Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Marina Piquet Fernandes

O interior à margem:
O papel do gênero no processo de profissionalização do Design de Interiores

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Otávio Leonídio Ribeiro

Rio de Janeiro
Agosto de 2018

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Marina Piquet Fernandes

O interior à margem:
O papel do gênero no processo de profissionalização do Design de Interiores

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Otávio Leonídio Ribeiro
Orientador
Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC – Rio

Prof. Marcos Fávero
Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC – Rio

Profa. Iazana Guizzo
Universidade Santa Úrsula

Profa. Monah Winograd
Coordenadora Setorial do Centro de
Teologia e Ciências Humanas – PUC - Rio

Rio de Janeiro, 27 de Agosto de 2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Marina Piquet Fernandes

Marina Piquet é Arquiteta formada pela PUC-Rio em 2011. Realizou extensão acadêmica em Design de Interiores na EINA - Centro Universitário de Design e Artes de Barcelona (2008/2009). Foi editora do periódico independente de Arquitetura e Design Revista Noz (2007-2010) e trabalhou com desenvolvimento de projetos no escritório de Arquitetura e Interiores be.bo. (2010-2015). De 2015 a 2017 foi professora e coordenadora do Curso Livre de Design de Interiores do IED Rio - Instituto Europeu de Design.

Ficha Catalográfica

Fernandes, Marina Piquet

O interior à margem : o papel do gênero no processo de profissionalização do design de interiores / Marina Piquet Fernandes ; orientador: Otávio Leonídio Ribeiro. – 2018.

100 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2018.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura – Teses. 2. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 3. Design de interiores. 4. Decoração. 5. Gênero. 6. Modernismo. I. Ribeiro, Otávio Leonídio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Dedico este trabalho:
À Verônica Rodrigues (in memoriam) pelo
privilégio de ter sido apresentada ao Design de
Interiores através de seu olhar inteligente e sensível.

À Bel Lobo, pela generosidade e pela
oportunidade de tanto aprender através do seu fazer.

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio fundamental.

Ao meu orientador Otávio Leonídio, pela confiança e parceria de longa data.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nivel Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Resumo

Fernandes, Marina Piquet; Ribeiro, Otávio Leonídio. **O interior à margem: o papel do gênero no processo de profissionalização do Design de Interiores**. Rio de Janeiro, 2018. 100p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

"O interior à margem: o papel do gênero no processo de profissionalização do Design de Interiores" analisa o processo de reformulação da Decoração, atividade originalmente doméstica, amadora e, crucialmente, feminina na nova disciplina e profissão conhecida atualmente como Design de Interiores. Este processo, ocorrido entre as útimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, foi resultado da incorporação de inovações técnicas e valores do Modernismo na Arquitetura e no Design. Foi também influenciado diretamente por outros aspectos da modernidade, como a distinção entre as esferas pública e privada, a urbanização acelerada, a produção em série e a revolução dos hábitos de consumo. Crucialmente, este processo foi marcado ainda por estratégias de legitimação do *status* profissional da atividade que tiveram como cerne a discriminação de gênero. Partindo da constatação que a maioria das publicações sobre o tema pesquisadas baseavam a História do Design de Interiores exclusivamente nos seus pontos de contato com a Arquitetura e na obra de consagrados arquitetos modernos, este trabalho busca analisar e evidenciar a contribuição determinante de mulheres à este processo. Em busca de uma abordagem feminista e feminina da História do Design de Interiores é destacada a importância da contribuição de mulheres desde lugares não profissionais de produção, assim como são apresentadas trajetórias de profissionais que obtiveram êxito na área apesar da oposição oferecida pelos estereótipos de gênero.

Palavras-chave

História do design de interiores; Decoração; Gênero; Modernismo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Abstract

Fernandes, Marina Piquet; Ribeiro, Otávio Leonídio (Advisor). **The interior at the margin: the role of gender in the process of professionalizing Interior Design**. Rio de Janeiro, 2018. 100p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

"The interior at the margin: the role of gender in the process of professionalizing Interior Design" analyzes the process where Decoration, an activity originally domestic, amateur and, crucially, feminine was transformed in a new discipline and profession known today as Interior Design. This process, which occurred between the last decades of the 19th century and the first decades of the 20th century, was a result of the incorporation of technical innovations and values of Modernism in Architecture and Design. It was also directly influenced by other aspects of modernity, such as the distinction between the public and private spheres, urbanization, mass production, and emerging consumer habits. Crucially, this process was also marked by strategies to legitimize the professional status of the activity that had gender discrimination as its core. Based on the observation that the (relatively few) existing publications on the subject based a History of Interior Design exclusively in its points of contact with Architecture and in iconic modern male architects, this research analyzes and emphasizes the contribution of women to this process. In search of a feminist and feminine approach to the History of Interior Design, the importance of the contribution of women from non-professional places of production is highlighted, as well as the trajectories of professionals who have succeeded in the area despite the opposition offered by gender stereotypes.

Keywords

Interior design history; Interior Decoration; gender; Modernism.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Sumário

1. Introdução: Por uma nova perspectiva da história do Design de Interiores 11

2. “Nós não bordamos almofadas aqui”: Modernismo, estrutura livre e a crítica à decoração 24
2.1 A estrutura livre e a emancipação dos interiores 24
2.2 O Ecletismo e a Decoração como aplique 29
2.3 O Modernismo e a crítica à Decoração 31
2.4 Charlotte Perriand 38
2.5 Eileen Gray 42

3. “Decoração de Interiores como uma profissão para mulheres” 46
3.1 Decoração como passatempo 46
3.2 Decoração como profissão 53
3.3 Candace Wheeler 56
3.4 Elsie de Wolfe 60
3.5 Dorothy Draper 65

4. “Eu não sou uma decoradora”: a estratégia de legitimação do design de interiores 71
4.1 Marginalizando a Decoração 71
4.2 Florence Knoll 73
4.3 A regulamentação como estratégia de valorização 79
4.4 Petra Blaisse 84

5. Considerações finais: redefinindo fragilidades como potenciais 90

6. Referências bibliográficas 96

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Lista de Figuras

Figura 1 – Perspectiva da Maison Domino 27

Figura 2 – Plantas do Pavimento-tipo e do pavimento com projeto de interiores do Seagram Building 28

Figura 3 – Fotografia de Interior projetado por Frank Lloyd Wright 33

Figura 4 – Fotografia de Interior projetado por Le Corbusier 34

Figura 5 – Fotografia de Charlotte Perriand na LC4 38

Figura 6 – Fotografia de Interior projetado por Charlotte Perriand 40

Figura 7 – Fotografia de Charlotte Perriand 41

Figura 8 – Fotografia de Eileen Gray 42

Figura 9 – Fotografia de Interior projetado por Eileen Gray 44

Figura 10 – Fotografia de Le Corbusier pintando murais da E1027 45

Figura 11 – Fotografia de Interior projetado por Associated Artists 58

Figura 12 – Fotografia de Candace Wheeler 59

Figura 13 – Fotografia de Papel de parede projetado por Candace Wheeler 60

Figura 14 – Fotografia de Elsie de Wolfe 61

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 15 – Fotografia de Interior projetado por Elsie de Wolfe 62

Figura 16 – Fotografia de Interior projetado por Elsie de Wolfe 64

Figura 17 – Fotografia de Dorothy Draper 66

Figura 18 – Fotografia de Interior projetado por Dorothy Draper 67

Figura 19 – Fotografia de Dorothy Draper 70

Figura 20 – Fotografia de Florence Knoll 74

Figura 21 – Fotografia de Interior projetado por Florence Knoll 75

Figura 22 – Colagem de Florence Knoll 77

Figura 23 – Fotografia de Interior projetado por Florence Knoll 79

Figura 24 – Fotografia de Petra Blaisse 85

Figura 25 – Fotografia do Interior da Casa da Música do Porto 87

Figura 26 – Fotografia do Interior da Seattle Public Library 89

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

1. Introdução: Por uma nova perspectiva da História do Design de Interiores

> our struggle is also a struggle of memory against forgetting; a politicization of memory that distinguishes nostalgia, that longing for something to be as once it was, a kind of useless act, from remembering that serves to illuminate and transform the present (hooks, 1989, 205).

Em 2014 me vi envolvida no desafio de montar um novo curso de Design de Interiores[1]. Rapidamente percebi que, apesar de estar trabalhando na área há alguns anos e de ter me especializado no tema, titubeava diante de perguntas básicas: "Como definir Design de Interiores?"; "O que o distingue da Arquitetura?"; "Qual a diferença entre Design de Interiores e Decoração?", "Desde quando existe como profissão, e como teria ocorrido esse processo de profissionalização?". Ainda que o curso tivesse como ponto de partida uma abordagem prática, com foco no desenvolvimento de projetos e na troca de experiências com profissionais, comecei a buscar perguntas para essas respostas. Tais respostas, longe se serem fáceis ou óbvias, mostraram-se surpreendentemente complexas e controversas. Felizmente, através deste projeto de pesquisa, tive a oportunidade de ampliar, estruturar e aprofundar essas questões.

> Uma disciplina atenta a valorizar os espaços internos da cidade como uma realidade independente, (...) que se empenha em realizar cenários provisórios para uma cidade em contínua transformação funcional, através de dispositivos reversíveis e soluções espaciais flexíveis (Branzi, 2010, 128).

Esta definição de Andrea Branzi para Design de Interiores abria o projeto de pesquisa que formatei como parte do processo seletivo para o mestrado, e segue me parecendo intrigante e fascinante. Intrigante porque não encontra ressonância na maioria das ocorrências para o termo. Pude constatar, com frustração, a pouca relevância do tema no campo teórico e crítico através de inúmeras visitas a bibliotecas e livrarias, onde a maior parte das publicações dedicadas ao Design de Interiores é iconográfica e voltada para o público leigo. Mas me parece também fascinante por reconhecer a atividade como tendo

[1] Refiro-me ao curso livre de Design de Interiores do IED-Rio (carga horária de 360h e duração de um ano), que montei e coordenei, junto com Bel Lobo e Carolina Baltar, entre 2014 e 2017.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

potencial para ocupar um papel crucial no desenvolvimento das cidades contemporâneas, e por vir de alguém com tanta relevância na área da Arquitetura e do Design[2]. Os dois primeiros livros que li especificamente para a pesquisa afirmavam, já nas suas introduções, que "O Design de Interiores necessita de enquadramento teórico" (Weinthal, 2011, p.23); e que havia "escassez de literatura séria sobre o assunto" (Sparke, 2008, p.12). Assim, pude perceber também que a demanda por aprofundar-se na compreensão desse fenômeno cultural, disciplina e profissão, era real e não se restringia apenas ao contexto local, o que reforçava e justificava a escolha do tema.

Tanto quanto a relação que com a Arquitetura, acredito que outros campos e práticas teriam muito a oferecer para se pensar criticamente o Design de Interiores, dada sua natureza interdisciplinar (Weinthal, 2011). Em minhas aulas e workshops, recorria com frequência às Artes, ao Cinema, à Moda, à Antropologia, ao Design gráfico e de produto, entre outros. Costumava, por exemplo, analisar a instalação *The Wheather Project,* de Olafur Eliasson para a Tate Modern, em 2003, pois esta me parece sintetizar todo o potencial transformador do Design de Interiores, não para construir o novo, mas para ressignificar e refuncionalizar o existente de maneira efêmera, sutil e poderosa. O ambiente, todo em concreto e com dimensões superlativas teve sua atmosfera transformada e suas possibilidades de uso reinventadas através da intervenção do artista, que empregou elementos como umidificadores, um espelho no teto e uma luminária gigante em formato semiesférico. A instalação atraiu ao longo de seis meses dois milhões de visitantes, muitos deles visitantes recorrentes, que transformaram o *hall* da Tate em um espaço de convivência e permanência. O crítico de Arte Brian O'Doherty descreveu que a instalação propiciou que o espaço ("extremamente sombrio, como um caixão para um gigante") se tornasse pela primeira vez um espaço sociável.[3]

Entretanto, durante a maior parte da pesquisa, me restringi a textos, conceitos e autores da Arquitetura e fui, assim, construindo uma leitura do

[2] O designer Andrea Branzi foi co-fundador do Archizoom, da Domus Academy, docente e diretor do curso de Design de Interiores do Instituto Politécnico de Milão.

[3] No original: "In fact, the great hall at the Tate Modern with the Olafur Eliasson is the first time I've seen that enormously dismal space - like a coffin for a giant - socialized in an effective way. It's a brilliant piece in my view even though many of those prone good folks are intoxicated with their own narcissism as they ponder themselves elevated into the sky." Disponível em https://frieze.com/article/public-spectacle

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Design de Interiores que o enquadrava neste recorte teórico e disciplinar. Essa estratégia não foi intencional, nem ao menos consciente, e acredito que seja explicada em grande parte pela minha formação prévia em Arquitetura e pelo desenvolvimento da pesquisa no contexto de um programa de pós-graduação em Arquitetura. Conseguir alterar esse "enquadramento" ao qual eu estava condicionada foi, sem dúvida, o maior desafio deste processo.

Durante a minha qualificação, sublinhei um comentário da banca em meu bloco de notas que, em uma releitura posterior, me chamou a atenção: "não menciona a decoração". Não tinha me ocorrido até então que eu devesse (ou que pudesse) fazê-lo, tão internalizadas que estavam questões ligadas à crítica moderna à decoração, à hierarquização das artes, e outras tantas que serão abordadas ao longo dos próximos capítulos e que me faziam perceber a decoração como tema de menor importância. Ironicamente, ainda que no imaginário popular possam soar quase como sinônimos, na maioria dos círculos ligados à Arquitetura, Decoração ainda soa como uma blasfêmia. Como forma de legitimar e valorizar a atividade neste contexto em que a pesquisa estava inserida, me esforcei para diferenciar e distanciar o máximo possível o Design de Interiores da Decoração. Sem me dar conta de que, ao fazê-lo, reforçava argumentos e estratégias discriminatórias em curso desde os anos 1930.

A reflexão sobre o papel da decoração me levou, relativamente tarde neste processo, à leitura do texto *Curtain Wars* (Sanders, 2006) que representou um importante ponto de inflexão ao descrever o processo de profissionalização do Design de Interiores desde uma perspectiva de gênero. O texto articulava dados e argumentos que eu desconhecia em uma interpretação que se mostrava irrefutável, desde o ponto de vista histórico e teórico, mas também empírico. De fato, à maioria quase absoluta de mulheres nos ambientes onde estudei, ensinei e pratiquei Design de Interiores contrapunha-se a ausência quase absoluta de nomes femininos nos fragmentos de História do Design e Arquitetura que compunham as incipientes versões da História do Design de interiores às quais eu tinha tido acesso. O artigo, ao apresentar um panorama da questão, abria um novo leque de enquadramentos, autores e conceitos que me levou a outros textos cruciais como *Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design* (Buckley, 1986) e *Designing Women: Gender, Sexuality and the interior Decorator* (McNeil, 1994). Estes, por sua vez, me conduziram a outros,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

incluindo textos específicos sobre feminismo e estudos de gênero, e assim por diante em uma rede virtualmente inesgotável, dada a relevância atual do assunto e a publicação constante de novas reflexões sobre o tema. A partir destas leituras pude constatar que enquanto outras disciplinas buscam permeabilizar suas fronteiras, ressignificar, descontruir e descolonizar seus cânones e suas Histórias, o Design de Interiores não tem teoria, nem cânone, nem história. E mais do que uma fragilidade, este fator poderia ser reformulado como um potencial.

Assim, em sua versão final, esta pesquisa analisa o processo de transformação da Decoração, uma atividade originalmente doméstica, amadora e feminina, na nova disciplina e profissão conhecida como Design de Interiores. Este processo, ocorrido entre as útimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, resultantou da incorporação de inovações técnicas e valores do Modernismo na Arquitetura e no Design. Mas foi também influenciado diretamente por outros aspectos da modernidade, como a distinção entre as esferas pública e privada, a vida nas cidades, a produção em série e a revolução dos hábitos de consumo. Crucialmente, este processo foi marcado por estratégias de legitimação do *status* profissional da atividade que tiveram como cerne os estereótipos e a discriminação de gênero. Assim, a partir da constatação que a maioria das publicações pesquisadas sobre o tema baseavam a História do Design de Interiores exclusivamente nos seus pontos de contato com a Arquitetura e na obra de consagrados arquitetos modernos, procurei analisar e evidenciar a contribuição determinante de mulheres à este processo

Ao analisar a narrativa da História do Design de Interiores presente em livros utilizados em programas de graduação nos Estados Unidos, John Turpin (2001) conclui que esta baseia-se, predominantemente, nas “conquistas” de arquitetos consagrados. Consequentemente, figuras históricas como Elsie de Wolfe e Florence Knoll, entre outras, permanecem referências marginais no discurso histórico da disciplina, fazendo com que o campo, dominado por mulheres em número, seja dominado por homens em importância percebida. Ainda segundo Turpin, tais omissões e interpretações perpetuam a percepção equivocada de que as mulheres não desempenharam um papel crítico na História do Design de Interiores e é especialmente crítica se levado em consideração que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

as turmas onde tais livros costumam ser utilizados são compostas principalmente por estudantes mulheres.

