

O uso de imagens de corpos femininos no design de interiores exposto na CASACOR Paraná

El uso de imágenes de cuerpos femeninos en el diseño de interiores expuesto en CASACOR Paraná

The use of images of female bodies in the interior design exhibited at CASACOR Paraná

CLÁUDIA REGINA HASEGAWA ZACAR¹, MARINÊS RIBEIRO DOS SANTOS²

Resumo: Neste artigo discutimos como imagens de corpos femininos têm sido aplicadas em ambientes expostos na CASACOR Paraná – mostra de design, arquitetura e paisagismo que ocorre na cidade de Curitiba desde 1994. Para discutir essa questão, analisamos fotografias e textos de apresentação de quatro ambientes, expostos entre 1997 e 2017. Recorremos ao aporte teórico dos Estudos de Gênero, bem como a trabalhos das áreas de História do Design e da Arquitetura. As análises conduzidas indicam a preferência pelo uso de imagens que enfatizam o rosto e que aderem a padrões de beleza eurocentrados, tanto como forma de individualização quanto como elemento decorativo, reforçando a vinculação de feminilidades com o espaço doméstico.

Palavra-chave: Corpo; Design de interiores; Relações de gênero; Feminilidade.

Resumen: En este artículo discutimos cómo las imágenes de cuerpos femeninos han sido aplicadas en ambientes expuestos en CASACOR Paraná – una exposición de diseño, arquitectura y paisajismo que se realiza en la ciudad de Curitiba desde 1994. Para discutir este tema,

¹ Docente do Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: claudiahzacar@gmail.com

² Docente do Departamento de Desenho Industrial e do Programa de Pós-graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). E-mail: ribeirosantos.marines@gmail.com

anizamos fotografías y textos de presentación de cuatro ambientes, exhibidos entre 1997 y 2017. Se recurre al aporte teórico de los Estudios de Género, así como a trabajos de las áreas de Historia del Diseño y Arquitectura. Los análisis realizados indican una preferencia por el uso de imágenes que realzan el rostro y que se apegan a los estándares de belleza eurocéntricos, tanto como forma de individualización como elemento decorativo, reforzando el vínculo entre las feminidades y el espacio doméstico

Palabras clave: Cuerpo; Diseño de interiores; Relaciones de género; Feminidad.

Abstract: In this paper we discuss how images of female bodies have been applied in rooms exhibited at CASACOR Paraná – a design, architecture and landscaping show that has been taking place in the city of Curitiba since 1994. To discuss this issue, we analyzed photographs and presentation texts of four rooms exhibited between 1997 and 2017. We resort to the theoretical contribution of Gender Studies, as well as works from the areas of History of Design and Architecture. The analyzes carried out indicate a preference for the use of images that emphasize the face and that adhere to eurocentric beauty standards, both as a way of individualization and as a decorative element, that reinforces the link between femininities and the domestic space.

Keywords: Body; Interior design; Gender relations; Femininity.

Introdução

A CASACOR³ surgiu em 1987 na cidade de São Paulo, configurando-se como uma mostra direcionada a divulgar o trabalho de profissionais de arquitetura, design e paisagismo ao público consumidor (CASA COR, 2006). A partir da década de 1990, se expandiu para outras cidades por meio de um sistema de franquia, estando hoje presente em dezenove localidades no Brasil e em outros países do continente americano. No estado do Paraná, a CASACOR se estabeleceu em 1994 por meio da atuação da empresária Marina Nessi, que segue sendo diretora da mostra realizada em Curitiba até hoje.

Além das exposições realizadas anualmente, a marca CASACOR coloca em circulação publicações impressas e tem presença em diversas mídias *online*,

³ A marca CASACOR é de propriedade exclusiva da Abril, e as autoras a mencionam apenas para fins de estudo e crítica. Todos os créditos disponíveis relativos aos projetos e textos de apresentação dos ambientes foram incluídos, e todo o conteúdo apresentado é proveniente de materiais de ampla divulgação.

incluindo *websites* e redes sociais como *facebook*⁴ e *instagram*⁵. Os eventos realizados no Paraná também têm sido divulgados em jornais e programas de televisão locais, bem como por periódicos especializados.

