 31 maio 2013. Disponível em: <<http://www.dci.com.br/shopping-news/jovens-talentos-investem-no-reconhecimento-id348889.html>>. Acesso em: 4 jan. 2016.

MACHADO, Gabriel. Decoração: projeto de Oscar Mikail mostra estilo de moradia para casal gay sofisticado. *A Crítica.com*, Manaus, 13 jul. 2014. Disponível em: <http://acritica.uol.com.br/vida/Decoracao-projeto-Oscar-Mikail-empresarios_0_1174082583.html>. Acesso em: 25 fev. 2016.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. Encantamento do rosto: poses e retratos de cinema. *Anais do Museu Paulista*, v.18, n.1, São Paulo, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142010000100006&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 10 out. 2017.

MAIA, Cleiton Machado; LINS, Felipe Magalhães. Quantos lados pode ter um octógono?: gênero, corpo e homossexualidade no UFC. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 10, Florianópolis, 2013. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: <http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373591830_ARQUIVO_Quantosladospodeterumoctogonogenero,corpohomossexualidadenoUFC.pdf>. Acesso em: 5 out. 2017.

MALINOWSKA, Anna. Bad romance: Pop and *Camp* in light of evolutionary confusion. In: STĘPIEŃ, Justyna (ed.). *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014. p. 9-22.

MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Edição digital. Rio de Janeiro: Mauad X / Faperj, 2011.

MANCUSO, Clarice. *Arquitetura de interiores e decoração: A arte de viver bem*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

MANDELBAUM, Belinda. Novas Famílias? Uma indagação sobre as novas configurações familiares. *Sesc São Paulo*, São Paulo, 03 nov. 2009. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/5340_EM+PAUTA#/tagcloud=lista>. Acesso em: 25 fev. 2016.

MARANI, Vitor Hugo; LARA, Larissa Michelle. Relações entre corpo e máscara no carnaval de Veneza. *Licere*, Belo Horizonte, v.17, n.4, p. 247-270, dez. 2014.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.13, n.1, p. 133-174, jan. - jun. 2005.

MEDEIROS, Edson G. Casa Cor Sul Paraná' 94. *Casa Claudia*, ano 18, n. 5, maio de 1994.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil 4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 559-658.

MELO, Gislaine Ferreira et al. Estereótipos de gênero aplicados a homens atletas praticantes de esportes culturalmente femininos: a percepção de leigos, profissionais da Educação Física e atletas profissionais. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*, n. 23, v. 3, p. 30-37, 2015.

MEYER, Moe. Reclaiming the discourse of Camp. In: MEYER, Moe (ed.). *The Politics and Poetics of Camp*. London and New York: Routledge, 1994.

MICHAELIS MODERNO DICIONÁRIO. São Paulo: Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

MICHELLE, Katia. Passado e presente se fundem na Casa Cor Paraná. *Folha Casa & Conforto*, [S.l.], 5 jun. 2008. Disponível em: <http://www.bonde.com.br/?id_bonde=1-32-2-25-20080625>. Acesso em: 20 jun. 2016.

MILLER, Daniel (Org.). *Car Cultures*. London-New York: Berg, 2001.

MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: O caso da Editora Abril*. 1997. Tese (Doutorado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.

MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 681-693, set.-dez. 2006.

MORAIS, Vinícius Miranda de. *Coisa de macho*: representações de masculinidades em uma barbearia curitibana. 2015. 198f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade), Programa de Pós-graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

MOTA, Lara. Falta menos de um mês para a Casa Cor Paraná 2012. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 03 maio 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/haus/eventos/falta-menos-de-um-mes-para-a-casa-cor-parana-2012/>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

MOTTA, Alda Britto da. A família multigeracional e seus personagens. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 31, n. 111, p. 435-458, abr.-jun. 2010.

NESSI, Marina. Editorial. In: CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda., 2009. p. 6.

NESSI, Marina. Editorial. In: CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2013*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2013a, p. 45.