Turpin (2007) identifica, em cada uma das publicações analisadas, as distintas formas de discriminação empregadas pelos historiadores. As principais seriam: a omissão de mulheres da narrativa, o valor diferente atribuído às realizações das mulheres como resultado de serem analisadas sob critérios masculinos, a perpetuação de estereótipos de gênero e a linguagem discriminatória utilizada em algumas descrições. Entre os exemplos analisados por Turpin há obras extensas dedicadas ao tema nas quais não é mencionada uma única figura feminina, obras que creditam o desenvolvimento da profissão exclusivamente a arquitetos e outras em que o trabalho feito por profissionais mulheres é descrito de maneira parcial e muitas vezes preconceituosa.

Segundo o autor, o primeiro esforço no sentido de registrar, interpretar e disseminar a importância das decoradoras para o desenvolvimento da profissão foi feito no livro *Interior Design in the 20th Century*, escrito por Anne Massey em 1986. Entretanto, Turpin aponta que a obra estabelece uma distinção rígida entre as mulheres decoradoras que "gradualmente avançaram as tradições históricas do passado" e os arquitetos modernos que "exploraram a inovação e a invenção, o futuro e o novo"(Turpin, 2001, p.4). Ainda que o tom adotado em relação às decoradoras não seja explicitamente pejorativo, a interpretação dos autores apresenta tais decoradoras como incapazes de inovar ou de criar algo novo, enquanto, como veremos, há aspectos no trabalho desenvolvido por elas que poderiam ser analisados como inovadores.

Com objetivo e conclusões similares, Meltem Ö. Gürel e Kathryn H. Anthony (2006) analisam a presença de mulheres em livros de História da Arquitetura utilizados em programas proeminentes de graduação, também nos Estados Unidos. Para as autoras, um número restrito de livros é utilizado na maioria das universidades e estes acabam estabelecendo um papel crucial na transmissão da cultura, normas e valores da disciplina para os estudantes. A análise indica que, apesar de avanços pontuais nos últimos anos, as contribuições das mulheres permanecem apenas marginalmente representadas na grande narrativa da arquitetura. Para as autoras, tais livros, ao refletir os cânones europeus patriarcais, apresentam apenas uma visão limitada e parcial, já que, obviamente, outros grupos não mencionados contribuíram ativamente para o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

desenvolvimento do ambiente construído ao longo da história. Tais análises, confirmaram minha percepção da questão. Após alguns anos de pesquisa sobre o tema, em diferentes fontes e idiomas, e de contato direto com estudantes e profissionais da área, acredito que importantes aspectos da história da profissão, assim como suas protagonistas, sejam desconhecidos pela maioria (como eram para mim até recentemente).

Muitas autoras[4] afirmam que o estudo monográfico centrado em profissionais de destaque, em indivíduos "excepcionais", não seria a metodologia mais adequada para abordar a História das Artes ou do Design de maneira inclusiva. Isso porque deixaria de fora parcela considerável do que foi criado a partir de locais não profissionais de produção, principalmente as criações domésticas, amadoras e coletivas, que reúnem maior parte da contribuição feminina às disciplinas. Ainda assim, para mim, a oportunidade de conhecer trajetórias profissionais femininas tão interessantes quanto inspiradoras foi um dos pontos altos deste processo de pesquisa, de modo que não poderia deixá-las de fora.

Sintomaticamente, reconheci, ao reler o material de cursos passados de História do Design de Interiores que montei, e também o meu memorial de qualificação, a ausência quase absoluta de nomes femininos. Acredito que o esforço de reunir aqui algumas destas trajetórias profissionais (e, simultaneamente, de reconhecer outras formas "não profissionais" de contribuição feminina para o desenvolvimento da atividade) possa representar uma contribuição transformadora, ainda que pontual. Principalmente em turmas compostas por até 90% de mulheres, como era o caso das turmas de Design de Interiores onde estive como aluna e como professora, esta abordagem pode propiciar que as estudantes se vejam em maior medida refletidas nestas trajetórias de êxito. Pode-se dizer que atualmente ainda prevalece a percepção de que "o presente, consagra o passado - e no passado toda a História foi feita por homens" (Beauvoir, 1960). E por isso a apresentação destas histórias, e sua inserção em uma narrativa legitimadora, pode ter impacto positivo entre as próximas gerações de profissionais.

[4] Como Linda Nochlin, Cheryl Buckley e Griselda Pollock.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Muitos nomes e trajetórias femininas novas para mim surgiram ao longo da pesquisa, mas optei por me deter nas que apareceram de maneira mais recorrente nas fontes pesquisadas e, que, além disso, me pareceram emblemáticas do processo de profissionalização do Design de Interiores. Aproveito para destacar também que, devido à maior disponibilidade de publicações em língua inglesa voltadas para a história crítica e o processo de profissionalização da Decoração e do Design de Interiores, a maioria das profissionais mencionadas atuaram, principalmente, nos Estados Unidos. Ainda que retratem, à primeira vista, um contexto local, acredita-se que o país, pioneiro no desenvolvimento da indústria criativa, possa oferecer um bom exemplo do desenvolvimento da atividade, tendo estabelecido parâmetros seguidos em diversos outros países, acrescidos, claro, de especificidades locais (Sparke, 2018, p.55).

Partindo das reflexões expostas acima e buscando conhecer e reconhecer a contribuição de ambos os sexos para o desenvolvimento da disciplina, uma abordagem feminista da História do Design de Interiores mostra-se oportuna. Turpin aponta que um dos maiores desafios de abordagens desta natureza seria alterar pressupostos e métodos tidos como elementares, mas que na realidade impedem a inclusão satisfatória de mulheres no escopo das disciplinas. Consequentemente, tal abordagem demandaria mudanças disciplinares estruturais, não apenas a adição de um corpo de pesquisa sobre mulheres. De maneira similar, Buckley (1986, p.14) defende que historiadores feministas de design deveriam trabalhar simultaneamente em duas frentes. A primeira seria identificar as estratégias de discriminação empregadas em relação à contribuição das mulheres ao Design e reavaliar criticamente "as regras do jogo", que justificaram tal discriminação e exclusão. Busquei manter em vista estas duas frentes ao longo da pesquisa.

Em busca de uma abordagem feminista, ou feminina, da História do Design de Interiores, me pareceu fundamental investigar, ainda que brevemente, o próprio conceito de *feminismo*. Pois ainda que o termo tenha se popularizado nos últimos anos, sendo utilizado nos mais diversos contextos, pude perceber que não há uma definição única amplamente aceita no meio acadêmico. Claire Moses (2012) reconhece que na Europa Ocidental e nas Américas historiadores costumam utilizar o termo "feminista" para designar de maneira geral atividades

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

coletivas que visam o avanço da condição das mulheres. Mas alerta que o termo não poderia ser definido em termos absolutos porque vem adquirindo diferentes significados desde que foi cunhado, despertando debate e controvérsias até hoje. Ainda segundo Moses, uma questão posta para historiadores é eleger quais movimentos e indivíduos deveriam ser identificados como feministas em contextos que precedem a "invenção" do termo ou onde os sujeitos em questão simplesmente não se auto intitulavam como tal. Através desta seleção os historiadores não estariam meramente "identificando" feminismo, mas sim construindo ativamente este conceito. Ainda sobre esta controvérsia, Claire Moses apresenta dois posicionamentos distintos: o primeiro identifica de forma ampla todos que defendiam a causa das mulheres como feministas, mesmo antes de o termo ter sido cunhado. Já o segundo sugere que o termo deveria ser utilizado apenas nos casos em que os indivíduos ou organizações em questão se autointitulassem como tal. Por este último, qualquer ocorrência anterior ao século XIX, quando a autora registra os primeiros usos do termo na França, não deveria ser identificada como feminista. Partindo dessas duas definições, Moses relata ondas sucessivas de alargamento e estreitamento do uso do termo ao longo do século XX. E conclui que o movimento ganha força em períodos onde o termo se populariza, passando a ser imbuído de múltiplos sentidos e gerando um fator de identificação comum.

Já a historiadora Karen Offen (1988) faz uma análise histórica do uso do termo para defender a importância de uma definição mais precisa de feminismo. Para ela, o esforço para definição não se trata de mera rotulação e não faria com que o termo perdesse sua vitalidade, como defendem algumas correntes feministas. Pois a presente indefinição resulta, negativamente, em uma prática "conceitualmente anárquica", segundo a qual historiadores utilizam o mesmo termo para referir-se a referentes distintos e em suas próprias obras o empregam de maneira inconsistente. Na construção desta nova definição, a autora procura incorporar aspectos de duas correntes distintas do feminismo com origem no século XIX, identificadas por ela como "individualista" e "relacional". Os argumentos da corrente individualista colocavam o indivíduo, independentemente de sexo ou gênero, como unidade básica, baseando-se em um modelo de indivíduo frequentemente percebido como funcionalmente masculino. Já o feminismo identificado como relacional defendia uma situação

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

de igualdade e equilíbrio entre homens e mulheres *baseada* nas diferenças de gênero, postura frequentemente percebida pela corrente individualista como "antifeminista".

Segundo Offen, uma abordagem individualista (e masculinizada) da emancipação das mulheres não encontrou ressonância em alguns países (como na França) devido à importância social e política da dualidade sexual e da família como unidade básica nestes lugares. As feministas relacionais enfatizavam a diferença sexual, a divisão sexual do trabalho, defendiam a maternidade e o subsídio estatal para as mães, ao mesmo tempo em que exigiam direitos civis, educacionais, econômicos e o direito ao voto. Em seu contexto, tal agenda não era contraditória, pois os estereótipos de gênero e a consequente divisão sexual do trabalho não eram identificados como instrumentos de opressão. Ainda assim, são iniciativas reconhecidas pela autora como feministas por serem dotadas de "consciência feminista", ou seja, por perceber a situação coletiva das mulheres na sociedade como injusta, atribuir tais injustiças às instituições sociais e políticas estabelecidas e acreditar que ela poderia ser modificada. A autora reconhece ainda que, principalmente no século XIX, o número de mulheres que se identificam com os argumentos relacionais superava em muito o da corrente alternativa. Assim, seria errôneo afirmar que o ataque à divisão sexual do trabalho, como origem das limitações e injustiças contra as mulheres, é uma prerrogativa feminista em geral. Para Offen, tal perspectiva seria radicalmente individualista, contemporânea e excludente pois reconheceria apenas esta faceta do feminismo.

A crítica aos argumentos relacionais pelas feministas individualistas estaria pautada no receio de que estes seriam facilmente reapropriados para endossar o privilégio masculino. Por sua vez, ao atacar os papéis de gênero, negando as diferenças e condenando as instituições familiares existentes, as feministas individualistas teriam se afastado de questões centrais à vida da maioria das mulheres, deixando este terreno para ser efetivamente reivindicado por opositores que conseguiram mobilizar o medo público *contra* o feminismo (incluindo muitas mulheres). Por isso, Offen considera historicamente significativa a reavaliação e reabilitação de ideias feministas relacionais em curso nas últimas décadas, e propõe uma definição de feminismo que incorpore aspectos das duas correntes:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

> O feminismo emerge como um conceito que pode abranger tanto uma ideologia quanto um movimento sócio-político para a transformação, com base em uma análise crítica do privilégio dos homens e da subordinação das mulheres em determinada sociedade. Como ideologia, o feminismo tem como ponto de partida o gênero ou a construção social das diferenças de comportamento dos sexos com base em suas diferenças fisiológicas(...) O feminismo se opõe à subordinação das mulheres aos homens na família e na sociedade, e também às prerrogativa dos homens de definir o que seria melhor para as mulheres sem consultá-las; oferece, assim, um desafio frontal ao pensamento patriarcal, à organização social e aos mecanismos de controle. Procura destruir a hierarquia masculinista", mas não o dualismo sexual. O feminismo é necessariamente pró-mulher. No entanto, isso não significa que deva ser anti-homem; de fato, no passado, alguns dos defensores mais importantes da causa das mulheres eram homens. O feminismo reivindica um reequilíbrio do poder social, econômico e político entre mulheres e homens em determinada sociedade, em nome de ambos os sexos e de sua humanidade comum, mas com respeito por suas diferenças" (Offen, 1988, 151, tradução nossa).

Uma observação adicional a ser feita a respeito das feministas do século XIX, na maioria das vezes representadas pelo movimento sufragista, é o fato de estas terem sido alvo de duras críticas por parte de gerações posteriores. O cerne da crítica é que o movimento não reconhecia as interações entre discriminações de raça, classe e gênero. Reagindo às suas experiências pessoais de discriminação, estas mulheres, na sua maioria brancas e de classe média ou alta, buscavam alterar as desigualdades sociais e legais entre homens e mulheres, através do acesso à educação, a melhores condições de trabalho e ao voto. Nancy Theriot (1996) reconhece que o lugar privilegiado que tais mulheres ocupavam na estrutura de poder *permitiu* que fatores referentes à raça e classe fossem negligenciados por elas. Segundo a autora, essa negligência contribuiu para constituir as mulheres negras e de classes sociais mais baixas como "o outro", enquanto as primeiras se estabeleciam como sujeito. É possível perceber na literatura feminina da época (incluindo nos livros sobre Decoração) que uma domesticidade específica era estabelecida como norma, pressupondo mulheres e filhas dependentes economicamente.

Para finalizar esta contextualização teórica em busca de uma abordagem feminista do Design de Interiores, gostaria de acrescentar a perspectiva de Donna Haraway (1988) em defesa de uma *objetividade feminista*. A autora critica o mito da "neutralidade" histórica e científica, defendendo que todas as narrativas ocidentais sobre objetividade não passam de alegorias das ideologias

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

de grupos hegemônicos: “História é uma história que os entusiastas da cultura ocidental contam uns aos outros, Ciência é uma narrativa contestável e um campo de poder, o conteúdo *é* a forma”. A partir destas constatações ela afirma que uma “objetividade feminista” não teria essa mesma pretensão, ou seja, não prometeria uma visão melhor, imparcial, total, distanciada, mas sim visões parciais, limitadas, subjetivas e contextualizadas que poderiam ser reunidas em uma visão de mundo mais coletiva, mais complexa e portanto mais adequada. A autora alerta também para o perigo de romantizar ou apropriar-se equivocadamente do ponto de vista dos menos poderosos sem que haja a necessária avaliação crítica destes. E apesar desta ressalva, Haraway conclui que tais perspectivas marginalizadas podem vir a oferecer conhecimento com potencial para construir mundos menos organizados por eixos de dominação.

Partindo destas análises, busquei reconhecer os valores e a estrutura disciplinar que levaram à exclusão da contribuição feminina da narrativa predominante da História do Design de Interiores e incorporar a esta história a contribuição de algumas profissionais de destaque na área. Reconhecendo, no entanto, a existência de outros grupos sociais não contemplados plenamente nesta análise, que se situam fora deste perfil (profissionais, ocidentais, brancas, de classe média e alta) e que contribuíram crucialmente para o desenvolvimento da disciplina e da profissão. Admitindo ainda que apenas a incorporação sucessiva de diferentes narrativas e pontos de vista parciais e subjetivos parece permitir uma leitura mais complexa e completa do fenômeno analisado. E afirmando a importância da análise crítica das estratégias e perspectivas das profissionais apresentadas, sem, no entanto, me apressar em glorificá-las como revolucionárias nem em julgá-las como conservadoras ou incoerentes, mas buscando entendê-las em seu contexto.

No primeiro capítulo, é destacado o desenvolvimento das estruturas independentes, em ferro e concreto armado, que diferentemente dos sistemas estruturados por fechamentos e divisórias internas portantes, permitiam a reconfiguração espacial interna das edificações. Além disso, são analisados alguns pontos do Modernismo que, ao serem difundidos internacionalmente, afetaram diretamente o desenvolvimento da Decoração, principalmente a crítica antiornamental e o funcionalismo (que se colocavam em oposição ao Ecletismo dominante do século XIX). Ainda neste capítulo, são apresentadas as trajetórias

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

de Charlote Perriand e Eileen Gray, profissionais que, através das Artes Decorativas, conseguiram se inserir no *metier* da Arquitetura Moderna, apesar da oposição oferecida pelos estereótipos de gênero e pelas restrições de acesso à educação na área.

No segundo capítulo, é descrita a popularização da Decoração no século XIX como um popular interesse e passatempo para mulheres de classe média e alta, sua consolidação como uma atividade *feminina* e sua relação com a necessidade de estimular o consumo. Em seguida, é relatado como a atividade extrapola os limites do amadorismo e da domesticidade, sendo transformada em uma opção de carreira para mulheres, socialmente aceitável e economicamente viável. Algumas destas profissionais pioneiras tiveram grande êxito comercial, tornaram-se figuras públicas e ofereceram assim um modelo aspiracional alternativo de autonomia e independência financeira. De modo geral, estas profissionais não viam a divisão sexual do trabalho como fonte de injustiça e desigualdade, por isso não lutavam *contra* os estereótipos de gênero mas buscavam manipulá-los a seu favor. Entre elas são destacadas: Candace Wheeler, Elsie de Wolfe e Dorothy Draper.