Boa parte das exposições em Curitiba têm ocorrido em imóveis vinculados a famílias abastadas do estado (ZACAR, 2018). As/os visitantes da mostra no Paraná apresentam perfil similar ao estabelecido nas edições paulistanas, onde predomina a presença de “senhoras da sociedade” (PUGLIESI, 2014, p.42) – a saber: mulheres (75%), com idade entre 20 e 39 anos (56%) e pertencentes às classes A (59%) e B (38%) (GRUPO ABRIL, 2017).

A CASACOR Paraná (CCPR) privilegia a exibição de espaços idealizados como domésticos, apresentando-se como uma vitrine de tendências relacionadas ao morar. Em geral, a mostra adere a um padrão de moradia marcado por uma alta setorização, especialização e individualização dos espaços. Essa configuração tem sido associada a um modelo de família nuclear, branca e de classe média alta, formada a partir de um casal heterossexual com filhas/os. Isso fica explícito na forma de organização e designação dada a cômodos como "Suíte do casal" e "Quarto da menina", por exemplo.

A mostra também tem constituído noções acerca das relações de gênero, mediante o uso de diferentes estratégias de representação de feminilidades e masculinidades (ZACAR, 2018). Neste artigo, temos como objetivo analisar uma dessas estratégias: o uso de imagens de corpos femininos em projetos de design de interiores domésticos.

Abordagem metodológica

As análises aqui apresentadas são parte de um estudo mais amplo (ZACAR, 2018), no qual foram utilizados como fontes de pesquisa anuários e revistas da CCPR; o *website* da mostra; o livro lançado pela diretora da mostra, Marina Nessi (2013), em comemoração aos 20 anos da exposição; e suplementos especiais da revista *Casa Claudia*, veículo que estabeleceu parceria com a CASACOR desde a primeira edição realizada em São Paulo.

Pelo fato de se tratar de um conjunto significativo de imagens, considerando os mais de mil espaços já expostos até então na mostra, e dados os objetivos do estudo, foram delimitados alguns recortes. A partir de um quadro contendo

⁴ <https://pt-br.facebook.com/casacoroficial/>

⁵ https://www.instagram.com/casacor_oficial/

os nomes de todos os ambientes, organizados por ano, pré-selecionamos aqueles que tinham, em seu nome ou texto de apresentação, explícita marcação de gênero (como por exemplo “Suíte da moça” ou “Quarto do menino”). 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, acompanhadas dos textos a elas vinculados, foram organizadas em fichas de registro. A partir dessas fichas, foram realizadas análises preliminares para identificar 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, procuramos também levar em conta o ano em que os ambientes foram expostos, visando, quando possível, estabelecer uma distribuição temporal mais homogênea.

Um dos temas identificados foi o uso de imagens do corpo na decoração⁶. A partir da delimitação deste tema, foram compiladas as fotografias de vinte e quatro ambientes nos quais foi possível identificar alguma representação do corpo⁷. Desses, a maioria (dezoito) traziam representações de corpos femininos. Assim, para esse artigo optamos por focar essas representações, privilegiando ambientes em que as imagens de corpos femininos aparecem em destaque, considerando suas dimensões e posicionamento no cômodo. Excluimos, portanto, aqueles em que foram usados porta-retratos e quadros de pequenas dimensões, posicionados em áreas de menor visibilidade. Procuramos também incluir na amostra ambientes direcionados a diferentes perfis, marcados como feminino, masculino, adulto e infantil. Essa amostra encontra-se distribuída em duas décadas (1997-2017), mas não a

⁶ Na tese que deu origem a este artigo, são também analisadas as estratégias de uso de referências à “natureza”; uso de referências pop, futuristas e high tech e uso de elementos “sóbrios” na constituição de feminilidades e masculinidades por meio do design de interiores exposto na mostra. Além disso, analisa-se a relação de feminilidades e masculinidades com determinadas práticas, tais como o cozinhar, o consumo de bebidas alcoólicas, o fazer artístico e artesanal, a prática de esportes e o consumo de artefatos de luxo.