NESSI, Marina. Editorial. In: CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2014*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2014, p. 7.

NESSI, Marina. Editorial. In: CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2015*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2015, p. 7.

NESSI, Marina. Editorial. In: CASA COR SUL. *Anuário Casa Cor Sul – PR'96*. Curitiba: NCM Serviços de Consultoria Ltda, 1996, p. 23.

NESSI, Marina. *Estilo Curitiba: os 20 anos da Casa Cor Paraná*. Curitiba: Edição da autora, 2013b.

NEVES, Delma Pessanha. Alcoolismo: acusação ou diagnóstico? *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 7-36, jan.-fev. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-311X2004000100002&script=sci_arttext>. Acesso em: 11 fev. 2016.

NEVES, Delma Pessanha. O Consumo de Bebidas Alcoólicas: Prescrições Sociais. *BIB*, São Paulo, n. 55, p. 73-98 73, 1º semestre 2003. Disponível em: <<http://www.anpocs.com/index.php/edicoes-anteriores/bib-55/546-o-consumo-de-bebidas-alcoolicas-prescicoes-sociais/file>>. Acesso em: 10 out. 2017.

NOGUEIRA, Daliane; GALANI, Luan. Studio do rapaz – Romy Schneider. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 17 jun. 2016. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/studio-do-rapaz/>>. Acesso em: 02 out. 2017.

NOVAES, Regina. (2006). Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes D.; EUGENIO, Fernanda (orgs.). *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NÚCLEO PARANAENSE DE DECORAÇÃO. *1º Prêmio Núcleo Decor*. Curitiba, 4 dez. 2017. Disponível em: <<http://www.npdd.com.br/eventos/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

OKAZAKI, Alessandra. Criatividade e responsabilidade social na Casa Cor Paraná. *Casa.com.br*, [S.l.], 03 jun. 2009. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/materia/criatividade-e-responsabilidade-social-na-casa-cor-parana>>. Acesso em: 9 set. 2014.

OLIVEIRA, Daniel Ferreira Gonçalves de. Um olhar antropológico sobre as performances de luta do MMA em um evento do UFC. In: 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2014, Natal. *Anais eletrônicos...* Natal: UFRN/IFRN, 2014. Disponível em: <http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402007127_ARQUIVO_UmOlharAntropologicosobreasPerformancesdeLutadoMMAemumEventodoUFC.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2017.

O MORADOR. Studio di un designer italiano. *O morador*, [S.l.], 01 jun. 2009. Disponível em: <<http://www.omoradoronline.com.br/noticias/geral/218-studio-di-un-designer-italiano>>. Acesso em: 02 out. 2017.

PADILHA, Ana Caroline de Bassi. *Tecnologias do lar e pedagogias de gênero: Representações da “dona de casa ideal” na revista Casa & Jardim (anos 1950 e 1960)*. 2014. 193f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia), Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. *História*, [S.l.], v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005.

PEREIRA, Daniela Scridelli Pereira. *Interiores e exteriores da etiqueta e da decoração: gênero, posição social e histórias de vida*. 2009. 229f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010).

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, ago.-set. 1989.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PIEDRAS, Elisa; JACKS, Nilda. A publicidade e o mundo social: uma articulação pela ótica dos Estudos Culturais. *Contemporanea*, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 197-216, jul.-dez. 2005.

PINHAL, Professor. O que é radica? *Colégio de arquitetos*, [S.l.], 15 fev. 2009. Disponível em: < <http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-radica/>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

PINHO, Osmundo. Race Fucker: representações raciais na pornografia gay. *adernos pagu*, Campinas, n. 38, p. 159-195, jan.-jun. 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 469-512.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, [S.l.], v. 11, n. 2, p. 263-274, jul./dez. 2008.

PNUD;IPEA;FJP. *Desenvolvimento Humano para Além das Médi*as: 2017. Brasília: PNUD: IPEA: FJP, 2017. Disponível em: < <http://www.br.undp.org/content/dam/brazil/docs/IDH/desenvolvimento-alem-das-medias.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2017.