Já no terceiro capítulo, é apresentado o processo de legitimação em curso desde a década de 1930, responsável por reformular a atividade como Design de Interiores, através da aproximação com a Arquitetura, estabelecendo uma relação de complementariedade, e afastando-se da Decoração como atividade amadora, subjetiva e feminina. A trajetória de Florence Knoll é representativa deste processo de negação da decoração e é apresentada neste capítulo. Assim como a de Petra Blaisse, que apresenta alguns dos principais desafios e oportunidades presentes na prática contemporânea do Design de Interiores, ao mesmo tempo que aponta para uma possível reconciliação com valores e conceitos da Decoração.

As considerações finais reforçam a ideia que se contruiu ao longo desta pesquisa: que algumas das características da profissão (frequentemente relacionados ao gênero feminino), que os movimentos pró-regulamentação apontam como fragilidades, poderiam ser desenvolvidos como potenciais. Neste sentido, o paralelo traçado pela designer de interiores Lucinda Havenhan (2004) entre o desenvolvimento do Design de Interiores e de teorias feministas pode ser esclarecedor. Segundo ela, a primeira geração de feministas promovia a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

igualdade entre gêneros e, de forma análoga, o Design de Interiores teria buscado sua legitimação explorando suas semelhança*s* com a Arquitetura. Esta estratégia teria consolidado a Arquitetura como base de comparação e estabelecido uma relação de complementaridade e de inferioridade. Já a segunda geração dos estudos de gênero promoveria a valorização das diferenças e poderia servir como ponto de partida para uma restruturação do ensino e da prática do Design de Interiores que não tivesse a Arquitetura como modelo. Por isso, a ocupação desse lugar marginalizado do Design de Interiores em relação à Arquitetura poderia ser reformulado como um potencial, com espaço para abertura, colaboração, resistência e criatividade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

2. “Nós não bordamos almofadas aqui”: Modernismo, estrutura livre e a crítica à decoração

Quando comecei a pesquisar sobre as origens do Design de Interiores, me deparei com fontes[5] que identificavam o inicio da atividade nas cavernas pré-históricas, nas pirâmides do Egito ou nas ocas indígenas. Segundo Gillo Dorfles (2006), a contraposição entre os espaços interiores e exteriores é uma das questões, práticas e teóricas, mais antigas da Arquitetura, já que a produção de uma espacialidade interior é uma condição existencial que precede a Arquitetura. Assim, remeter à história da *espacialidade interior*, ou dos *interiores*, seria, necessariamente, remeter uma história, em muitos pontos, coincidente com a história da Arquitetura, e entrar, necessariamente, nas discussões acerca de sua gênese como atividade humana e como disciplina, o que não é o caso.

Ainda que formatado como um guia prático e ilustrado, o livro *Planejar espaços para o design de interiores*, de Ian Higgins (2009), foi o primeiro no qual encontrei uma explicação mais convincente para o surgimento do Design de Interiores. Higgins relacionava o surgimento das estruturas independentes com o surgimento do Design de Interiores, situando o início da atividade nas primeiras décadas do século XX, durante o Movimento Moderno na Arquitetura. Segundo o autor, até este momento as práticas em relação aos interiores eram ou integradas e indissociáveis da Arquitetura em que estes estavam inseridos ou restritas ao tratamento decorativo das superfícies e à disposição de mobiliário e objetos. Isto devido à rigidez espacial das edificações constituídas por fechamentos e divisórias estruturais, em que alterações significativas na configuração interna não podiam ser realizadas sem que a estabilidade da edificação fosse afetada.

2.1 A estrutura livre e a emancipação dos interiores

Estruturas independentes em ferro e em concreto armado já vinham sendo utilizadas desde o século XVII, vencendo gradativamente vãos cada vez maiores. Em 1770, Jean Rodolphe Perronet utiliza pela primeira vez a imagem de esqueletos de animais como analogia para referir-se ao sistema portante das

[5] Como por exemplo o livro *A History of Interior Design,* de John Pile.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

construções. Significativamente, essa analogia implicava o início do entendimento da estrutura como uma entidade autônoma e dissociável da arquitetura (Aguiar & Fávero, 2017). Na prática, o concreto armado começa a ser utilizado ainda de forma experimental em meados do século XIX e passa a ser comercializado no final do mesmo século. Em 1898, o industrial francês François Hennebique lança a revista Le Béton Armée, que, com tiragem anual de mais de seis mil exemplares distribuídos em diversos países, se torna uma ferramenta importante na difusão desta nova tecnologia (Ravara, 2008). Na revista, Hennebique divulgava o sistema construtivo baseado em sequencias de pórticos constituídos por pilares e vigas em concreto armado patenteado por ele, que se popularizou em países onde perfis metálicos não eram facilmente acessíveis .

Parece relevante relatar, ainda que brevemente, um polêmico episódio relacionado ao sistema Hennebique, pois tem como pano de fundo temas recorrentes no contexto da profissionalização do Design de Interiores, como "corporativismo", "regulamentação", "segurança" e "reserva de mercado". Até 1906 os representantes comerciais do sistema Hennebique eram também os responsáveis pelo cálculo e execução da estrutura, ou seja, o projeto estrutural era mais um dos "produtos" comercializados por eles (Ravara, 2008, p.96). Após esta data, uma circular emitida pelo governo francês passou a regulamentar o uso do concreto armado, autonomizando os cálculos e as normas e tornando obrigatórios que os responsáveis técnicos fossem engenheiros, com grau reconhecido pelo Conseil Général des Ponts et Chaussées (Ravara, 2008, p.95). Tal regulamentação francesa acabou abrindo precedente e transformando a prática profissional na Europa. Por um lado democratizou o acesso à tecnologia ao pôr fim ao monopólio de Hennebique e por outro diminuiu o escopo dos representantes comerciais e, colateralmente, também dos arquitetos, ainda considerados frequentemente à época como mestres construtores. Consequentemente, além do escopo, os rendimentos de Hennebique e seus representantes também diminuíram consideravelmente com a medida, criticada duramente pelo industrial. Em artigo, Hennebique defendeu o saber adquirido através da experiência prática e a especialização como chave para o progresso, fatores que a circular inibiria.

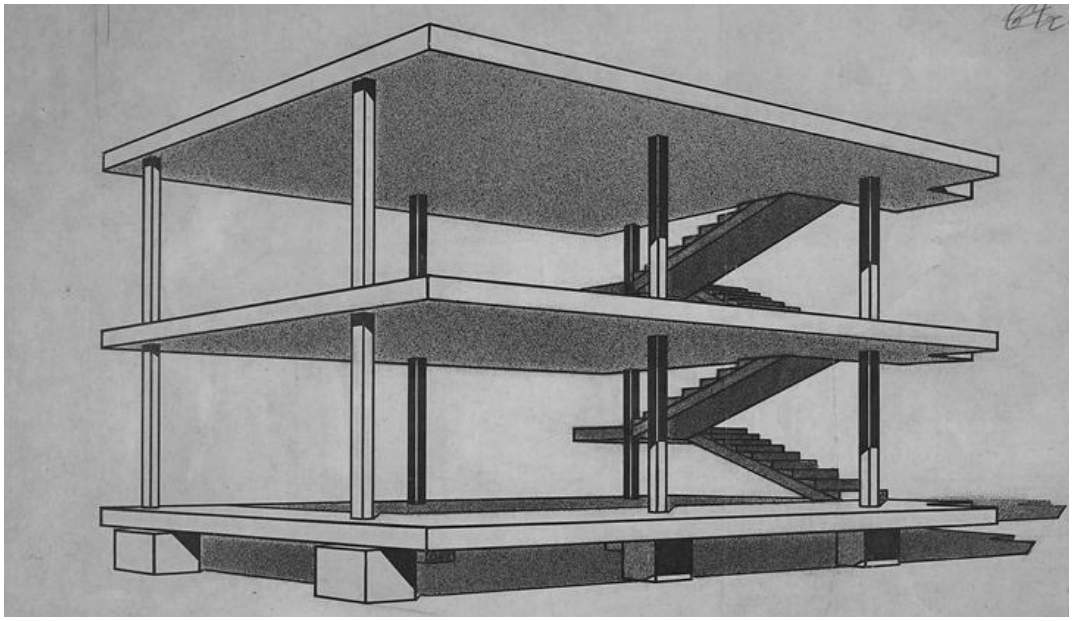
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Já na Inglaterra, onde neste mesmo ano a maioria das obras de concreto armado do país eram feitas a partir do sistema francês, foi a classe de arquitetos que protagonizou a articulação para pôr fim ao monopólio dos representantes de Hennebique (Cusack, 1986). Relutantes em abrir mão de sua responsabilidade geral pelos projetos, um grupo de arquitetos cria o RIBA Committee on Reinforced Concrete (I907), a revista Concrete and Constructional Engineering (1906) e o Concrete Institute (1908), todos dedicados ao tema do concreto armado. Como exemplo do tom corporativista dessas ações, em 1909, Sir Henry Tanner dirige-se à Architectural Association alertando para o perigo de os arquitetos serem "relegados pelos especialistas ou pelos engenheiros civis à decoração de interiores e de fachadas". Edwin Sachs, figura central no processo, que estava à frente tanto da Revista Concrete and Constructional Engineering quanto do Concrete Institute, descreveu o uso do concreto armado pelos representantes comerciais do Sistema Hennebique no país como descontrolado e perigoso. Segundo Cusack (1986) tais afirmações eram imprecisas, pois o registro de segurança dos edifícios desenvolvidos nesse contexto era positivo.

Em todo caso, o advento da estrutura independente aparece na narrativa da Arquitetura Moderna, como uma "invenção" do arquiteto francês Le Corbusier, que em 1919 conceituou a "Maison Dom-ino". Neste protótipo, a independência da estrutura em relação às divisórias e fechamentos permitia maior diversidade e flexibilidade dos espaços internos. Essa característica ficaria conhecida posteriormente como a "Planta Livre", um dos Cincos Pontos da Arquitetura Moderna, publicados pelo arquiteto alguns anos depois e que, assim como a "Fachada livre", deriva diretamente da independência da estrutura.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 1 – Perspectiva da Maison Domino



Fonte: HIGGINS, 2009, p.6

Ainda segundo Higgins (2009), a obra do arquiteto alemão Mies Van der Rohe também poderia ser considerada determinante para o surgimento do Design de Interiores. Seus projetos com espaços internos amplos e flexíveis, conformados por planos não estruturais, não só permitiam como estimulavam diferentes configurações e reconfigurações da espacialidade interna. Para ilustrar a relação de sobreposição que desponta entre essas duas "camadas" de projeto, Higgins compara duas plantas do *Seagram Building*, edifício de escritórios projetado pelo arquiteto e inaugurado em Nova York, em 1958. Em uma primeira imagem, mostra-se o pavimento-tipo que, assim como a implantação do edifício, a fachada, a circulação vertical e seus demais aspectos mais perenes e estáveis, foram definidos por Mies Van der Rohe. Já em uma segunda imagem, surge o projeto de interiores do escritório *Selldorf Architects,* responsável por um dos pavimentos de escritórios. Essa "camada" de ocupação dinâmica estaria mais diretamente relacionada às necessidades funcionais e às aspirações subjetivas de cada cliente. O interior havia passado a ser objeto de um *projeto* específico.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 2 – Plantas do Pavimento-tipo e do pavimento com projeto de interiores do Seagram Building

Fonte: HIGGINS, 2012, p.7.

Apesar do esforço de Higgins para inserir o Design de Interiores na cronologia da História da Arquitetura, estabelecendo uma relação de complementaridade, é notável no livro a ausência de qualquer menção à relação com a Decoração. O desenvolvimento técnico e conceitual representado pelas estruturas independentes e pela Arquitetura Moderna poderia ter resultado em uma reformulação do escopo e da prática da Decoração, como aconteceu com diversas outras profissões ao longo do Século XX. No entanto, o que ocorreu a partir da década de 1940 foi que a Decoração de Interiores, apenas algumas décadas após ter emergido como atividade profissional, adquiriu uma conotação pejorativa e obsoleta. Tendo em vista a relação que se pode estabelecer entre a discriminação do Design de Interiores no *métier* da Arquitetura com a difusão dos princípios funcionalistas modernos e com a crítica moderna à decoração, é curioso o fato de a mesma Arquitetura Moderna ser apontada por Higgins como marco da gênese do Design de Interiores.

De maneira similar, o crítico americano Robert McCarter (2016) defende que a ocupação de espaços constituídos quase integralmente por sua interioridade (sem determinação de uma forma externa, como cavernas e escavações) teria marcado a origem da arquitetura como atividade humana. Ele parte deste argumento para defender a revalorização da espacialidade interior em detrimento da forma exterior, esta última, segundo ele, predominante na Arquitetura contemporânea. O autor revela também que muitos dos exemplos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

citados haviam sido criados no contexto de estruturas sociais matriarcais[6]. No entanto, a relação entre o feminino e o apreço pela espacialidade interior não é desenvolvida para além desta observação, e ao longo do livro *Interior experience as the origin of Architecture* o autor se dedica a exaltar a genialidade de três grandes "invenções espaciais" modernas: a Planta Livre, de Le Corbusier, o *Raumplan* de Adolf Loos e o *Wovenplan* de Frank Lloyd Wright.

2.2 O Ecletismo e a Decoração como aplique

O termo "ecletismo", de forma geral, pressupõe a formação de um todo a partir da justaposição de elementos escolhidos entre diferentes sistemas (Rocha-Peixoto, 2000). Etimologicamente, deriva do verbo grego *eclego* que significa "escolher", "tomar para si", em uma atitude de acomodação. O Ecletismo como sistema filosófico visava tomar para si apenas o que houvesse de verdadeiro nas diferentes doutrinas e reunir estas em uma nova doutrina. Já o Ecletismo na Arquitetura e nas Artes Decorativas ficou associado ao uso de referências estilísticas de diferentes origens em um mesmo objeto ou construção durante as ultimas décadas do Século XIX e o início do Século XX.

Especificamente na Arquitetura, relacionou-se ainda à produção oriunda das Academias de Belas Artes, e ao emprego de conceitos como "simetria", "composição" e "proporção", assim como à evocação de estilos do passado em suas formas e ornamentos. É possível relacionar a popularidade do historicismo eclético do século XIX com a difusão do entendimento de "História" não como um evento ou uma sucessão de eventos, mas como um regime de verdade, uma forma instituída para explicar e compreender os fenômenos sociais e a realidade em rápida transformação (Crosby, 1991). Ainda segundo Rocha-Peixoto (2000), esta atitude de "acomodação" presente na origem do termo ecletismo apresentou-se como uma necessidade do século XIX, tendo em vista a aproximação de pessoas de origens diferentes vivendo nas cidades e a aproximação de diferentes culturas através do desenvolvimento dos meios de transporte e comunicação. Uma atitude tolerante tornou-se portanto necessária para que as diferenças fossem "acomodadas" em um contexto de troca e coexistência, e o Ecletismo nas Artes Decorativas e na Arquitetura seria também

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

um reflexo deste contexto de acomodação de diferenças.

Na disciplina da Arquitetura, a ideia de “mistura” foi frequentemente associada, negativamente, à perda de "pureza". E o Ecletismo não escapou a esse julgamento, tendo sido alvo do desprezo de muitos teóricos e historiadores da área. No tratado *De re aedificatoria,* Leon Battista Alberti (1485 apud Tavernor, 1985) apresentou o conceito de *"concinnita"*, a unidade harmônica entre as partes de um edifício. Desde então, a busca por coerência colocou-se como uma das questões centrais da Arquitetura. A influência do conceito de "*Concinnitas"* pode ser útil para compreender a rejeição de operações que conduzam a resultados heterogêneos, ou “não-harmoniosos”. O Modernismo, em suas diversas vertentes, foi contra o processo eclético de geração da forma que dava origem a resultados comparados por seus críticos a "colagens" e que compreendiam a existência de uma base à qual elementos decorativos eram aplicados, não sendo estes pertencentes à forma intrínseca:

> Superpunham colunas e arcos, frontões e cornijas sem nenhuma razão, sem nenhuma ligação, sem nenhuma consequência e se destinavam – como somente os loucos o podem – em colocar sobre essas incoerências mulheres nuas e flores (Van de Velde, 1916 apud Paim, 2000, 81).

O crítico italiano Giulio Carlo Argan (2002) exemplificou através da cadeira de estrutura metálica tubular de Marcel Breuer como a forma pura moderna não *aceita* acréscimos, sendo um “objeto total”. O autor também identificou no Neoplasticismo a ausência de elementos complementares ao que chama de "forma pura construtiva", onde cada uma das partes caracteriza-se como *essencial*. Nas palavras de Mondriaan:

> A beleza não é mais um acessório, ela participa da própria arquitetura. O ornamento foi aprofundado. A escultura foi absorvida pelo desenho do interior (mobília, etc.), os objetos utilitários se tornaram belos através de suas formas básicas, ou seja, em si mesmos (Mondriaan, 1922 apud Paim, 2000, 115).