⁷ Em algumas edições da mostra foram inseridos nos ambientes porta-retratos com fotografias das/os profissionais responsáveis pelos projetos. Não consideramos na amostra esse tipo de representação.

apresentamos de maneira cronológica, evitando sugerir um necessário encadeamento ou continuidade entre os ambientes analisados.

Para operacionalizar essas análises utilizamos um roteiro, 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), Ana Maria Mauad (2005) e Gillian Rose (2007). Utilizamos também como referência as categorias utilizadas por Marinês Ribeiro dos Santos (2015) e por Vânia Carneiro de Carvalho (2008), que discutem questões de gênero na configuração dos interiores domésticos, numa perspectiva histórica.

A primeira parte do roteiro é direcionada a orientar a descrição do conteúdo das imagens, levando 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; às cores, formas e volumes (sua composição, predominância e efeitos visuais); às matérias-primas identificáveis e os tipos de acabamento; e, por fim, a posturas, movimentos e práticas que são sugeridos, possibilitados ou inibidos pelas materialidades representadas (o espaço disponível, o arranjo de artefatos no espaço, o grau de instrumentalidade dos objetos, e as relações estabelecidas com o corpo).

A segunda parte do roteiro destina-se a facilitar a construção de significados possíveis para a imagem, a partir do estabelecimento de relações de intertextualidade com as outras imagens do recorte definido, com os textos que as acompanham e com o seu contexto de produção e circulação. Sendo assim, adotamos uma abordagem filiada aos Estudos Culturais, dando ênfase ao contexto histórico de produção das imagens e textos e considerando questões políticas que atravessam os processos de construção e circulação de significados a eles associados.

Referencial teórico

A partir da perspectiva da filósofa estadunidense Judith Butler (2013), entendemos que gênero diz respeito a um conjunto de normas socialmente estabelecidas que, ao serem constantemente reiteradas em diversas instâncias – tais como os discursos científico, religioso e publicitário, a escola, a família, as materialidades – são inscritas no corpo. Esse processo de

incorporação das normas de gênero por meio de sua constante repetição é o que, para Butler, define seu caráter performativo.

Para Paul B. Preciado (2014), além de performativo o gênero é prótico. O filósofo espanhol trabalha com a categoria de prótese de gênero como forma de enfatizar a importância da tecnologia na constituição de corpos sexuais e marcados pelo gênero. O autor não limita a ideia de prótese a artefatos de reabilitação, entendendo que diversas tecnologias atuam dessa forma – o telefone como prótese do ouvido, a televisão como prótese do olho e do ouvido, o cinema como prótese do sonho etc.

Para Preciado (2008; 2014) o corpo, ao se conectar com esses diferentes órgãos próticos, altera a estrutura de sua sensibilidade. Isso porque as próteses 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. O autor chama a atenção para o fato de que as próteses de gênero são naturalizadas a partir de uma perspectiva heteronormativa⁸ e binária, que estabelece padrões de feminilidade e de masculinidade e institui a assimetria entre esses polos.

Segundo Preciado, consideramos os ambientes projetados como próteses de gênero que podem possibilitar ou impedir diferentes tipos de ação – “criando marcos de visibilidade, permitindo ou negando acesso, distribuindo espaços, criando segmentações entre público e privado [...]” (PRECIADO, 2010, p. 128).

Vale ressaltar que as relações de gênero estão implicadas na própria definição desses ambientes, em geral configurados a partir da metáfora das “esferas separadas” do público e do privado. Essa metáfora se difundiu com a intensificação do processo de industrialização, quando o trabalho remunerado, antes em boa medida realizado nas casas, passou a ser feito prioritariamente fora delas, nas indústrias, escritórios e espaços comerciais (FORTY, 2007; HOLLOWS, 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 a esfera privada do lar foi instituída como domínio feminino, espaço de reprodução e de cuidado (PRECIADO, 2010).

⁸ A heteronormatividade baseia-se no pressuposto de que a heterossexualidade é “natural”, e de que há uma necessária coerência entre gênero, sexo, desejo e prática sexual (BUTLER, 2013).