PONTUAL, Julice Almendra Freitas Mendes de Carvalho. *Formas de morar no Brasil: entre os 50 e os 70*. 2009. Dissertação (Mestrado em Design, tecnologia e cultura). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2009.

PORTAL EBC. Saiba mais sobre o golfe, um dos esportes do Rio 2016. *Portal EBC*, Brasília, 15 jul. 2016. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/esportes/rio2016/2016/07/saiba-mais-sobre-o-golf-um-dos-esportes-do-rio-2016>>. Acesso em: 25 ago. 2017.

PRAZERES, Leandro. Câmara vê fraude e fecha enquete do Estatuto da Família com 10 mi de votos. *UOL*, Brasília, 28 ago. 2015. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/brasil/2015/08/28/camara-detecta-fraudes-e-muda-sistema-de-enquetes.htm>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1, 2014.

PRECIADO, Beatriz. *Pornotopía: arquitectura y sexualidad em "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

PRECIADO, Beatriz. *Testo Yonqui*. Espanha, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

PUBLIABRIL. *Casa Cor*. [S.l.], 2015a. Disponível em: <<http://www.publiabril.com.br/marcas/casacor/eventos>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

PUBLIABRIL. *Midia Kit Casa Claudia*. [S.l.], 2017a. Disponível em: <<http://publiabril.abril.com.br/marcas/casa-claudia>>. Acesso em: 04 set. 2017.

PUBLIABRIL. *Midia Kit Casa Cor*. [S.l.], 2015b. Disponível em: <<http://www.publiabril.com.br/marcas/casa-cor>>. Acesso em: 4 jan. 2016.

PUGLIESI, Maria Helena Pugliesi. Em rota de expansão. In: CASA COR PARANÁ. *Revista Casa Cor Paraná 2014*. Curitiba: PR Premium Promoções e Comercial Ltda, 2014. p. 42.

RAMOS, Anne Carolina. A construção social da infância: Idade, gênero e identidades infantis. *Feminismos*, Salvador, v.1, n.3, set. – dez. 2013.

REDSTRÖM, Johan. Towards user design? On the shift from object to user as the subject of design. *Design Studies*, v. 27, n.2, March 2006, p. 123-139.

RIBAS, Natália. Guia de Estilos de Decoração – Contemporâneo. *Viva decora*, [S.l.], 2017. Disponível em: <<https://www.vivadecora.com.br/revista/casa-2/guia-de-estilos-de-decoracao-contemporanea/2017>>. Acesso em: 24 set. 2017.

RIBEIRO, Maíra. O desafio do acesso de indígenas ao ensino superior. *Axa*, [S.l.], 2015. Disponível em: <<http://axa.org.br/2015/01/o-desafio-do-acesso-de-indigenas-ao-ensino-superior/>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

ROCHA, Everardo. A mulher, o corpo e o silêncio: a identidade feminina nos anúncios publicitários. *Alceu*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 15-39, jul./dez. 2001.

RODRIGUES, Cristiano Rodrigues; ANDRADE, Darlane Silva Vieira; MANO, Maíra Kubik. Por uma teoria social de gênero do – e para – o sul global: Uma entrevista com Raewyn Connell. *Feminismos*, Salvador, v.3, n.1, jan. – abr. 2015.

RODRIGUES, Maíra Melo Pesqueira. *Design, artesanato e sustentabilidade: tendências observadas nas mostras Casa Cor Paraná*. 2008. Monografia (Especialização em Especialização em Design de Interiores), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage Publications, 2007.