No Brasil, Lucio Costa foi um dos mais célebres críticos do Ecletismo. Alegava que os edifícios ecléticos representavam um hiato na História da Arquitetura, e que, como não faziam parte desta, não deveriam ser protegidos na condição de patrimônio histórico. O principal alvo do ataque do arquiteto foi em relação à falta de "autenticidade" dos edifícios ecléticos: “aquilo que os senhores

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

acadêmicos, iludidos na própria fé, pretendem conservar como deusa em pessoa, não passa de uma sombra, um simulacro" (Costa, 1930 apud Rocha Peixoto, 2000). Apenas algumas décadas mais tarde, no contexto do Pós Modernismo, tais noções passam a ser confrontadas, como por exemplo no livro *Complexidade e Contradição na Arquitetura* de Robert Venturi publicado em 1966.

A ideia de "composição" pode indicar a reunião de elementos distintos em um conjunto, assim como sua relação de heterogeneidade e a reversibilidade da operação compositiva (Latour, 2010). Quando utilizada no contexto da Arquitetura Moderna como estratégia para geração da forma, a "composição" foi legitimada como um processo lógico e racional, associado por Le Corbusier (2002, p. 27) a "equações matemáticas", afastando-a de qualquer caráter arbitrário ou subjetivo. Já no âmbito da Decoração e Design de Interiores, "composição" também é um termo central, muitas vezes aparecendo como sinônimo de projeto ("Composição de interiores")[7]. Mas, ao contrário das operações compositivas "matemáticas" de Le Corbusier, geralmente em relação ao Design de Interiores é enfatizado o caráter subjetivo dos diferentes modos de composição de interiores existentes, "muitos deles intensamente pessoais"[8] o que dificultaria o estabelecimento de critérios aplicáveis a todos. Alguns livros e guias[9] sobre o tema comparam decoradores a compositores, responsáveis pelo arranjo de elementos distintos de forma harmônica. Entretanto, assim como a maior parte das publicações sobre o tema voltada para leigos, tais publicações costumam adotar tom coloquial e apresentar inconsistências no uso do termo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

2.3 O Modernismo e a crítica à Decoração

Além do que geralmente se deduz a partir do célebre aforismo "a forma segue a função", o arquiteto americano Louis Sullivan não condenava a ornamentação dos edifícios em si, mas o uso dos ornamentos como acessórios, como supérfluos. Em seu ensaio "Function and Form", o arquiteto evocava a complexa e sempre dinâmica relação entre forma e função: "A forma carvalho se

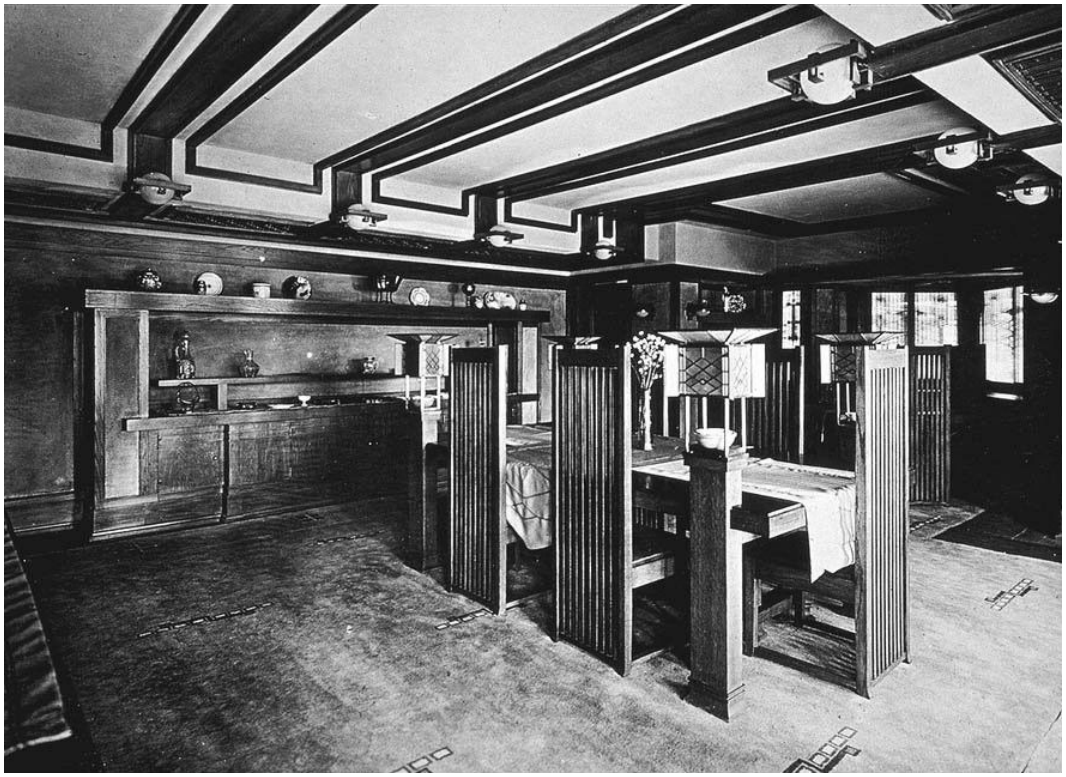
[7] Como no verbete da Enciclopédia Britânica destinado ao Design de Interiores. Disponível em https://www.britannica.com/art/interior-design. Acessado em 20/05/2018.
8 Ibid.
[9] Como por exemplo o guia "The elements of great design", de Audra Slinkey, página 3. Disponível em: https://www.homestagingresource.com/members/pdfs/1interiordesign101.pdf Acessado em 20/05/2018.

assemelha e expressa seu propósito ou função, carvalho (...) A forma onda se parece com sua função, onda" (Sullivan, 1979, p.43). Não via, portanto, a eliminação dos elementos decorativos como condição fundamental, mas sim a existência de uma relação de unidade entre as partes do edifício, em que os detalhes e ornamentos fossem criados a partir da mesma ideia germinal que originaria todas as partes do edifício (Paim, 2000). Compartilhando destas ideias, surgiram entre o final do século XIX e o início do século XX diversas práticas, alternativas ao Ecletismo predominante, que caracterizavam-se pela busca de unidade e coerência entre as partes.

Artistas decorativos (como Henri van de Velde, citado anteriormente) adotaram o princípio da "ornamentação orgânica" (Paim, 2000, p.58). Este princípio tinha o intuito de incorporar a decoração ao processo de gênese da forma, eliminando assim a decoração como aplique, duramente criticada por Sullivan. O arquiteto americano Frank Lloyd Wright foi um dos que incorporaram a ornamentação e as Artes Decorativas (como vitrais, mobiliário e utensílios) ao seu escopo de projeto. Para ele, todos os elementos deveriam derivar de uma mesma questão central e contribuir igualmente para a força expressiva do conjunto. Também segundo Wright a decoração seria negativa à medida que não estava prevista no projeto original, enquanto uma ornamentação orgânica seria positiva pois contribuiria para a força do conjunto. Ainda segundo ele: "ornamento aplicado não é ornamento, mas doença" (Wright apud Paim, 2000, p. 59).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 3 – Fotografia de Interior projetado por Frank Lloyd Wright (Robie House, 1911)



Fonte: Website American Library of Congress[10]

Na busca modernista por unidade, enquanto alguns procuraram integrar a ornamentação à forma base, outros dedicaram-se a defender a eliminação dos ornamentos, como Le Corbusier e Adolf Loos. Autor do ensaio "Ornamento e crime" (1908), Adolf Loos é conhecido como um dos principais críticos das práticas decorativas em seus escritos e projetos. É interessante notar que Loos não considerava o revestimento como ornamento, como explica no ensaio "O Princípio do Revestimento", de 1898, e como se verifica nos seus projetos para interiores. Para Loos, os ornamentos eram caracterizados pela falsidade, enquanto o uso "honesto" dos revestimentos valorizaria as qualidades de cada revestimento, sem pretender iludir o usuário. A intenção de explicitar a verdade dos materiais teve grande influência na Arquitetura do século XX.

[10] American Library of Congress, Prints & Photographs Division. Disponível: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robie_House_Interior_HABS_ILL,16-CHIG,33-7.jpg. Acessado em: 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 4 – Fotografia de Interior projetado por Le Corbusier (Maison-atelier Ozenfant, 1922)

Fonte: Website Archdaily[11]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Em grande medida a vinculação de "decoração" com "falsidade" se deu através da proliferação dos ornamentos industrializados que marcou o Ecletismo e a segunda metade do século XIX. Desde o século XVI, padrões ornamentais eram categorizados em coleções de gravuras e seguidos por artesãos em diversos locais do mundo. Mas foi apenas após a Revolução Industrial que estes repertórios passaram a circular entre empresários industriais e passaram a ser copiados mecanicamente e combinados entre si com o intuito de atrair a atenção dos novos consumidores (Paim, 2000). Ao serem livremente agenciados, os ornamentos foram desvinculados dos materiais dos quais eram originalmente produzidos, assim como de suas finalidades práticas e simbólicas originais, que garantiriam sua pertinência e coerência. Esse processo sofreu críticas duras e contundentes de alguns contemporâneos, como Walter Benjamin e John Ruskin que denunciaram a "fantasmagoria ornamental" (Paim, 2000, 129).

Ainda sobre esta relação, o arquiteto americano Joel Sanders (2014) identifica na oposição estabelecida pela Arquitetura Moderna entre a "verdade" da Arquitetura e a "falsidade" da Decoração a presença da discriminação de

[11] Disponível em: https://www.archdaily.com/114663/the-indicator-atelier-atelier. Acessado em: 20/08/2018.

gênero que teria marcado também todo o processo de profissionalização do Design de Interiores ao longo do século XX. Segundo Sanders, a defesa de uma nova Arquitetura frequentemente comparada a "homens nus" era feita em detrimento dos ambientes decorados, comparados a mulheres embelezadas "falsamente" pelo uso de roupas, acessórios e maquiagens. Tal associação é identificada pelo autor desde os escritos de Vitruvius (século I a.C.), quando este descreve as origens das colunas Jônica e Dórica: "Na criação de dois tipos de colunas, eles emprestaram a beleza masculina, nua e sem adornos para a uma, e a delicadeza, enfeites e proporções característicos das mulheres para a outra". A lógica social da subordinação feminina teria passado então a ser aplicada à Arquitetura, na qual a ornamentação deveria estar subordinada a aspectos construtivos e estruturais.

Sanders aponta também que através das estratégias descritas anteriormente, muitos arquitetos modernos assumiram novas atribuições na escala do mobiliário e acessórios, considerados âmbito da decoração, ao mesmo tempo que promoveram a desvalorização do trabalho dos decoradores e decoradoras. Para o autor, essa ampliação de escopo dos arquitetos teria como ícone o mobiliário planejado *("the built-in furniture"*) característico do Modernismo na Arquitetura e que representaria a dificuldade em determinar onde terminaria o campo de atuação do arquiteto e onde começaria o do decorador:

> Talvez a melhor evidência das fronteiras porosas existentes entre a Arquitetura e a Decoração possa ser encontrada no trabalho dos maiores responsáveis pela construção destas fronteiras - a primeira geração de arquitetos modernistas. Como a separação literal entre o interior e o exterior se dissolve com o desenvolvimento da *curtain wall* transparente, o mesmo acontece com a fronteira entre o arquiteto e o decorador de interiores (Sanders, 2006, on-line, tradução nossa).

Apesar de estratégias distintas, tanto a "ornamentação orgânica" quanto a eliminação dos ornamentos podem ser vinculadas à ascensão de uma postura mais impositiva e controladora dos projetistas sobre os espaços habitados. Em artigo intitulado "Síndrome do Estojo", Silke Kapp (2010) relaciona o que chama de "moradia-estojo" (mas podemos relacionar também o "espaço-de-trabalho-estojo", o "espaço-de-ensino-estojo", etc.) a "um raciocínio tecnocrático que quer acondicionar perfeitamente, da mesma forma que quer

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

ordenar o mundo" (Kapp, 2010, p.53). A autora defende que esse paradigma se estende até os dias atuais, apesar de ser característico do século XIX, representando as contradições da sociedade burguesa da época: por um lado, racionalizado, predeterminado e constrangedor e, por outro, seguro, confortável e aconchegante. O ápice deste ímpeto totalizador e controlador é retratado por Adolf Loos em seu divertido conto "História de um Pobre Homem Rico" (Loos, 2010) no qual ele descreve uma luxuosa residência burguesa Art Nouveau projetada nos mínimos detalhes pelo arquiteto contratado. Apesar de valorizar a sua casa recém convertida em obra de Arte, o morador sente-se infeliz e aprisionado, sem margem para a espontaneidade, sem a possibilidade de adquirir novos gostos, novos hábitos, nem novos objetos, pois isso colocaria em risco a harmonia da obra.

Kapp afirma que apesar da presença inicial no Movimento Moderno de "uma vontade de abrir espaço" (citando como exemplo estratégias presentes na Casa Schroeder, de Rietveld, e nos projetos de Mies Van der Rohe e Le Corbusier para a exposição de Weissenhof em 1927), de modo geral, não se abriu mão de projetar espaços interiores segundo roteiros rígidos, impostos aos usuários. E que a busca por uma unidade mínima habitável, a partir de 1929, fez prevalecer o desejo de enquadrar a população trabalhadora num modo de vida pré-concebido, legitimado pelo surgimento das noções de conforto e ergonomia. O "espaço-estojo" representaria, em última análise, a manutenção do *statu quo*, por não comportar o desenvolvimento criativo da personalidade do usuário ou qualquer tipo de ação imprevista.

A "ornamentação orgânica" e a "eliminação dos ornamentos" surgiram como alternativas modernistas às práticas Ecléticas; no entanto, ambas mostraram-se problemáticas. O "projeto total", por não dar margem às (inevitáveis) alterações posteriores por parte dos usuários, decorrentes da dinâmica e da imprevisibilidade das situações cotidianas, como ilustra o conto de Loos. Já a eliminação dos ornamentos ia contra o milenar "impulso ornamental" humano, que representaria mais do que um fator meramente estilístico, relacionando-se a questões sociais e culturais de identificação, apropriação e diferenciação.

Talvez por isso esta última nunca tenha chegado a ser incorporada pelas massas, sendo ainda hoje visível nas tendências elitistas "neominimalistas", o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

que Paim identificou nas primeiras obras de Le Corbusier como certa "austeridade ostentatória" (Paim, 2000, p.100). Neste mesmo sentido, Sparke (2005, p.12) também analisa como o poder do consumo de massas (principalmente das consumidoras) foi em grande parte responsável pela estética funcionalista moderna nunca ter se popularizado de fato. Inseridas, no início do século XX, em uma cultura de valorização da novidade e de tendências cíclicas, que estimulava a diferenciação e o exibicionismo, as aspirações de consumo da classe média não eram atendidas pelos ideais ou pela estética modernistas, fazendo com que alternativas com mais apelo visual e midiático fossem criadas, como o estilo Art Deco.

Uma maneira frequente de enfocar o trabalho de mulheres arquitetas e designers é fazê-lo em relação a figuras masculinas, através da colaboração em duplas: Le Corbusier e Charlotte Perriand, Mies van der Rohe e Lily Reich, Charles e Margareth Mc Donald, Louis Kahn e Anne Tyng, Alvar Aalto e Aino Marsio-Aalto, Josef e Anni Albers, Peter e Alison Smithson, Charles e Ray Eames. Se notarmos que essa tendência persiste, através dos pares Robert Venturi e Denise Scott Brown, Rem Koolhaas e Petra Blaisse etc é possível identificar a dificuldade ainda existente de reconhecimento e que o acesso aos "cânones" ainda precisa ser muitas vezes facilitado pela figura de um profissional de referência.

Principalmente no contexto do Modernismo, tais referências são mencionadas, em relação a figuras masculinas descritas como "mestres", devido à sua origem na área das artes decorativas, consideradas de *status* e importância inferior. Ainda que eu não me recorde de nenhuma menção a seu nome anteriormente, a contribuição de Margaret MacDonald à obra de Charles Mackintosh é reconhecida pelo próprio como "crítica", e ele escreve em carta a ela "Você deve lembrar-se que em meus empreendimentos em Arquitetura você representou metade, se não três quartos deles"(in Gurel & Anthony, 2006, p. 71, tradução nossa). No entanto, nem sempre estas contribuições são reconhecidas pelos próprios, o que acaba reforçando um caráter da Arquitetura e do Design de não privilegiar o trabalho colaborativo, mas sim a glorificação de gênios criativos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

2.4 Charlotte Perriand

Descobri recentemente que na icônica imagem da icônica *chaise longue* moderna de estrutura metálica tubular LC4, Charlotte Perriand é a mulher reclinada de quem não se consegue ver o rosto. Ela é também coautora da peça, geralmente creditada exclusivamente a Le Corbusier. Nos anos 1980 e 1990, seu trabalho começou a ser mais pesquisado e divulgado e, apesar de seu obituário dizer que ela teria sido "redescoberta como uma lenda modernista"[12] , seu nome permanece nas rodas de rodapé da História da disciplina. Nascida em Paris em 1904, Perriand frequentou a École de l'Union Central des Arts Décoratifs de 1920 a 1925 e, paralelamente, participou ativamente de cursos e workshops oferecidos por lojas de departamento, como as Galeries Lafayette, em que os alunos tinham que desenvolver projetos práticos que poderiam ser utilizados pelas lojas. Depois de formada, começou a exibir seu trabalho em mostras de Arte Decorativa, tendo recebido destaque na imprensa e críticas positivas pelo seu projeto do ambiente intitulado *Bar sous le toit* (Bar no ático) no *Salon d'Automne*, de 1927.