Os significados atribuídos aos espaços internos de vida doméstica e àqueles dedicados a atividades de trabalho remunerado, 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 torná-los agradáveis, graciosos, artísticos e confortáveis (CARVALHO, 2008).

Além da distinção com relação à esfera pública, a constituição dos interiores domésticos modernos foi pautada pela demarcação e individualização de seus cômodos⁹. Essa individualização é frequentemente definida mediante diferenciações em termos de formas, cores, materiais e texturas associados às feminilidades e às masculinidades. Ambientes “femininos” são usualmente vinculados a características como linhas curvas, cores claras, texturas brilhantes e lisas; enquanto espaços tidos como “masculinos” são associados ao uso 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).

Vânia Carneiro de Carvalho (2008), ao analisar as articulações entre corpo e objeto nos interiores domésticos burgueses do fim do século XIX e início do século XX em São Paulo, conclui que a relação corpo-objeto se dava de forma oposta para homens e para mulheres. No caso masculino, essa relação era regulada por um princípio de autorreferência, caracterizado por ações centrípetas, ou seja, marcadas pela apropriação de artefatos para fortalecer um perfil individualizado. Já para as mulheres, a relação corpo-objeto se daria por meio de ações centrífugas, caracterizadas por uma apropriação inespecífica e extensiva do espaço doméstico (CARVALHO, 2008).

A partir desse marco teórico, evidencia-se que o corpo é uma referência central para a demarcação e a configuração dos espaços. Entendemos ainda que os padrões baseados em noções sobre o corpo, materializados por meio do design de interiores, não são simplesmente meios de expressão de uma ordem “natural” pré-estabelecida, mas formas de (re)produzir normas de gênero culturalmente estabelecidas (PRECIADO, 2010). Desta forma, os

⁹ Ressaltamos que essa configuração diz respeito aos padrões adotados pela burguesia urbana 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.

interiores domésticos e suas representações são aqui assumidos como arenas importantes para a constituição de subjetividades, práticas e relações sociais (CARVALHO, 2008).

Cabe destacar que, considerando gênero como um constructo social, entendemos 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. Sendo assim, partimos do pressuposto de que as concepções sobre o corpo e os padrões decorativos associados às feminilidades e masculinidades tampouco têm caráter universal e a-histórico e, portanto, estão sujeitos a tensionamentos, mudanças e atualizações.

O uso de imagens do corpo na decoração de ambientes

Historicamente, imagens do corpo vêm sendo incorporados na decoração de interiores domésticos na forma de retratos há séculos. Ao longo do tempo, essas representações foram produzidas com diferentes objetivos: para denotar poder aquisitivo e social, estabelecer relações matrimoniais, registrar a linhagem familiar, ou para o deleite visual e orgulho da pessoa retratada (LIBÉRIO, 2015; RODRÍGUEZ, 2015).

Os retratos, sejam pictóricos ou fotográficos, têm sido produzidos a partir de convenções culturais pautadas por um senso crescente de individualidade. Se antes as representações privilegiavam a ideia de linhagens familiares, o foco em retratar indivíduos singularizados se amplia com a modernização dos costumes e a difusão da própria noção de indivíduo (LIBÉRIO, 2015; RODRÍGUEZ, 2015).

Em geral, os retratos apresentam o sujeito de forma favorável, de maneira a explicitar seu lugar na sociedade e construir uma identidade que se pretende registrar e exhibir (BURKE, 2017; CIPINIUK, 2003). Nesse sentido, o retrato pode ser entendido como “uma síntese da realidade indiciária inescapável e da imagem ideal e pública ambicionada pelo indivíduo” (LIMA; CARVALHO, 2011, p. 240). Segundo Annateresa Fabris (2004), ao permitir o autorreconhecimento via o olhar do outro, o retrato opera ainda como prótese visual que assegura o sujeito de sua própria individualidade. Assim, essas representações são constituidoras de identidades.

Dada a proeminência da questão da individualização, ainda que possa abarcar o corpo inteiro, o retrato pode ser entendido como “uma forma histórica que gira em torno da figura do rosto, entendido não como rosto qualquer, mas

como o rosto específico de um indivíduo” (LIBÉRIO, 2015, s.p.). A ênfase no rosto, porém, varia de acordo com os contextos socioculturais, estando sujeita também às normas de gênero.