ROSSO, Silvana Maria; ALVES, Letícia de Almeida. Estilo provençal dá tom rústico francês à casa: veja como decorar sem errar. *UOL*, São Paulo, 10 mar. 2014. Disponível em: <<http://mulher.uol.com.br/casa-e-decoracao/noticias/redacao/2014/03/10/estilo-provençal-da-tom-rustico-frances-aos-ambientes-veja-como-decorar.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

RUBINO, Silvana. *A Casa moderna: modos de usar*. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 4., 2016, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: ANPARQ, 2016. Disponível em: <<https://enanparq2016.files.wordpress.com/2016/09/s07-04-rubino-s.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *História da beleza no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014. [versão Kindle]

SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 1995.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. O contexto da institucionalização do design no Paraná: notas sobre o cenário social, econômico e cultural em Curitiba nos anos 1970. In: BRAGA, Marcos da Costa; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. *Histórias do Design no Paraná*. Curitiba: Insight, 2014.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. *O Design Pop no Brasil dos anos 1970: Domesticidades e Relações de Gênero na Revista Casa & Jardim*. 2010. 312 f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – DICH/Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. *O Design Pop no Brasil dos anos 1970: Domesticidades e relações de gênero na decoração de interiores*. Curitiba: Ed. UFPR, 2015a.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975). In: ALMEIDA, Marcelina das Graças; REZENDE, Edson José Carpintero; SAFAR, Giselle Hissa; MENDONÇA, Roxane Sidney Resende (orgs.). *Caderno atempo: histórias em arte e design*. Barbacena: EdUEMG, 2015b. p. 25-44.

SANTOS, Tatiana Mielczarski dos. *Entre pedaços de algodão e bailarinas de porcelana: a performance artística do balé clássico como performance de gênero*. 2009. 95f. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SCAVONE, Naira. *Discursos da gastronomia brasileira: gêneros e identidade nacional postos à mesa*. 2007. 168f. Dissertação (Mestrado em Educação), Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

SCHVINGER, Amaryllis; PRADO, Danda; CASTRO, Jacqueline. Secretária: uma ambiguidade em feito de profissão. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, n. 54, p. 85-97, ago. 1985.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCOTFORD, Martha. Is there a canon of graphic design history? In: HELLER, Steven; FINAMORE, Marie. (Eds.) *Design culture. An anthology of writing from the AIGA (The American Institute of Graphic Arts) journal of graphic design*. New York: Allworth Press, 1997. p.218-227.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n.2, jul.-dez. 1995.

SCOTT, Joan. Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. *Debate Feminista: Cidadania e Feminismo*, [S.l.], nº especial, p. 203-222, 2000.

SEFFNER, Fernando; PARKER, Richard; EMIL, Luana Rosado. Identidades masculinas "não hegemônicas" e ações de cuidado à aids "progressistas" na Casa Fonte Colombo em Porto Alegre. In: 26ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. Porto Seguro, 01 a 04 jun. 2008. *Anais eletrônicos...* Brasília: ABANT, 2008. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/foruns_de_pesquisa/tabalhos/FP%2006/fernando%20seffner.pdf>. Acesso em: 23 set. 2017.

SEVILLANO, Daniel Castinelli. *Pro dia nascer feliz? Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980*. 2016. 285f. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, Ana Paula França Carneiro da. Distinção de gênero e design gráfico de embalagens de produtos de higiene pessoal. In: CONGRESSO IBEROAMERICANO DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA E GÊNERO, 8., 2010, Curitiba. *Anais eletrônicos...* Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2010. Disponível em: <http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/eventos/cictg/conteudo_cd/E10_Distin%C3%A7%C3%A3o_de_G%C3%AAnero_e_Design_Gr%C3%A1fico.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2014.

SILVEIRA, Luciana Martha. *Introdução à teoria da cor*. Curitiba: Ed. UTFPR, 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, n. 45, p. 87-106, set. 2007.

SÍMON, Luís Augusto. 7 coisas sobre ser caddie. *Revista ESPN*, [S.l.], 23 nov. 2010. Disponível em: <http://espn.uol.com.br/noticia/161499_7-coisas-sobre-ser-caddie>. Acesso em: 11 nov. 2017.

SONTANG, Susan. *Notes on "Camp"*. [S.l.], 1964. Disponível em: <<https://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>>. Acesso em: 31 out. 2017.