Figura 5 – Fotografia de Charlotte Perriand na LC4

Fonte: Website The Charnel House [13]

[12] Obituário de Charlotte Perriand no jornal americano New York Times. Disponível em: https://www.nytimes.com/1999/11/07/nyregion/charlotte-perriand-designer-is-dead-at-96.html. Acessado em: 20/07/2018.

[13] Disponível em: https://thecharnelhouse.org/2013/03/12/against-gravity/charlotte-perriand-reclining-on-one-of-her-chairs-1926/). Acessado em: 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Inspirada pela leitura de "Por uma arquitetura" e "Arte Decorativa", publicados por Le Corbusier alguns anos antes, Perriand foi buscar trabalho no escritório do arquiteto. E acabou protagonizando o episódio descrito abaixo em sua autobiografia:

> Agarrando meu portfólio de desenhos, encontrei-me cara a cara em uma tarde de outubro de 1927 com Le Corbusier e seus óculos feitos de chifre. O escritório austero era um tanto intimidante e sua saudação foi bastante fria. 'O que você quer?', Ele perguntou, com os olhos cobertos por seus óculos. "Trabalhar com você." Ele olhou rapidamente através dos meus desenhos. 'Nós não bordamos almofadas aqui', ele respondeu, e me mostrou a porta (Charlotte Perriand, 1918, 23).

Pouco tempo depois, e após a repercussão positiva do projeto de Perriand para o Salon d'Automne, Le Corbusier voltou atrás, contratando-a para trabalhar em seu estúdio em Paris (ainda que sem remuneração). Tomei conhecimento deste emblematicamente sexista episódio através do trabalho das curadoras Augustine e Josephine Rockebrune, editoras do livro "*We dont embroid cushions here*" ("Nós não bordamos almofadas aqui"). No livro elas questionam o fato de Le Corbusier ter mantido ao longo de sua vida um meticuloso arquivo com todos os registros envolvendo seu trabalho e de que não exista nenhuma documentação acerca do desenvolvimento da LC4, apontando para uma possível "camuflagem" intencional da contribuição de Perriand. Pois a peça havia sido criada um ano após a chegada dela ao estúdio expressamente para desenvolver novas peças de mobiliário. Apesar da Cassina, que atualmente produz a peça, creditar Corbusier, Perriand e Pierre Jeanneret como autores, permanece no imaginário coletivo que a *chaise longue* "é de Le Corbusier". As irmãs Rockebrune identificaram que a LC4 é uma das peças de design mais recorrentes em *sets* de filmes pornôs e reúnem em seu livro imagens extraídas destes filmes. Para elas seria uma forma de protesto em "uma história moderna de pornografia e vingança, que transfere a ingratidão e a humilhação profissional sofrida por Charlotte diretamente para a LC4, degradada a um objeto tão promíscuo quanto as estrelas pornôs que hospeda".[14]

[14] Disponível em: https://www.domusweb.it/en/design/2018/02/02/we-don-t-embroider-cushions-here-the-le-corbusier-chaise-longue-from-design-icon-to-adult-films.html. Acessado em: 15/06./2018

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 6 – Fotografia de Interior projetado por Charlotte Perriand (Apartamento em Place St Sulpice, 1927)

Fonte: Website The Red List[15]

Entre 1927 e 1937, Perriand trabalhou ativamente no ateliê de Le Corbusier projetando móveis, interiores e espaços expositivos. Enquanto algumas fontes afirmam que Perriand teria sido demitida por Corbusier por sua presença disruptiva no ambiente de trabalho (Rubino, 2016, p.341) outras defendem que ela teria se demitido ao não suportar mais o ambiente opressivo de trabalho, comparado por ela em sua autobiografia a "um monastério, onde as regras tinham que ser obedecidas" (Perriand apud Gray, 2005, p.67). Em 1940 (no dia da invasão de Paris pelos nazistas), Perriand parte para o Japão, a convite do governo, como consultora para o desenvolvimento de novos produtos

[15] Disponível em: https://theredlist.com/wiki-2-18-393-1397-view-french-modernism-profile-perriand-charlotte-6.html. Acessado em 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

industriais. Sete meses depois tem que deixar o Japão devido a desdobramentos da Segunda Guerra Mundial e, impossibilitada de voltar a Paris, permanece até 1946 na Indochina (atual Vietnã), onde se casa e tem uma filha.

Após retornar a Paris, Perriand continua projetando mobiliário modular e interiores, além de publicar artigos e organizar exposições sobre Design. Em 1959, colaborou com Lucio Costa e Le Corbusier no desenvolvimento do projeto para a "Casa do estudante brasileiro" na Cidade Universitária de Paris.[16] Colaborou com Le Corbusier no desenvolvimento dos interiores e mobiliário da Unité d'Habitation de Marselha (concluído em 1952). A cozinha desenvolvida para o projeto foi adquirida pelo Moma, e exibida em 2014. Nela se destacavam suas soluções espaciais e de armazenamento inovadoras, desenvolvidas a partir de pesquisas e estudos de Perriand sobre os padrões de utilização de cozinhas por mulheres[17].

Figura 7 – Fotografia de Charlotte Perriand

Fonte: Website Atelier Robert Doisneau[18]

[16] Arquivo Lucio Costa. Disponível em http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/38. Acessado em: 20/07/2018.
[17] Conteúdo da Exposição Designing Designing Modern Women 1890–1990, Museum of Modern Art, Nova York. Disponível em http://press.moma.org/wpcontent/files_mf/dmwfinalwalltextsandextendedlabels.pdf Acessado em 30/07/2018.
[18] Disponível em: https://www.robert-doisneau.com/en/portfolios/1466,architectes.htm.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

2.5 Eileen Gray

Assim como Perriand, outra profissional que teve seu trabalho negligenciado, possuindo "*status* de nota de rodapé" (Walker, 2003, p. 86), e que vem sendo "redescoberta" desde os anos 1970 é Eileen Gray. É possível creditar sua exclusão inicial dos principais livros sobre o Movimento Moderno à discriminação de gênero e à sua relação com o Art Deco, que a distanciava do funcionalismo, aproximando-a da moda (logo do consumo e de todo um sistema de valores repudiado pela Arquitetura Moderna). Em seus projetos e escritos, as qualidades subjetivas da experiência são priorizadas em relação à abstração formal e à aplicação de fórmulas e teorias. Explicitamente, Gray rejeitava a definição de casa como máquina de morar e em sua crítica ao funcionalismo, analisava a preponderância da forma exterior em detrimento dos espaços interiores, e da forma visual em detrimento do bem estar de seus habitantes. Determinava o espaçamento entre pilares, por exemplo, a partir de prioridades espaciais relacionadas ao uso e ao conforto, não em relação a ordens numéricas abstratas.

Figura 8 – Fotografia de Eileen Gray

Fonte: Website do periódico The independent [19]

Acessado em 20/08/2018.

[19] Disponível em: https://www.independent.ie/life/home-garden/interiors/98-facts-about-eileen-gray-34725889.html. Acessado em: 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Nascida em 1879, na Irlanda, adotou o sobrenome após sua mãe ter sido condecorada com o título de Baronesa de Gray, fato que evidencia sua origem aristocrática. Estudou Arte em Londres, em uma época em que mulheres não eram admitidas nos curso de Arquitetura existentes na cidade, e tornou-se aprendiz de um de seus professores, restaurador de móveis. Ao fim do curso, Gray muda-se para Paris, onde se especializa na técnica da laqueação com o mestre japonês Sugawara de quem foi aprendiz antes de começar a desenvolver peças sob medida para clientes ricos da cidade:

> A laca oriental é feita a partir da sobreposição de numerosas camadas finas de resina de Rhus Vernicifera (uma árvore da família das acácias) que, quando endurecida, forma uma superfície brilhante e impermeável à água. O processo pelo qual é feita a laca é extraordinariamente exigente, exigindo paciência e diligência - paciência porque cada camada demandava três dias em uma sala úmida para endurecer antes que a próxima pudesse ser aplicada, diligência porque a resina é toxica e os trabalhadores de laca são sujeito a erupções dolorosas (Johnson, 1979, 14).

Em 1919 Gray começa a desenvolver a renovação do apartamento da estilista Suzanne Talbot, seu primeiro projeto de interiores, no qual ficou responsável, entre outras coisas, pela concepção e execução de mobiliário, tapetes, iluminação e divisórias em laca. O ambiente era marcado pelo uso de materiais nobres, pelo exotismo e pela aproximação com o estilo Art Deco francês, que, ao longo da década de 1920 deu lugar, nos projetos de Gray, ao uso de materiais industriais e a uma estética mais austera. Simultaneamente à renovação do apartamento, Gray abre a galeria Jean Desert, para expor peças desenvolvidas por ela e por outros artistas e designers e mantem, além da galeria, um ateliê de laca e um de tapeçaria.

A partir do contato com o arquiteto romeno Jean Badovici, Gray é encorajada a passar para a escala da arquitetura e começa a projetar, como autodidata, a partir de viagens, leituras e observações[20]. Badovici era editor da revista l'Architecture Vivante, que dedicou uma edição especial ao projeto mais conhecido de Gray, a casa de verão E-1027, no litoral da França. A história desta

[20] "I got to know Badovici, you see, and he said, Why only furniture; it's perfectly absurd. Why don't you build' ? And so I said, That s all very well, as if I could build; I haven't had the requisite training. And he said, But good heavens, you ought to cut off from all this and go down South and learn. I said, You really think I could? He said, Yes, of course, and I shall be coming down. And then he did. I went down and found a place at St. Raphael that I could rent, and then I started really by myself sort of making plans of buildings."(Gray apud Johnson, 1979, p. 37)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

casa, tema de diversos artigos, oferece um ponto de coincidência adicional entre as biografias de Gray e Perriand: a participação de Le Corbusier em um episódio infame. Em 1937, quando Gray já havia construído outra casa de veraneio para ela, deixando a E-1027 para Badovici, Le Corbusier passou alguns dias na casa a convite do arquiteto. Em seguida, escreveu uma carta a Gray cumprimentando-a pela casa, que descrevia como encantadora e digna, elogiando também o mobiliário moderno. No ano seguinte Corbusier pintou uma série de murais pictóricos nas paredes da casa, com consentimento de Badovici mas sem a autorização de Gray, que classificou a intervenção como "um ato de vandalismo" (Walker, 2003, p.95). Além disso publicou internacionalmente fotos dos murais acompanhado de textos nos quais dizia ter trazido vida e interesse a paredes insignificantes e sem fazer menção à autoria do projeto.

Figura 9 – Fotografia de Interior projetado por Eileen Gray (Casa E1027, 1929)

Fonte: Website Eileen Gray[21]

Beatriz Colomina dedica um artigo a questionar "Por que então Le Corbusier vandalizou a casa que adorava??" (1993). Colomina destaca textos de autoria do arquiteto em que ele repetidamente afirma que o papel do mural na

[21] Disponível em: http://www.eileengray.co.uk/wp-content/themes/boilerplate/images/cap.jpg. Acessado em 20/08/2018

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

arquitetura é "destruir" a parede, desmaterializá-la: "Admito o mural, não para realçar uma parede, mas, ao contrário, como um meio para destruir violentamente a parede, para remover dela toda a sensação de estabilidade, de peso". Colomina destaca que Corbusier teria ficado obcecado pela casa, tendo construído no limite do terreno ao lado uma cabana para si e em seguida outra construção ainda maior, de onde tinha vista total da casa, antes isolada, e tendo buscado ativamente um comprador para a casa após a morte de Badovici, preocupado com a restauração e preservação de seus murais. Segundo Colomina:

> The defacement of the house went hand in hand with the deffacement of Gray as an architect. When Le Corbusier published the murals in his Oeuvre complete (1946) and in L'Architecture d'aujourd'hui (1948), Eileen Gray's house is referred to as "a house in Cap-Martin," her name is not even mentioned. Le Corbusier will end up, later on, getting credit for the design of the house and even for some of its furniture. Still today the confusion continues with many writers attributing the house to Badovici, or at best, to Badovici and Gray, and some still suggesting that Le Corbusier had collaborated on the project. Even more sad, Eileen Gray's name does not figure, even as footnote, in most histories of modern architecture, including the most recent, and ostensibly critical ones (Colomina, 1993, 28).

Figura 10 – Fotografia de Le Corbusier pintando um dos murais da E1027

Fonte: Website NYTT ROM [22]

[22] Disponível em: https://www.nyttrom.no/le-corbusier-in-denmark/. Acessado em 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

3. “Decoração de Interiores como uma profissão para mulheres”

O arquiteto e teórico inglês Owen Jones descreveu a ornamentação como um “instinto” presente em todos os povos, já que todos haviam sentido, em alguma medida, a necessidade de ornamentar seus corpos e espaços habitados (Jones, 1856 apud Paim, 2000, p. 20). Apesar de milenar, podemos dizer que a relação do homem com a decoração foi alterada profunda e definitivamente ao longo do século XIX, quando certas atividades criativas, como a produção de artefatos decorativos, passaram a ser mecanizadas, produzidas em série e consumidas em massa. Ainda que os dois termos sejam frequentemente utilizados indiferenciadamente, a distinção entre “ornamentação” e “decoração” seria a preocupação da última com o *decoro*, pois consistiria em embelezar a totalidade de determinado lugar tendo a adequação em mente (Bloomer, 2006). A etimologia do termo *decoração* aponta para o fato de esta ser uma manifestação visível do *decorum,* que em latim refere-se à conduta apropriada e correta, à adequação a determinadas normas sociais, típica do século XIX, que Kate Millet descreveu como um “fetiche obsessivo pelo decoro”(Millet, 1970, p.86)

3.1 Decoração como passatempo

Desde o século XVIII, os processos de renovação dos interiores das classes mais altas eram conduzidos por comerciantes, que supervisionavam o trabalho de artesãos (como fabricantes de móveis e tapetes, estofadores e pintores) e faziam a intermediação com os clientes finais (Sanders, 2006). Não se considerava que estes desempenhavam uma atividade artística, mas sim comercial, e a eles havia sido atribuída a “deterioração do gosto” no período vitoriano, por teóricos como John Ruskin e Charles Eastlake (McNeil, 1994, p.637). Até meados do século XIX mobiliar e decorar casas era considerado um interesse comum e “apropriado” para homens, pois representava um importante investimento, a longo prazo. Porém, na segunda metade do século XIX, a decoração de interiores começou a se popularizar como um passatempo feminino, acompanhado pela publicação de populares guias e manuais de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

decoração voltados para mulheres de classe média, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos. Peter McNeil caracteriza esse momento como determinante para que a atividade da decoração fosse definida como feminina, ao se distanciar da Arquitetura e das Artes e aproximar-se do consumo, moda e tendências. Um texto inglês de 1876 descreve o fenômeno: "Quantas jovens hoje em dia passam seu tempo fazendo croquis em aquarela para que então seus pais tenham que trazer um pintor e renovar a sala de estar" (Loftie apud McNeil, 1994, p.632).

É importante ressaltar que relativamente poucas mulheres no período compreendido entre 1880 e 1950 tornaram-se profissionais no campo do Design e da Arquitetura tendo obtido destaque à sua época, e menos ainda tendo obtido reconhecimento histórico posterior. Neste mesmo período, entretanto, um número muito mais expressivo de mulheres contribuiu para o desenvolvimento destas mesmas disciplinas envolvendo-se nos processos de projeto a partir de papéis não-profissionais, como decoradoras amadoras, artesãs, clientes, consumidoras, etc. Para Cheryl Buckley (1986), os modos artesanais de produção em contextos domésticos eram, muitas vezes, os únicos modos de produção aos quais as mulheres tinham acesso. Por isso, excluir o artesanato e o design "não profissional" da História do Design seria, efetivamente, não considerar uma área importante da produção humana e muito do que foi projetado por mulheres. Desta maneira, ainda segundo Buckley, uma crítica feminista da História do Design passaria, necessariamente, por uma redefinição do que constitui a disciplina, de modo que contemplasse não apenas o lugar profissional de produção e seu valor de mercado, mas também o lugar doméstico de produção e seu valor de uso.