Como argumentam Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2011, p. 247), “o retrato é o resultado e, ao mesmo tempo, o gerador de uma linguagem corporal que dá materialidade a práticas sociais específicas”. Em uma análise quantitativa de retratos fotográficos feitos para a burguesia em São Paulo na virada do século XIX para o XX, as autoras notam a predominância da representação de homens adultos, em enquadramentos de meio-corpo e de busto, com destaque para o rosto. O busto era entendido então como uma forma de representação mais digna, associada ao trabalho intelectual e, portanto, adequada às imagens masculinas. Para as mulheres, por outro lado, se mantinham padrões aristocráticos de representação, em que o corpo, portando volumosas e adornadas vestimentas, era tão valorizado quando o rosto (LIMA; CARVALHO, 2011).

O uso de retratos na decoração dos interiores domésticos brasileiros não é novo, ainda que tenham se transformado as práticas de representação e padrões de exibição. No início do século XIX, famílias abastadas utilizavam retratos pintados à óleo como destaque na composição de cômodos usados para fins de convívio social. Era uma forma de construir narrativas sobre a história da família e seus indivíduos, de denotar poder aquisitivo e status social. Não havia o hábito de utilizar esse tipo de quadro nos dormitórios, tidos como espaços muito íntimos e pouco abertos aos olhares externos à família (CIPINIUK, 2003; MALTA, 2007).

À medida que o século avançou, com a difusão dos retratos fotográficos, ampliou-se também o uso desse tipo de recurso na decoração. Porta-retratos foram se espalhando por armários, estantes, mesas e paredes. Sua função enquanto marcador de classe se expandiu para reforçar a identidade – como argumenta Marize Malta (2007) “quanto mais porta-retratos um ambiente expusesse, mais ele individualizaria o espaço [...]”.

Para articular essas questões relacionadas ao retrato enquanto forma de representação do corpo que tende a valorizar a individualidade, seu uso como decoração em ambientes domésticos, e suas implicações para as questões de gênero, cabe retomar as já mencionadas discussões apresentadas por Preciado (2010) e Carvalho (2008), bem como recorrer às ideias de Beverly Gordon (1996).

A autora trata da relação entre o corpo e a decoração doméstica, considerando o contexto da burguesia norte-americana da virada do século XIX para o XX. Gordon (1996) discorre sobre como, a partir da percepção de que a casa é um domínio feminino, estabeleceu-se uma relação de sobreposição entre os corpos das mulheres e os interiores domésticos¹⁰.

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 (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 adequam 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 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).

O uso de imagens do corpo em ambientes expostos na CASACOR Paraná

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 CCPR, a permanência dessa associação se denuncia, por exemplo, no fato de o público preferencial da mostra ser majoritariamente

¹⁰ 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.

formado 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 (ZACAR, 2018).

Apesar da dificuldade de encontrar estudos que abordem o uso de retratos na decoração em um recorte temporal mais recente, percebemos a persistência desse tipo de representação nas propostas de design de interiores apresentadas na CCPR. Nelas se destacam imagens nas quais o enquadramento é restrito ao rosto, como 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 aspectos pontuados a partir das perspectivas de Gordon (1996) e Fabris (2004) 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). Por outro lado, essa ênfase apresenta um tensionamento em relação aos padrões de representação percebidos na virada para o século XX (LIMA; CARVALHO, 2011), segundo os quais o enquadramento mais fechado no rosto era predominantemente associado aos retratos masculinos.

Na fotografia da “Biblioteca” (Imagem 1), o retrato de Angela Khury Munhoz da Rocha, desembargadora paranaense homenageada no 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.

A figura retratada 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.

Foram incluídos na decoração alguns elementos historicamente associados às masculinidades, tais como a paleta de cores mais escura, que privilegia os tons neutros (cinzas e beges); as linhas retas dos móveis; o uso do couro como revestimento para o sofá; a madeira aplicada à parte frontal do aparador; os livros, os bustos e as esculturas de animais (CARVALHO, 2008; GURGEL, 2013; MANCUSO, 2002).