SOUZA, Marcos Alves de. Gênero e raça: a nação construída pelo futebol brasileiro. *Cadernos Pagu*, n. 6-7, p.109-152, 1996.

SOVIK, Liv. Aqui Ninguém É Branco: Hegemonia Branca e Mídia no Brasil. In: WARE, Vron. (org.) *Branquidade. Identidade Branca de Multiculturalismo*. Rio de Janeiro, Garamond/AFRO, 2004. p.363-386.

SPARKE, Penny. *An introduction to design and culture: 1900 to the present*. 2nd edition. London: Routledge, 2004.

SPARKE, Penny. Taste and the interior designer. In: KLIENMAN, Kent; MERWOOD-SALISBURY, Joanna; WEINTHAL, Lois. *After Taste: Expanded Practice in Interior Design*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.

SPARKE, Penny. *The Modern Interior*. London: Reaktion Books, 2008.

STÉBAN, Stephanie Duarte; PÉPECE, Olga Maria Coutinho. Consumo Ritualístico do Baile de Debutantes. *Revista ADM.MADE*, Rio de Janeiro, ano 15, v.19, n.1, p.79-101, jan./abr., 2015.

STEPAN, Nancy Leys. *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na américa latina*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

STĘPIEŃ, Justyna. Introduction. In: STĘPIEŃ, Justyna (ed.). *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2014. p. 1-5.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

TAVARES, Márcia Santana. *Os novos tempos e vivências da "solteirice" em compasso de gênero: Ser solteira e solteiro em Aracaju e Salvador*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

TEIXEIRA, Glauco Honorio. *Interiores residenciais contemporâneos: transformações na atuação dos profissionais em Belo Horizonte*. 2011. 143f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

TOREZANI, Julianna Nascimento. A Transmissão dos eventos da UFC pela Rede Globo: uma análise pelas Teorias de Construção Social. INTERCOM, Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Recife, 2012. *Anais eletrônicos...* Recife: INTERCOM, 2012. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2012/resumos/R32-0365-1.pdf>>. Acesso em 24 mar. 2017.

TRAMONTANO, Marcelo. *Habitações, metrópoles e modos de vida*. Por uma reflexão sobre o espaço doméstico contemporâneo. 3o. Prêmio Jovens Arquitetos, categoria "Ensaio Crítico". São Paulo: Instituto dos Arquitetos do Brasil / Museu da Casa Brasileira, 1997. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/site/livraria/livraria.html>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

TRAMONTANO, Marcelo. Apartamentos, arquitetura e mercado: estado das coisas. In: OFICINA VERTICALIZAÇÃO DAS CIDADES BRASILEIRAS, 2006, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2006. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/site/livraria/livraria.html>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

TSUKAMOTO Mariana Harumi Cruz; KNIJNIK, Jorge Dorfman. Ginástica artística e representações de masculinidade no Brasil. *Revista Mackenzie de Educação Física e Esporte*, São Paulo, v.7, n. 3, 2008.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. *Gênero, Masculinidade e Poder: revendo um caso do sul de Portugal*. Anuário Antropológico, 95, 1996. Não paginado. Disponível em: <<http://miguelvaledalmeida.net/wp-content/uploads/2008/06/genero-masculinidade-e-poder.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

VALENTE, Roberta. *Estilo Contemporâneo*. [S.l.], 11 set. 2015. Disponível em: <<http://www.rsvalentedesign.com.br/estilo-contemporaneo/>>. Acesso em: 24 set. 2017.

VALLS, Isabel Campi. *El diseño de producto en el siglo XX: Un experimento narrativo occidental*. 2015. 665f. Tesis (Doctorado en Disseny i Imatge), Facultat de Belles Arts Sant Jordi, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015.

VAN DEURSEN, Felipe. Tudo gourmet. *Superinteressante*, [S.l.], 10 dez. 2014. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/ideias/tudo-gourmet>>. Acesso em: 5 out. 2016.