A historiadora Linda Nochlin (1973), em texto em que questiona a ausência de artistas mulheres de destaque na narrativa da Historia da Arte, reflete sobre as pintoras amadoras do século XIX. É possível traçarmos paralelos com as decoradoras amadoras de então, pois, segundo Nochlin, neste período a pintura (assim como a decoração) também era estimulada entre as mulheres de classe média e alta como um passatempo, a ser praticado no âmbito doméstico. A autora cita livros e guias de etiqueta, populares à época, que apresentavam tais atividades para este fim, e explicitamente desencorajavam as mulheres a tentarem se destacar em uma atividade especifica:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

> Não se deve supor que quem vos escreve seja alguém que defenda, como essencial para a mulher, obter grau extraordinário de realização intelectual, especialmente se especializando em um ramo particular de conhecimento. (…) Ser capaz de fazer muitas coisas toleravelmente bem, é infinitamente mais valioso para uma mulher do que ser capaz de se sobressair em uma especificamente. (...) Ao estar apta, e razoavelmente qualificada em tudo, ela pode sair-se com dignidade e facilidade em qualquer situação, enquanto dedicando seu tempo à excelência em uma coisa, ela permanece incapaz de todas as outras (Ellis, 1844 apud Nochlin, 1973, 28).

Ainda que as mulheres tivessem passado a ter mais aceso à educação durante o século XIX, Kate Millet (1970) observa que, de forma geral, a finalidade primordial deste acesso não era a emancipação feminina, mas a formação de melhores mães e donas de casa. Portanto, é importante lembrar que, neste contexto, o que era adequado e socialmente aceito era que *determinadas* mulheres (referindo-nos essencialmente a mulheres brancas de classe média e alta) desenvolvessem *determinadas* atividades e habilidades até *determinado* ponto, desde que dentro dos limites do amadorismo, para que não competissem com suas obrigações familiares. A popularização da decoração como passatempo baseava-se nos pressupostos que as Artes Decorativas poderiam desenvolver-se no âmbito doméstico, sem prejuízo à vida familiar e que estas envolveriam habilidades específicas inatas ao gênero feminino (Buckley, 1996). É importante aqui nos determos no conceito de gênero, pois, segundo Turpin (2001), McNeil (1994) e Lees-Maffey (2008), este vem sendo um dos conceitos chave para o estudo crítico do Design de Interiores nas últimas décadas.

Kate Millet ressalta a distinção entre os conceitos de "sexo" e "gênero", ainda que estes pareçam indissociáveis (principalmente na década de 1970, quando seu livro foi lançado). O primeiro teria uma conotação biológica enquanto o segundo seria um fenômeno psicológico, cultural e social sem implicações anatômicas ou fisiológicas. Assim, podemos dizer que "gênero" é um conceito dinâmico e subjetivo já que culturas diferentes caracterizaram masculinidade e feminilidade de maneira distintas. Millet também descreve três estratégias de diferenciação frequentemente articuladas em sociedades patriarcais, que contribuiriam para a internalização individual deste determinado sistema de valores. Tais estratégias seriam: temperamento (psicológico), papel (social) e *status* (político). A primeira envolveria a formação da personalidade

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

individual através dos modelos fornecidos pelos estereótipos de gênero, "masculino" (reunindo características como "inteligência" e "força") e "feminino" (reunindo características como "passividade" e "docilidade").

Assim como Millet, Sandra Harding (1986) também defende que o conceito de "gênero" não seria mero substituto para "sexo", pois não se refere apenas a indivíduos mas também à realidade social na qual estes indivíduos se inserem. Harding também descreve três níveis simultâneos nos quais o conceito de gênero se manifesta na sociedade: individual, estrutural e simbólico. Tais categorias permitiriam um melhor entendimento das desigualdades frequentemente estabelecidas entre homens e mulheres, assim como melhor entendimento das razões pelas quais são atribuídos valores distintos a características e a atividades humanas consideradas "masculinas" ou "femininas" (como passa a ser o caso da Decoração após o século XIX). Justamente este fato sancionou socialmente o acesso de mulheres de classe média e classe média alta a atividades profissionais relacionadas à Decoração, principalmente após a Primeira Guerra Mundial.

Frequentemente, na literatura sobre Design de Interiores, o conceito de gênero extrapola o sentido utilizado por Millet e Harding e é empregado também como verbo (*gendering*), como por exemplo nas expressões "*gendering of the profession*", "*gendering of spaces*" e "*gendering of taste*". Segundo John Turpin (2007), tal utilização denota sempre uma posição de submissão: da profissão do Design de interiores (feminino) em relação à Arquitetura (masculina), da esfera doméstica (feminina) em relação à esfera politica e pública (masculina) e do valor subjetivo do bom gosto (feminino) ao suposto valor absoluto do bom design (masculino).

Cheryl Buckley (1996) exemplifica a distinção entre a percepção das "habilidades instintivas femininas" e as "habilidades lógicas e intelectuais masculinas" comparando o modo como o casal de artistas Sonia e Robert Delaunay costuma ser descrito por historiadores. A primeira é frequentemente lembrada por seu "*feeling* instintivo para as cores" enquanto a seu marido é atribuída a formulação de uma teoria da cor. Ainda segundo Buckley, em nossa sociedade patriarcal moderna o fato de as atividades e habilidades tidas como masculinas serem mais valorizadas que as femininas explicaria porque áreas distintas do design possuem *status* diferenciados, como por exemplo o Design

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

industrial em relação ao Design têxtil. Tal lógica não implicaria que homens não possam ser designers de roupas, cerâmicas ou interiores, mas sim que para que isso aconteça estas atividades precisariam ser reformuladas. Buckley exemplifica que a confecção de roupas precisou ser redefinida como Design de moda para que pudesse ser apropriada por "gênios criativos" (como Christian Dior, Yves Saint Laurent etc.), já que as realizações no âmbito do design seriam julgadas em termos de criatividade, designada primordialmente como um componente da masculinidade.

A figura do "gênio criativo" é explorada no artigo de Linda Nochlin citado anteriormente (1973) no qual ela busca respostas para a pergunta "Por que não houve grandes artistas mulheres?". Sugere que "artista" pode ser substituído na pergunta em questão por vários outros campos profissionais com similar efeito. Para ela, dar visibilidade a artistas pouco conhecidas, ou pouco estudadas, como forma de responder satisfatoriamente a esta questão não problematizaria as premissas sociais e institucionais que originaram essa exclusão. A autora constata que simplesmente não existiram no passado equivalentes mulheres para os grandes nomes da história da Arte, tanto quanto não houve artistas negros equivalentes para o mesmo, e a pergunta a se tentar responder seria: por que não houve? Segundo ela:

> A culpa não está em nossas estrelas, em nossos hormônios, em nossos ciclos menstruais, ou em nossos espaços internos vazios, mas sim em nossas instituições e educação, entendidas como tudo o que nos acontece desde o momento em que entramos neste mundo de símbolos e sinais. O milagre é, de fato, que, dadas as esmagadoras possibilidades contra as mulheres, ou negros, tantos conseguiram alcançar excelência absoluta naqueles terrenos de prerrogativa masculina branca, como a Ciência, a Política ou as Artes (Nochlin, 1973, 7).

Uma questão central oculta na pergunta e explicitada por Nochlin seria o mito do "gênio", possuidor de um talento inato, que se manifesta independente das circunstâncias. A autora compara a ausência de mulheres na História da Arte com a ausência de grandes artistas provenientes da aristocracia, justificando não através da falta de talento individual destes mas sim das atribuições e expectativas sociais que, em ambos os casos, inviabilizava a dedicação exclusiva e professional a atividades artísticas. Como foi o caso citado anteriormente do estímulo explícito para que atividades artísticas fossem desenvolvidas por mulheres apenas de forma amadora. A História da Arte (e acrescento que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

também a História da Arquitetura e do Design, tendo importado o mesmo sistema de valores para estabelecer seus cânones) tenderia a valorizar os feitos individuais, de indivíduos "geniais", abordando as estruturas sociais e institucionais como "pano de fundo", de importância secundária. Por fim, ainda para Nochlin, a questão da ausência de mulheres na História da Arte não deveria tentar ser "resolvida" com a adição de um subitem à disciplina tal como esta está estabelecida, mas deveria ser encarada como um potencial catalizador, capaz de gerar o questionamento de pressupostos disciplinares tidos como elementares e naturais. A partir de tal afirmação, podemos acrescentar ainda que questionamentos desta natureza mostram-se mais urgentes quando o assunto em questão é tão profundamente relacionado a questões de gênero desde sua gênese, como é o caso do Design de Interiores.

É importante lembrar também que a hierarquia entre as Belas Artes e as Artes Decorativas começa a se articular na Europa ainda no século XVII, com o surgimento das primeiras Academias, como a Académie Royale de Peinture et de Sculpture em 1648 e a Académie Royale d'Architecture, em 1671, ambas em Paris. Tais instituições buscavam apresentar o artista como profissional liberal, distinguindo sua produção - considerada autoral, intelectualizada, criativa - da que era produzida nos ateliês de arte e oficio - considerada coletiva, manual e repetitiva (Sciully, 2007). É apenas no século XVIII que se consolida e se difunde o sistema que distingue as Belas Artes das Artes Utilitárias, ou Decorativas, tendo sido a Arquitetura enquadrada entre as primeiras (apesar de seu inegável caráter utilitário). Em contextos anteriores, como na Grécia Antiga ou na Idade média, por exemplo, a Arquitetura e as demais Artes Decorativas, como a Tecelagem, compartilhavam um lugar na base da hierarquia das artes, pressupondo mais habilidades manuais do que criatividade ou intelectualidade (Aron, 2012).

Especificamente no caso da História do Design, a produção de monografias centradas nas figuras míticas de "gênios criativos" como método primordial de estudo da disciplina se revelaria ainda mais problemática (Buckley, 1996). Tal método seria inadequado para explorar as complexidades da produção e consumo do design pois estaria baseado na noção de que o significado de determinado artefato ou projeto é singular, e determinado pelo designer. No sentido oposto, o design seria um processo coletivo, cujo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

significado é determinado pela interação de grupos, organizações e indivíduos em contextos sociais específicos. Além disso, o foco na biografia e realizações de determinados indivíduos excluiria da História do Design produções coletivas, anônimas, domésticas, entre outras circunstâncias nas quais haveria maior incidência de contribuição feminina.

Relacionando-se diretamente a "gênero", outro conceito chave para o estudo crítico do Design de Interiores é "consumo" (Turpin, 2007; Sparke, 1995;Lees-Maffei, 2008). É possível traçar um paralelo entre a popularização da Decoração como passatempo feminino e a necessidade da indústria de estimular o consumo, pois desde a Revolução Industrial era preciso manter constante a demanda por produtos cuja oferta não parava de crescer, entre eles móveis, utensílios e objetos decorativos. Os historiadores Penny Sparke (1995) e Peter McNeil (1994) apontam que a incipiente publicidade da época, deliberadamente voltada para as donas de casa como novo *target* emergente, reforçava o papel das mulheres como "gerente de compras para o lar". E McNeil acrescenta ainda que a ocupação deste papel atraiu as mulheres de classe média ao gerar uma ilusão momentânea de autonomia e poder, através do consumo".

É nesta época que se dissemina a ideia de que os interiores seriam uma forma de expressão individual e demonstração de identidade, *status* e aspiração social. Nesta lógica, ao adquirir certos bens (tanto de vestuário quanto móveis e objetos) o consumidor incorporaria atributos destes (modernidade, bom gosto, sofisticação), através do consumo. A criação e a propagação de tendências cíclicas se instaura e a busca por novidade é responsável por manter constante o desejo de adquirir novos itens que, do ponto de vista funcional, não precisariam ser substituídos frequentemente. É importante lembrar que até esse momento tanto os ambientes quanto os utensílios e móveis que os compunham costumavam permanecer praticamente inalterados ao longo do ciclo de vida de um cidadão comum, muitas vezes atravessando gerações.

Por estarem baseadas no mesmo sistema de valores da História da Arte, tanto a Historia da Arquitetura quanto a do Design costumam focar-se nos criadores e esquecer do importante fator representado por clientes, consumidores e consumidoras. Alice Friedman (2003) explora a contribuição de mulheres de vanguarda ao desenvolvimento da arquitetura moderna no âmbito residencial, como clientes. Ela cita como exemplo os ideais de Truus Schroeder, sua defesa

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

da eliminação das barreiras, físicas e sociais, dentro do espaço doméstico e do uso da cor e da luz, que influenciaram diretamente o projeto da Schroeder House, obra emblemática de Gerrit Rietveld e do movimento De Stijl. Em artigo sobre Eileen Grey, já escrito sob a perspectiva de teorias feministas e dos estudos de gênero, a mesma casa é apresentada pela autora como "(…) obra de Gerrit Rietveld e Truus Schroeder" (Constant, 1994, p. 275). Outro exemplo similar, citado por Gurel e Anthony (2006), é a ativa contribuição de Susan Lawrence Dana, no projeto da Dana House, considerado um dos mais emblemáticos de Frank Lloyd Wright. Ambos seriam bons exemplos de como clientes de vanguarda, muitas vezes não creditadas, também seriam fatores essenciais para a criação de obras de vanguarda. Os autores concluem que explorar tais relações contribuiria para a compreensão e valorização da influência dos clientes e consumidores (especialmente *das* clientes e das consumidoras) nos processos de projeto, apresentando arquitetos e designers mais como mediadores do que como "gênios criativos". O estudo da decoração amadora como uma atividade feminina doméstica *apenas* de consumo passivo não leva em conta o "lar" como um local *também de* produção ativa. A atividade desempenhada pelas decoradoras amadoras (tanto as do século XIX quanto dos dias atuais), ainda que não se enquadrando como uma atividade profissional, pode ser entendida e analisada como uma atividade criativa, de expressão individual, que envolve um processo produtivo que vai da idealização ao planejamento e acompanhamento da execução.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

3.2 Decoração como profissão

Kate Millet destaca que mulheres sempre trabalharam desempenhando, entre outras, funções domésticas, artesanais, rurais e industriais. Assim, segundo ela, o que passa a ser questionado no século XIX, não é o acesso ao trabalho em si, mas a remuneração feminina, o direito das mulheres de administrar e reter sua remuneração e a possibilidade de acesso às atividades com mais prestígio e *status* social, caso das profissões. Ainda que inseridas em ambientes de trabalho caracterizados muitas vezes por discriminação e exploração, um número expressivo de mulheres passa neste período a disfrutar de certa independência social, econômica e psicológica (Millet, 1970, p.87). Apesar de estabelecer o século XIX como ponto de partida do que chama de "revolução sexual", a autora

lista alguns momentos históricos anteriores que teriam contribuído significativamente para a difusão da ideia da igualdade política, social e econômica entre os sexos (Millet, 1970, p.62). Entre eles estariam o início da educação liberal para mulheres durante o Renascimento, o avanço do humanismo e do racionalismo durante o Iluminismo, o desenvolvimento científico e o questionamento de preceitos "naturais" de feminilidade e a desestabilização de hierarquias preestabelecidas de poder causada pela Revolução Francesa.

Especificamente a década de 1830 é destacada pela autora por ter sido o período no qual as mulheres começaram a se organizar politicamente, nos Estados Unidos em movimentos abolicionistas e na Inglaterra em movimentos pela extensão do sufrágio a grupos excluídos até então. Posteriormente, tais movimentos passaram a ser articulados diretamente em causa própria, tendo como marco a convenção de Seneca Falls pelos direitos da mulheres no ano de 1848. Durante o período compreendido entre 1830 e 1930, as desigualdades mais evidentes (no que dizia respeito ao acesso à educação, ao mercado de trabalho e, principalmente, aos direitos civis) avançaram consideravelmente, constituindo uma base para desenvolvimento das décadas seguintes (Millet, 1970, p.61).

Ainda segundo Millet, a "questão feminina" chega ao século XIX polarizada em duas abordagens antagônicas que acreditavam representar o interesse de ambos os sexos e o bem estar da sociedade como um todo. Uma das abordagens é representada pelo ensaio de John Ruskin "Of queens gardens" de 1865, que representa a corrente predominante do período e que descreve o ambiente doméstico como esfera feminina de maneira positiva, idílica e poética. A outra é representada pelo ensaio de John Stuart Mill "Subjection of Women" de 1869, que descreve desde uma perspectiva histórica o papel ocupado pelas mulheres na sociedade, questiona o *status quo* e descreve o ambiente doméstico como opressor e cenário do que chama de "escravidão domestica". Na ocasião dos lançamentos, o ensaio de Mills não foi bem recebido, recebendo muitas críticas. As ideias propostas por ele, apresentadas na citação abaixo, viriam a se popularizar apenas a partir da década de 1920:

> O princípio que regula a existência de relações sociais de subordinação de um sexo ao outro é errado por principio e representando uma ameaça ao

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

> desenvolvimento humano, devendo ser substituído por um princípio de igualdade, que não admita poderes e privilégios a um lado, nem que desabilite o outro (Mill, 1869 apud Millet, 1970, 427).

Recapitulando, durante o século XIX era socialmente aceito que mulheres de classe média e alta desenvolvessem *determinadas* atividades e habilidades (como a decoração de interiores), até *determinado* ponto, desde que dentro dos limites do amadorismo para que não interferissem na realização de suas tarefas domésticas e familiares. No entanto, entre o fim do século XIX e o inicio do século XX, algumas mulheres extrapolaram tais limites, iniciando o processo de profissionalização da Decoração de Interiores. Até então, eram comerciantes ou artesãos que eventualmente ofereciam, além de seus produtos, serviços "completos" de decoração de interiores (Sparke, 2018, p.5). À diferença destes, provenientes de classes trabalhadoras, as "decoradoras profissionais" provinham ou frequentavam os mesmos círculos sociais que seus clientes.