Imagem 1: Biblioteca (2017), de Carla Grüdtner



Fonte: CASACOR PARANÁ, 2017

Autoria da imagem: Daniel Sorrentino/ CASACOR

A proximidade com essas características pode guardar relação com o cargo exercido pela desembargadora, cujo nome se destaca em um espaço tradicionalmente ocupado por homens¹¹. O texto de apresentação do ambiente destaca a “séria carreira” (CASA COR PARANÁ, 2017) 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. 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

¹¹ Dentre os 126 nomes de desembargadores/as atualmente listados como ativos no site do Tribunal de Justiça do Estado do Paraná (<https://www.tjpr.jus.br/desembargadores>), apenas 19 são de mulheres.

as laterais que se convertem, assim, em suporte para a cabeça, permitindo uma confortável posição horizontal. 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” (Imagem 2), exposta em 2006, esses padrões também são deslocados pela figura de Cris, usuária imaginada como “skatista e bagunceira” (CASA CLAUDIA, 2006), “fashion e descontraída” (NESSI, 2013). A personagem é ilustrada em um painel que, dividido em doze segmentos, aparece fixado à esquerda do tablado onde 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.

Imagem 2: Suíte das gêmeas (2006), de Varinia Schwartz



Fonte: NESSI, 2013

Autoria da imagem: Edgard Marques

Em contraste, a segunda personagem, denominada Cuca, é definida como “organizada, estudiosa e romântica” (NESSI, 2013). 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. Nas bonecas são emuladas as vestimentas visíveis nas ilustrações: uma traça 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 Internacional¹², que 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*¹³.

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.

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. A demarcação é acentuada pela aplicação dos nomes das crianças nas folhas da porta circular que se abre para a área externa. Dessa

¹² 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 geometrizados, pela aversão aos ornamentos, pela valorização dos aspectos estruturais dos artefatos, bem como da “verdade” dos materiais e pelo direcionamento à produção industrial (SANTOS, 2015).

¹³ 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, 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, 2015).

forma, nota-se uma preocupação com a preservação das individualidades em um cômodo destinado ao uso compartilhado.

Além da função de personalizar os ambientes direcionados a usuárias imaginadas como meninas e mulheres, imagens de rostos também aparecem como elementos decorativos no “Loft de um solteiro” (Imagem 3), desenvolvido pela arquiteta 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 trata-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.

Imagem 3: 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 há explícita 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. 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, nota-se 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.

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” (Imagem 4), 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.

Imagem 4: Quarto da moça e closet (2002), de Yara Mendes, Carmen Zenni, Ana Cláudia Marini



Fonte: CASA CLAUDIA, 2002

Autoria da imagem: Levi Mendes Jr.

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. As imagens 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.

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 fetichização¹⁴ e a ideia de uma individualidade¹⁵ 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.

O aspecto jovial do dormitório é conferido pelas grandes almofadas, revestidas com tecidos acetinados, texturizados e de cores quentes, posicionadas sobre o piso, que se encontra revestido por um carpete felpudo.

¹⁴ 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, aliado de subjetividade.

¹⁵ 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.

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 marcados como femininos.

Considerações finais

Carvalho (2008) argumenta que nos interiores burgueses novecentistas a relação entre a casa e o corpo feminino se dava mediante um padrão de apropriação extensiva e inespecífica. A partir de nossas análises, o uso de imagens do corpo feminino na decoração de ambientes apresentados na CCPR revela um movimento contrário, no sentido de fortalecer a individualização. Isso se revela mediante o uso de imagens que, em geral, dão ênfase ao rosto, em enquadramentos que divergem das convenções observadas em retratos novecentistas por Lima e Carvalho (2011).

Mediante a inserção desse tipo de imagem, demarca-se o direcionamento desses espaços ao uso exclusivo. Acreditamos, 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 – conforme observado por Gordon (1996).