VAN OOST, Ellen. Materialized Gender: How shavers configure the user's femininity and masculinity. In: OUDSHOORN, Nelly; PINCH, Trevor (Eds.). *How Users Matter: The Co-Construction of Users and Technology*. Cambridge/London: MIT Press, 2003. p. 193-208.

VARGAS, Gloria Maria. Natureza e Ciências Sociais. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 18, n. 1/2, p. 115-136, jan./dez. 2003.

VELHO, Gilberto. Juventudes, projetos e trajetórias na sociedade contemporânea. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes D.; EUGENIO, Fernanda (orgs.). *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

VENUM BOXE. *Venum Boxe: Dicas para seu treino de manopla*. Rio de Janeiro, 22 set. 2016. Disponível em: <<https://venum.com.br/blog/dicas-para-seu-treino-de-manopla/>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

VERÍSSIMO, Francisco Salvador; BITTAR, William Seba. *500 anos da casa no Brasil: as transformações da arquitetura e da utilização do espaço de moradia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VIANA, Maíra Boratto Xavier; TREVISAN, Ricardo. O “quartinho de empregada” e seu lugar na morada brasileira. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO – ENANPARQ, IV, 2016, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: UFRGS, 2016. Disponível em: <<https://enanparq2016.files.wordpress.com/2016/09/s07-05-viana-m-trevisan-r.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2018.

VIEIRA, Isabela. Percentual de negros em universidades dobra, mas é inferior ao de brancos. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 2 dez. 2016. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-12/percentual-de-negros-em-universidades-dobra-mas-e-inferior-ao-de-brancos>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si: história da percepção do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2016.

VILLA, Simone Barbosa. Mercado Imobiliário e Edifícios de Apartamentos: produção do espaço habitável no século XX. *Arquitextos*, ano 07, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.078/297>>. Acesso em: 28 jun. 2017.

WAGNER, Adriana. E a família, como vai? *Sesc São Paulo*, São Paulo, 03 nov. 2009. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/5340_EM+PAUTA#/tagcloud=lista>. Acesso em: 25 fev. 2016.

WARNIER, Jean Pierre. Retorno a Marcel Mauss. In: WARNIER, Jean Pierre. *Construir a cultura matérielle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. p. 21-35. Tradução de Christian Pierre Kasper.

WEEDON, Chris. Subjectivity and identity. In: WEEDON, Chris. *Identity and Culture: Narratives of Difference and Belonging*. Berkshire: Open University Press, 2004. p. 5-21.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do Masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 2, vol. 9, p. 460-482, 2001.

ZABALBEASCOA, Anaxu. *Tudo sobre a casa*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. [versão Kindle].

ZACAR, Cláudia Regina Hasegawa; SANTOS, Marinês Ribeiro dos. A materialização de masculinidades gays no design de interiores: um estudo sobre a mostra *Casa Cor*. In: MUNDO DE MULHERES & FAZENDO GÊNERO 11, Florianópolis. *Anais eletrônicos...* Florianópolis: UFSC, 2017a. Disponível em: <http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498669329_ARQUIVO_Fazendogenero_ZacareSantos_Final_ajustado.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2018.

ZACAR, Cláudia Regina Hasegawa; SANTOS, Marinês Ribeiro dos. As estrelas da *Casa Cor Paraná*: um estudo sobre estratégias de construção de um ideal de “designer celebridade”. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 25, 2017b. Disponível em: <<https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/437>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

ZANELLA, Eduardo Doering. Masculinidade e Consumo de Bebidas Alcoólicas: A Construção de Maneiras de Beber. *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 9, 2011. Disponível em: <<https://pontourbe.revues.org/1820>>. Acesso em: 18 set. 2017.

ZAPPA, Regina. Sergio Rodrigues: O Brasil na ponta do lápis. *Instituto Sérgio Rodrigues*, Rio de Janeiro, [200-]. Disponível em: <<http://www.institutoTsergiorodrigues.com.br/Biografia>>. Acesso em: 24 set. 2017.