"Profissionalização" refere-se aqui ao processo de distinção de determinada atividade que passa a ser remunerada e reconhecida socialmente como uma profissão (Lees-Maffei, 2008). Inicialmente, os termos "profissão" e "profissional" eram utilizados livremente em relação à Decoração, pois precediam os esforços de institucionalização e formalização ocorridos a partir da década de 1930. De forma geral, as profissões costumavam reunir determinadas características: ser uma ocupação liberal (não manual), exercida em tempo integral, possuir autonomia (não sendo controlada por agentes externos), ser aprendida através de treinamento sistemático e escolarizado, estabelecer um monopólio no mercado de trabalho, ter seu monopólio sancionado por qualificações, diplomas e títulos que controlassem o acesso à prática profissional e, finalmente, que fossem percebidas pela sociedade como de importância significativa para a mesma (Sciulli, 2007).

Até a Revolução Industrial poucas ocupações eram definidas como profissões e estas possuíam áreas de atuação claramente delimitadas e elevado *status* social (Lees-Maffei, 2008). Desde então, o número de profissões foi se elevando progressivamente, principalmente entre as atividades desempenhadas por trabalhadores da classes média, buscando proteger o que declaravam ser seu território exclusivo de atuação, para obter reconhecimento e valorização da sociedade e, consequentemente, melhores condições de trabalho e remuneração.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Através das profissões, serviços antes oferecidos em um contexto de contratação comercial livre, passam a ser oferecidos em um contexto estruturado e estratificado (Sciulli, 2007). E à medida que os profissionais passam a ocupar posições relativamente estáveis de poder e confiança, seus clientes passam a ocupar posições de dependência e vulnerabilidade em relação às atividade que passam a ser exercidas exclusivamente pelos primeiros. É importante destacar que apenas em um número reduzido de casos tais processos de profissionalização foram protagonizados por mulheres, como é o caso da Decoração, o que faz com que a análise destes seja particularmente relevante.

3.3 Candace Wheeler

A primeira frase do artigo 'Decoração de Interiores como uma profissão para mulheres", escrito pela americana Candace Wheeler e publicado em 1895, revela os principais desafios presentes nesse processo de profissionalização:

> Possivelmente não há profissão que, a princípio, pareça tão natural e apropriada para as mulheres quanto a da Decoração de Interiores; mas talvez a própria adequação às habilidades habituais de uma mulher possa ser enganadora e perniciosa, pois é muito provável que esta percepção impeça o estudo sério e completo sem o qual nenhuma profissão pode ser dignamente seguida ou sua prática genuinamente respeitada (Wheeler, 1895, 87, tradução nossa).

No artigo, Wheeler reforça a distinção entre "arranjo de interiores" (como identifica a atividade amadora da decoração de interiores) de uma atividade profissional qualificada, e aponta para a importância de educação superior e de treinamento adequado para um bom desempenho desta. Além disso, a autora defende a capacitação feminina e a entrada das mulheres no mercado de trabalho, apresentadas como caminho alternativo para a realização pessoal e independência financeira. Candace Wheeler foi uma figura crucial no desenvolvimento da profissão, tendo promovido publicamente o potencial da decoração e das artes decorativas como carreiras para mulheres, não apenas como *hobbies*. Ela foi também uma das primeiras mulheres americanas a projetar para a indústria e uma das primeiras reconhecidas publicamente como "decoradora de interiores". Para Amelia Peck (2001), dado o contexto de crise financeira, Wheeler via a conquista de poder econômico pelas mulheres como mais urgente que a conquista de poder político. Assim, ainda que tenha apoiando

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

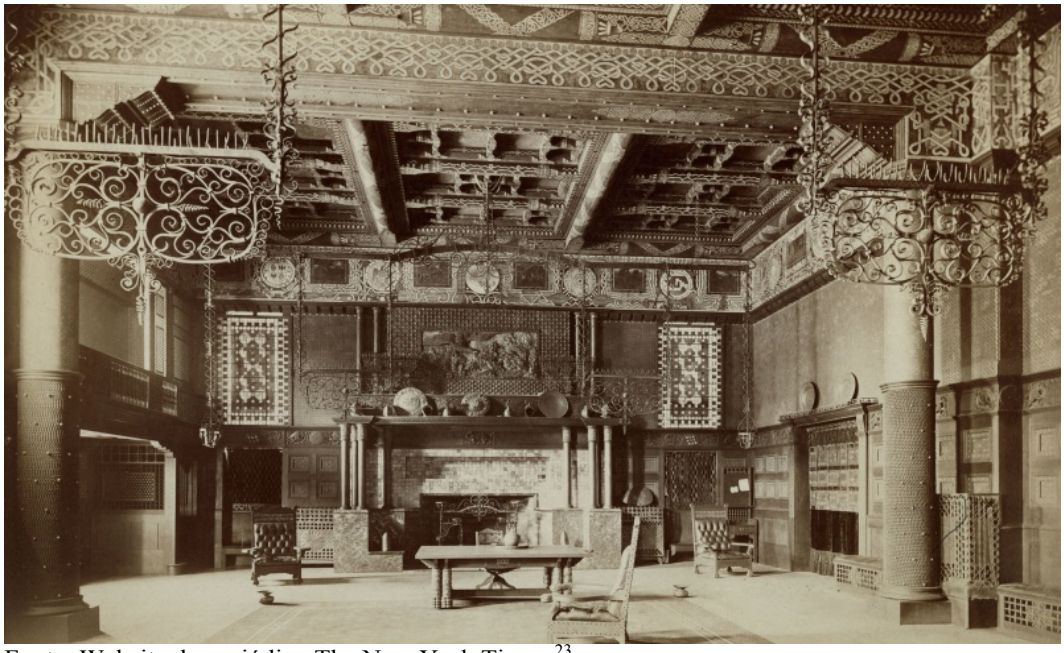
a causa do voto feminino, Wheeler adotou primordialmente como causa o acesso feminino ao mercado de trabalho, através de treinamento e qualificação.

Wheeler não possuía nenhum envolvimento com o mundo das Artes ou do Design até 1876, quando, aos 48 anos, visitou o pavilhão da Inglaterra na Exposição Universal da Philadelpia. Lá, conheceu o trabalho realizado pela Kensignton School, que se dedicava a treinar mulheres carentes em bordado e costura (Faude, 1975). Inspirada no trabalho desenvolvido pela escola inglesa, Wheeler fundou no ano seguinte em Nova York a *Society of Decorative Art*, instituição filantrópica na qual artistas e designers davam aulas para as muitas mulheres que após o fim da Guerra Civil americana "tinham vergonha para mendigar e não tinham treinamento para trabalhar" (Faude, 1975, p.102).

Apenas poucos anos após iniciar o trabalho na *Society of Decorative Art*, Wheeler já se havia tornado nacionalmente reconhecida como designer têxtil, tendo ganhado concursos e prêmios. Em 1879, em parceria com Louis Tiffany, Samuel Colman e Lockwood de Forest, Wheeler passa a desenvolver comercialmente projetos de interiores. Nos quatro anos em que trabalharam juntos sob o nome "Associated Artists", eles desenvolveram projetos que tiveram grande visibilidade, como a redecoração da Casa Branca e da casa do escritor Mark Twain. Segundo Faude, o sucesso do grupo se deu em grande parte pela recusa em aceitar os esquemas decorativos históricos e pelo desenvolvimento de projetos personalizados e de soluções consideradas inovadoras para revestimentos de ambientes (revestiram um teto com conchas, clarearam madeira com padrões metálicos, desenvolveram papéis de parede exclusivos com imagens pouco usuais como insetos, etc.)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 11 – Fotografia de Interior projetado por Associated Artists (Park Avenue Armory, 1880)



Fonte: Website do periódico The New York Times [23]

Em 1883, apesar do sucesso comercial, a sociedade com Tiffany, Colam e Lockwood é dissolvida. Wheeler mantem o nome "Associated Artists" e passa a ficar à frente de seu próprio negocio, em que se especializa no desenvolvimento de tecidos e papéis de parede (tanto sob medida quanto para a produção em massa) e chega a empregar sessenta mulheres (Glueck, 2001). Em 1893, Wheeler desenvolve seu projeto mais importante, a decoração do Woman's Building da Feira Mundial de Chicago (projetado por Sophia Hayden, a primeira mulher a graduar-se em Arquitetura no MIT). Aos 80 anos, quando encerrou as atividades da Associated Artists, Wheeler era então a mais reconhecida designer têxtil dos EUA (Faude, 1975). Apesar de iniciada tardiamente, Wheeler encontrou em sua carreira reconhecimento público como designer, professora e autora, além de grande êxito comercial como empreendedora.

[23] Disponível em: https://www.nytimes.com/2015/04/10/arts/design/park-avenue-armory-to-restore-tiffany-designed-veterans-room.html. Acessado em 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 12 – Candace Wheeler

Fonte: Candace Wheeler: PECK, 2001, p. 2

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

É notável que em um contexto em que não era unanimemente aceito que mulheres desempenhassem trabalhos remunerados, algumas tivessem estado à frente de grandes escritórios de decoração, conquistando independência financeira e reconhecimento profissional, como foi o caso de Candace Wheeler. Para Peter McNeil (1994), a independência financeira conquistada por tais mulheres representou um dos principais fatores que justificou o fascínio exercido por elas entre o público feminino. A emergente indústria da publicidade e comunicação do início do século XX fez com que algumas decoradoras que despontaram após Wheeler, como Elsie de Wolfe e Dorothy Draper, obtivessem não só êxito comercial e reconhecimento social mas se tornassem também figuras públicas. Ao estampar capas de revistas e frequentar o mesmo círculo social de artistas e celebridades, essas profissionais contribuíram para a "glamourização" da figura da decoradora no imaginário popular.

Figura 13 – Papel de parede projetado por Candace Wheeler

Fonte: Website Metropolitan Museum of Art[24]

3.4 Elsie de Wolfe

Ao analisar a trajetória de Elsie de Wolfe, Penny Sparke vê seu "bom gosto" ser agenciado, à época, como um produto, direcionado à nova burguesia americana em busca de aceitação social (Sparke, 2003, p. 104). O bom gosto, antes considerado um valor absoluto, sinônimo de estratificação social e com conotações aristocráticas, passa a ser considerado uma expressão de individualidade, algo subjetivo, que pode ser desenvolvido (ou *adquirido*). Ainda que não fossem "contempladas" com o talento inato do "gênio criativo", tais decoradoras contavam com o seu "bom gosto" como próprio ativo intangível. Possuir "bom gosto" era o que, na prática, validava suas atuações profissionais, já que não contavam com nenhum tipo de formação ou treinamento formal.

Vinda de uma família de classe média, Wolfe começou a trabalhar como atriz após a morte do pai, em 1890. Em alguns anos, tornou-se reconhecida pelo "bom gosto" de seus figurinos, tendo sido descrita por jornais da época como "uma das atrizes mais bem vestidas do mundo" (Blossom & Turpin, 2008, p.4). Ao se estabelecer como decoradora de interiores profissional, em 1905, Wolfe procurou transpor tais predicados para esta nova área:

[24] Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/430978. Acessado em 20/08/2014

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

> Eu estou indo agora para a decoração de interiores. Com isso quero dizer fornecer *objets d'art* e dar conselhos sobre a decoração de suas casas para pessoas ricas que não têm tempo, inclinação ou cultura para fazer esse trabalho por si mesmos. Não é nada novo. Mulheres fizeram a mesma coisa antes (Wolfe, 1905 apud Blossom & Turpin, 2008, 4).

Figura 14 – Fotografia de Elsie de Wolfe

Fonte: Website Museum of the City of New York[25]

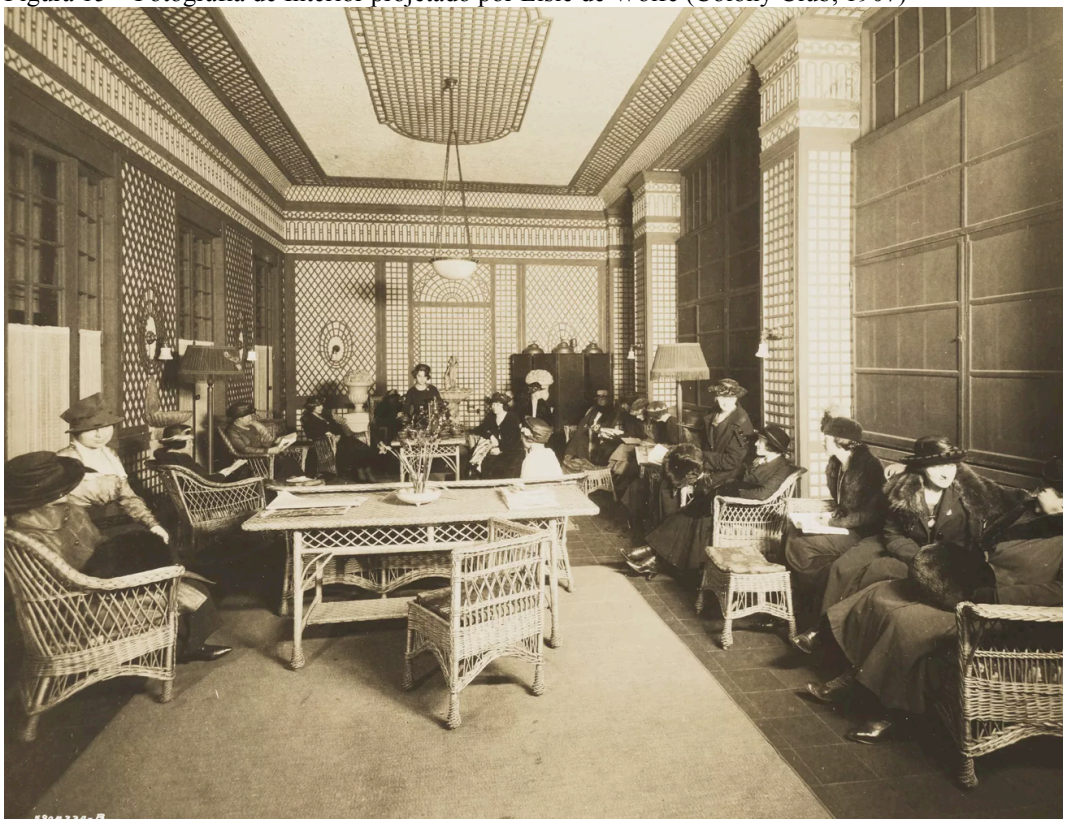
Seu primeiro grande projeto, que rende a ela visibilidade nacional e uma sucessão de outros projetos, foi a decoração dos interiores do Colony Club, em 1907. Primeiro clube do país dedicado exclusivamente a mulheres, o Colony Club tinha como uma das organizadoras Elisabeth Marbury, companheira de

[25] Disponível em: http://collections.mcny.org/Collection/Interiors,-Elsie-de-Wolfe,-Library.-2F3XC58PSVI4.html. Acessado em: 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Wolfe, com quem viveu entre 1892 e 1922, e grande apoiadora da transição dela para a nova carreira. Blossom e Turpin (2008) relatam que em 1910 apenas 7% dos decoradores nos EUA eram mulheres e relacionam o aumento considerável desse número nos anos seguintes com o prestígio alcançado por Wolfe.

Figura 15 – Fotografia de Interior projetado por Elsie de Wolfe (Colony Club, 1907)



Fonte: Curbed [26]

Assim como Wheeeler, Wolfe se envolveu com o movimento sufragista e obteve grande êxito como empresária; no entanto, McNeil (1994) pontua a tendência de autores de trivializar Wolfe como "uma atriz frívola que virou decoradora". Jornais da época, noticiavam que Wolfe chegou a empregar em seu ateliê catorze funcionários em tempo integral e que ela "faturava mais do que qualquer advogado na cidade de Nova York" (Sparke, 2018, p.57). Mais do que pura vocação empreendedora, a estratégia de empreender um negocio próprio, comum a Wolfe e à maioria das decoradoras do início do século, provinha

[26] Disponível em: https://www.curbed.com/2017/3/23/15035218/elsie-de-wolfe-interior-decor-history-nyc. Acessado em: 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

também da falta de oportunidade de entrar em organizações existentes e de nelas vir a ocupar posições estratégicas.