A ênfase dada ao rosto, parte do corpo usualmente explorada nas mídias e na publicidade contemporâneas como depositária da beleza (SANT'ANNA, 2014; MACIEL, 2010) reforçam e atualizam a vinculação entre feminilidades, beleza e interiores domésticos. Assim, os retratos inseridos nos ambientes aqui analisados podem ser entendidos como próteses visuais que constituem feminilidades alinhadas a padrões estéticos hegemônicos. Esses padrões estão associados a um ideal de branquitude – caracterizada pela pele clara, cabelos lisos e feições caucasianas – instituído pela elite brasileira com base em um modelo eurocentrado¹⁶ (SOVIK, 2004). Num evento direcionado às

¹⁶ 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

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.

Além da cor da pele, no caso do “Quarto da moça e *closet*” nota-se a adequação aos padrões de beleza vigentes pela representação de um corpo magro e com músculos bem torneados. Exibido seminu em um contexto em geral conservador (ZACAR, 2018), esse corpo atesta 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.

Neste artigo, procuramos analisar como o uso de imagens de corpos femininos em projetos de design de interiores expostos na CCPR tem constituído noções acerca das relações de gênero. Partimos, portanto, do entendimento de que o corpo é um elemento central para a definição de espaços projetados e que o design de interiores, entendido como prótese de gênero, não apenas reflete uma ordem “natural”, mas (re)produz valores e significados culturalmente estabelecidos. Reforçamos, por fim, a importância de estudar os interiores domésticos e suas representações para compreender os processos de produção, reprodução e naturalização de diferenças e hierarquias sociais.

Bibliografia

BELELI, Iara. Corpo e identidade na propaganda. **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 15, v. 1, jan.-abr. 2007. p. 193-215.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

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 2006. **Casa Claudia**, São Paulo, ano 30, n. 544, 2006.

autora nota como a mídia nacional privilegia a aparência branca – segundo ela, “na televisão, até os negros são brancos” (SOVIK, 2004, p. 370).

- 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 Sul - Paraná' 97. **Casa Claudia**, São Paulo, ano 21, n. 6, 1997.
- CASA COR PARANÁ. A Biblioteca na CASACOR Paraná 2017 prioriza a versatilidade. In: GRUPO ABRIL. **Press kit Casa Cor Paraná 2017**. [S.l.], 2017. Disponível em: <<http://casacor.abril.com.br/mostras/parana/>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- CASA COR. **Estilo Paulista**: Casa Cor São Paulo. São Paulo: Casa Cor Promoções e Comercial Ltda, 2006.
- CIPINIUK, Alberto. **A face pintada em pano de linho**: moldura simbólica da identidade brasileira. São Paulo/Rio de Janeiro: Loyola/ PUC-Rio, 2003.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2004.
- GOLDENBERG, Mirian. **O corpo como capital**: estudos sobre gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- 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, winter 1996. p. 281-301.
- 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.
- HOLLOWS, Joanne. **Domestic Cultures**. Berkshire: Open University Press, 2008.
- LIBÉRIO, Carolina Guerra. Eu que não quero ter rosto: tensionamentos do retrato na cultura visual. In: DE JESUS, S. (Org). **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. O corpo na cidade: gênero, cultura material e imagem pública. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, jul-dez 2011. p. 233-263.
- 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&lng=pt>. Acesso em: 10 out. 2017.
- 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.
- 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, jan. - jun. 2005. p. 133-174.
- NESSI, Marina. **Estilo Curitiba**: os 20 anos da Casa Cor Paraná. Curitiba: Edição da autora, 2013
- 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.
- 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.

ROCHA, Everardo. A mulher, o corpo e o silêncio: a identidade feminina nos anúncios publicitários. **Alceu**, Rio de Janeiro, v.2, n.3, jul./dez. 2001. p. 15-39.

RODRÍGUEZ, Javier Palacios. **El género del retrato más allá de la captación de la identidad:** representaciones del rostro en la pintura contemporánea: antecedentes y contexto actual. Tese (Doutorado em Artes), Universitat Politècnica de València. Valência, 2015.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies:** an introduction to the interpretation of visual materials. London: Sage Publications, 2007.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **História da beleza no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2014. [versão Kindle]

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **O Design Pop no Brasil dos anos 1970:** Domesticidades e relações de gênero na decoração de interiores. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

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.

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.

Recebido em: 05-10-2022

Aceito em: 02-02-2023