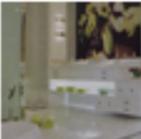
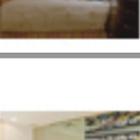
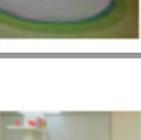
APÊNDICE A - PROTOCOLO DE REGISTRO DE IMAGENS

PROTOCOLO DE REGISTRO DE IMAGENS_Casa Cor Paraná	
Nome do ambiente	
Ano	
Nome(s) das/os expositoras/es	
Forma de registro	Fotografia / Digitalização / Captura via internet
Autora do registro	Cláudia Zacar
Data do registro	
Fonte	
Autoria da imagem	
<i>imagem</i>	
Texto descritivo	
Observações	

APÊNDICE B – ROTEIRO PARA ANÁLISE DE IMAGENS

ROTEIRO PARA ANÁLISE DE IMAGENS	
Etapa 1 – Descrever	
Características gerais da imagem	Conteúdo da imagem
Enquadramento <i>Sentido, objeto central, arranjo, equilíbrio, etc.</i>	Espaço <i>Dimensão aparente, segmentação, distâncias, etc.</i>
Nível do olhar <i>Linha do horizonte, abaixo, acima</i>	Artefatos <i>Tipos, funções, mobilidade, etc.</i>
Iluminação <i>Intensidade, fonte de luz dominante, sombras, efeitos, etc.</i>	Cores <i>Composição, predominância, efeitos, etc.</i>
	Formas e volumes <i>Composição, predominância, efeitos, etc.</i>
	Matérias-primas <i>Características e propriedades gerais, tipo de acabamento, etc.</i>
	Posturas, movimentos e práticas sugeridos, possibilitados ou inibidos <i>Espaço disponível, arranjo de artefatos no espaço, grau de instrumentalidade dos objetos, relações com o corpo, scripts /programas de ação, etc.</i>
Etapa 2 – Relacionar	
Conteúdo da imagem x Texto escrito <i>Contraponto/complemento</i>	
Conteúdo da imagem x Conteúdo da série <i>Sincrônica / Diacrônica</i>	
Conteúdo da imagem x Contexto <i>Dados demográficos, cenário econômico, referências culturais, símbolos e convenções, estilos decorativos, valores da Casa Cor Paraná, perfil do público, etc.</i>	
Conteúdo da imagem x Outros estudos	

APÊNDICE C - LINHA DO TEMPO

				1994	  	Gourmeterie Loft do artista Quarto de dormir do casal
				1995		Bar do dono da casa
Quarto das crianças Loft de um solteiro	 			1996		
				1997	   	Quarto da menina Quarto da moça Quarto do senhor Quarto da senhora
Suíte do garoto				1998		
				1999	     	Banheiro da jovem Banheiro dos filhos Bar do dono da casa Quarto da jovem Quarto do menino Vitrine de joias
Grill do chef				2000	 	Quarto da moça e closet Quarto dos gêmeos
				2001		
Loft de um advogado				2002	  	Banheiro da moça Quarto da moça Suíte do rapaz
Garagem e hobby dos donos da casa Quarto e closet da moça	 			2003	   	Estar e joias da senhora Quarto do casal Suíte das gêmeas Suíte do bebê
				2004	   	Loft de um designer da indústria automobilística Loft de um jovem pai Quarto da moça Suíte do bebê
Studio de um solteiro Studio de uma executiva internacional Studio di un designer italiano	  			2005	     	Hobby e garagem do dono da casa Quarto de bebê Quarto do moço Quarto kids Suíte da avó Suíte da moça
Atelier e hobby da dona de casa Suíte da debutante Suíte do rapaz	  			2006	  	Quarto do rapaz Sala do artista Suíte da criança
				2007	   	Loft da designer de joias Loft da gourmet Loft do golfista Morada de uma artista
Living da atriz Quarto da moça Refúgio do enófilo Studio do executivo	   			2008	 	Home privativo do casal Studio do rapaz
				2009		
Biblioteca				2010		
				2011		
				2012		
				2013		
				2014		
				2015		
				2016		
				2017		