Apesar de Wolfe ter se estabelecido atendendo a um público restrito às classes mais altas, Sparke (2003) ressalta também seu trabalho como comunicadora de massas, autora de diversos artigos em revistas e livros de decoração voltados para a classe média. No livro "The house in good taste", de 1913, analisado por Sparke, Wolfe adota um tom informal e pessoal como estratégia de se aproximar de suas leitoras, não se apresentando como profissional mas como uma decoradora amadora. Ainda que traga também imagens das casas onde morou, contraditoriamente, muitas imagens do livro são de projetos realizados por Wolfe para seus clientes. Em geral, os ambientes mostrados no livro eram arejados e claros, distinguindo-se dos ambientes vitorianos, com tons escuros, mobiliário grande e pesado. Entre os recursos frequentemente utilizados por Wolfe para atingir tal efeito estavam: pintar painéis e portas existentes de branco, substituir mobiliário escuro por outros em tons claros, adotar um revestimento de piso único e revestir em espelho paredes antes repletas de quadro e louças. Sparke (2003, p.64) identifica na rejeição ao vitorianismo dos interiores de Wolfe uma estratégia modernizadora, através da busca por simplicidade, expressão individual e adequação funcional (ainda que devido ao emprego de estilos históricos, tal atribuição possa parecer também contraditória).

No mesmo livro, Wolfe elenca os princípios do que chamava de "interiores modernos" (e que em nada têm a ver com os interiores projetados no âmbito do Movimento Moderno): identidade, iluminação, amplitude, adequação funcional, proporção, harmonia e simplicidade. Wolfe dava destaque ao primeiro dos princípios e declarava no livro que "Você vai expressar-se através da sua casa, quer você queira quer não"[27]. A ideia apresentada em tal declaração como uma novidade, que os interiores são formas de expressão individual e demonstração de *status* (assim como o vestuário), foi naturalizada e difundida de tal forma ao longo do último século que é interessante perceber o quanto é uma

[27] "You will express yourself in your house, whether you want to or not, so you must make up your mind to a long preparatory discipline. You may have only one house to furnish in your life-time, possibly, so be careful and go warily. Therefore, you must select for your architect a man who isn't too determined to have his way. It is a fearful mistake to leave the entire planning of your home to a man whose social experience may be limited, for instance, for he can impose on you his conception of your tastes with a damning permanency and emphasis."(Wolfe, 1913, n.p.)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

construção relativamente recente. Nessa lógica, ao adquirir certos bens, o consumidor incorporaria certos atributos destes (modernidade, bom gosto, sofisticação). O desenvolvimento dos meios de comunicação, a proliferação de publicações ilustradas e o surgimento de novos estabelecimentos como as lojas de departamento, contribuíram para esse momento marcado pela transformação dos interiores em "objetos de moda e consumo, expressão da identidade e personalidade de seu dono" (Sparke, 2008, p.104).

Figura 16 – Fotografia de Interior projetado por Elsie de Wolfe

Fonte: Curbed [28]

Sparke analisa que não apenas o bom gosto de Wolfe foi transferido da Moda para os interiores, mas também estratégias comerciais, sistemas de produção, comunicação e consumo utilizados inicialmente apenas no mundo da alta costura foram apropriados por ela. As estratégias comerciais incluíam a vinculação de seus serviços à imagem de artistas e celebridades, divulgação na mídia impressa, abertura de "ateliês" para receber seus clientes e, principalmente, a atenção conferida à sua própria imagem e estilo de vida como

[28] Disponível em https://www.curbed.com/2017/3/23/15035218/elsie-de-wolfe-interior-decor-history-nyc. Acessado em 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

forma de agregar valor aos serviços oferecidos, como uma forma primária de *branding* (Sparke, 2008). Além disso, como a Decoração e a Moda passaram a compartilhar os mesmos espaços físicos (como as lojas de departamento) e midiáticos (como as revistas femininas), as tendências sazonais lançadas no contexto do vestuário também passaram a manifestar-se, algum tempo depois, nos interiores:

> O efeito desse fenômeno, tanto no vestuário como moda quanto no interior como decoração, foi posicioná-los firmemente dentro do contexto da subjetividade e identidade femininas modernas (Sparke, 2008, 106, tradução nossa).

Ainda que de Wolfe, assim como a maioria de suas contemporâneas, não tenha se envolvido diretamente no fortalecimento institucional da Decoração como profissão, Sparke defende que ela teria contribuído para o desenvolvimento das estratégias comerciais que definiram, e em grande medida ainda definem, a prática profissional da Decoração e do Design de Interiores.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

3.5 Dorothy Draper

Como vimos, no Ocidente industrializado o interior doméstico foi conceituado como uma esfera feminina, doméstica e amadora (Lees-Maffei, 2008). No entanto, autores como Penny Sparke propõem uma análise menos simplista da relação do interior moderno com as esferas pública e privada. Sparke (2008) argumenta que o "interior moderno", que se configura entre os séculos XIX e XX, não é definido através de aspectos estilísticos, mas sim pela presença de certas "tensões modernas", como a relação entre as esferas pública e privada, a urbanização, a produção em série e a revolução dos hábitos de consumo. Crucialmente, Sparke defende que a instabilidade e o dinamismo entre os limites de tais esferas existente nesse período é um aspecto definidor da modernidade, e consequentemente, dos interiores modernos.

Figura 17 – Fotografia de Dorothy Draper

Fonte: Website Dorothy Draper & Company Inc.[29]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Para Sparke, passa a não haver mais um conjunto de linguagem e valores específicos para os interiores domésticos e outro para os interiores públicos, como na era Vitoriana. Estabelece-se uma grande variedade estilística de "interiores modernos", combinando diferentes valores culturais psicológicos, sociais, econômicos e técnicos, influenciados simultaneamente pelo Movimento Moderno e pelo desenvolvimento do consumo, da mídia impressa e da publicidade. Ainda que a distinção entre o mundo privado da domesticidade e o mundo público do trabalho não tenha colapsado, a aproximação entre as linguagens e valores desses espaços facilitou, segundo a autora, o trânsito entre eles e os transformou significativamente. A entrada das mulheres no mundo do trabalho, de maneira geral, e o início da atuação das decoradoras profissionais em interiores públicos e comerciais, representam a complexidade e as nuances que adquire essa relação.

Acreditando que o nicho apresentava maior potencial e visibilidade, Dorothy Draper é creditada como a primeira decoradora especializada em interiores comerciais[30]. Após alguns interiores domésticos, Draper passou a

[29] Disponível em: https://www.dorothydraper.com. Acessado em: 20/08/2018.
[30] Website do Cooper Hewitt Museum. Disponível em https://collection.cooperhewitt.org/people/18043555/bio, acessado em 20/07/2018. Interior

desenvolver *lobbies* de prédios de apartamentos, passando em seguida a decorar restaurantes, hotéis e lojas, tendo como clientes homens de negócio e grandes agentes imobiliários (Blossom & Turpin, 2008). A partir da repercussão dos interiores criados por ela para o Carlyle Hotel e o Hampshire House Hotel, ambos em Nova York, Draper decorou vários resorts e hotéis de luxo nos Estados Unidos (curiosamente, também o Hotel Quitandinha em Petrópolis, em 1944).

Figura 18 – Fotografia de Interior projetado por Dorothy Draper

Fonte: Curbed[31]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

O modelo de negócio inicial de Draper foi descrito como "uma ideia brilhante e verdadeiramente original" (Towne, 1925, apud Turpin, 2001, p.42). A ideia à qual o autor se referia era a redefinição do escopo da decoradora, que passava a se apresentar como uma mediadora entre as necessidades das clientes e a *expertise* dos arquitetos. De fato, foi a partir da identificação de dificuldades de comunicação como um ponto fraco na relação arquiteto-cliente que Draper abriu a Architectural Clearing House, em que oferecia mediação e "conselhos

Designers for Legislation New York Website. Disponível em: https://www.idlny.org/history-of-interior-design/. Acessado em: 20/07/2018.

[31] Disponível em https://www.curbed.com/2015/7/1/9944754/dorothy-draper. Acessado em: 20/08/2018.

amigáveis". Como Joel Sanders ressalta, Draper e suas contemporâneas tiraram vantagem do senso comum que unia decoração à intuição feminina, ao empregar a empatia professional como estratégia para distinguir-se dos arquitetos e sua fama de indiferentes às necessidades e desejos de seus clientes: "Ao contrário dos arquitetos inflexíveis, que deliberadamente impõem suas próprias ideias e valores a seus clientes, a decoradora ideal apresenta-se como uma *facilitadora"*. (Sanders, 2006, on line, tradução nossa).

Em 1930, apenas alguns anos após a abertura da *Architectural Clearing House*, Draper amplia seu escopo e passa a oferecer, além do serviço de consultoria, projetos completos de interiores através da *Dorothy Draper Incorporated*. Em artigo em que analisam o fator de risco envolvido na trajetória de Draper e de outras decoradoras, Blossom e Turpin (2008) relacionam os avanços em sua carreira profissional com dificuldades enfrentadas em sua vida pessoal. Em 1929, Draper se divorcia e quase simultaneamente perde todo seu patrimônio devido ao *crash* da Bolsa de Nova York, ocorrido no mesmo ano. Aos 41 anos, quando decide expandir seu negócio, Draper está enfrentando dificuldades financeiras e o estigma de ser uma "socialite divorciada com três filhos". Blossom e Turpin creditam a Draper a declaração "Há dois tipos de mulheres: as que estão em um casamento feliz e as que são decoradoras" (Draper, 1941 apud Blossom & Turpin 2008, p. 7) . Tal declaração aparece também duas vezes em artigo de Peter McNeil (1994), extraída do contexto de um romance e de um artigo da Vogue Americana, parecendo denotar um dito popular, ou pelo menos um senso comum à época. Ainda que apareça no texto de McNeil com conotação pejorativa, a expressão revela o papel fundamental que a consolidação da profissão desempenhou ao proporcionar uma alternativa ao casamento socialmente aceita e economicamente viável.

A maioria dos livros sobre a história do Design de Interiores que mencionam tais decoradoras, credita a popularidade delas a atributos circunstanciais "menores", como o já mencionado bom gosto e sua posição social (Turpin, 2001). Não enfatizando seu êxito comercial, como empreendedoras e mulheres de negócios, apesar do contexto de resistência e discriminação à sua entrada no mercado de trabalho. Ilustrativamente, McNeil (1994) cita o romance Glass Houses, de 1926, no qual a autora desdenha: "As cortinas que chegaram estão curtas e as paredes estão pintadas do cinza errado...

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Bobas e tolas mulheres decoradoras, deveriam ser limitadas por lei a escolher apenas almofadas e luminárias."

É possível dizer que a estratégia adotada por elas para enfrentar tal contexto hostil não foi de enfrentamento e radicalidade, mas encontrando maneiras de explorar a seu favor a construção social de gênero. Assim, tentando inserir-se em um sistema existente, mais do que questioná-lo, criticá-lo ou destruí-lo, tais figuras podem ser entendidas como "feministas não radicais". [32] Como vimos, em muitas das análises críticas do processo de profissionalização da Decoração (Kaukas, 2004; Sanders, 2006; McNeil, 1994) está presente a ideia de que o *status* inferior conferido à profissão reflete o *status* de gênero, e que a depreciação histórica da Decoração de Interiores deriva do fato de esta ter se desenvolvido como uma atividade *feminina*. Para McNeil, o processo de profissionalização da Decoração contribuiu mais para restringir do que para ampliar o leque de papéis que as mulheres "poderiam" desempenhar na sociedade. E ao se basear na ideia de "mulher" em que à intuição feminina opõe-se a racionalidade masculina, dentro de um sistema binário de gênero, simultaneamente colaborou para a difusão desta:

> O modelo da feminilidade sensitiva, intuitiva e ávida por cor tornou-se o "outro" do homem racional, que, em contraste, estava preocupado com a verdade universal. O discurso da decoração não refletia apenas as hierarquias artísticas, mas produzia simultaneamente a "denegração" das mulheres e das artes decorativas, alimentando-se mutuamente a cada passo. A decoração era subjugada pela associação com a feminilidade, a feminilidade era denegrida pela associação com uma atividade menos profissional e supostamente intuitiva (McNeil, 1994, 652, tradução nossa).

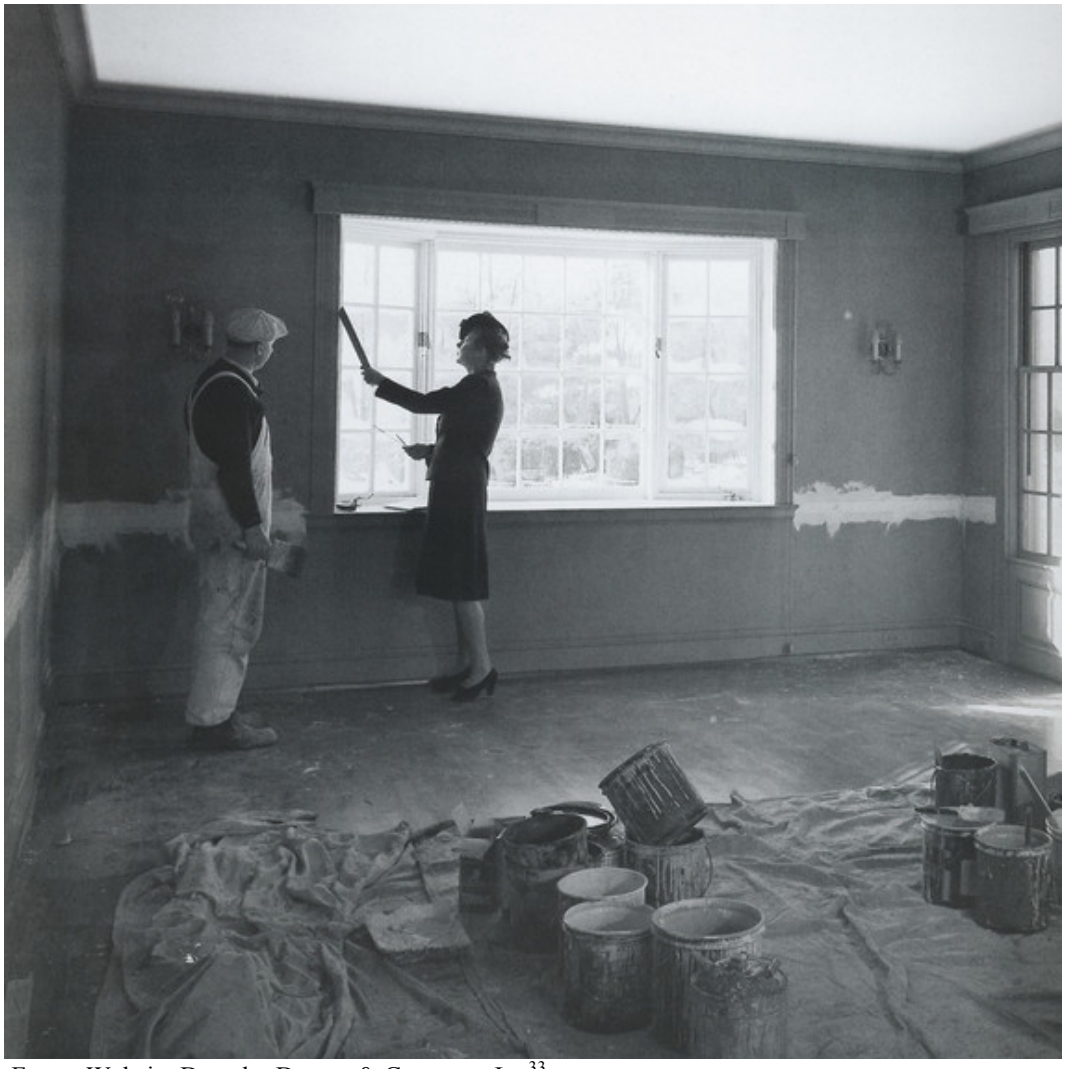
No entanto, ao mesmo tempo que me parece importante destacar que figuras como Wheeler, de Wolfe e Draper não eram nem de longe revolucionárias, pois não defendiam nem empreendiam mudanças estruturais na sociedade, me parece igualmente importante reconhecer sua contribuição positiva. Atitudes e posturas que podem hoje parecer banais, contraditórias ou autocentradas, merecem ser analisadas, em relação a seu contexto específico, como dotadas de certo grau de transgressão e resistência. Acredito que a contribuição destas à causa da emancipação feminina provem, em grande

[32] Amelia Peck (2001) usa a expressão especificamente para referir-se a Candace Wheeler, mas sugiro que seja adequada às três profissionais citadas e à classe de Decoradoras do início do Século em geral.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

medida, do fato de terem representado, através de suas trajetórias como figuras públicas, modelos aspiracionais alternativos e a possibilidade de ocupação de lugares mais ativos e independentes na sociedade.

Figura 19 – Fotografia de Dorothy Draper



Fonte: Website Dorothy Draper & Company Inc[33]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

[33] Disponível em: https://www.dorothydraper.com. Acessado em: 20/08/2018.

4. “Eu não sou uma decoradora”: a estratégia de legitimação do design de interiores

4.1 Marginalizando a Decoração

Em 1915, o americano Frank Alvah Parsons's lançou o livro *Interior decoration: Its principles and practice*, que em muitos aspectos se contrapunha a *The House in Good Taste*, de Elsie de Wolfe, publicado apenas dois anos antes. Parsons caracterizava sua abordagem da Decoração de Interiores como “objetiva”, buscando posicioná-la em relação à Historia da Arte e da Arquitetura. Dessa maneira, ele diferenciava-se do tom pessoal adotado por de Wolfe que, como vimos anteriormente, escrevia em primeira pessoa e evocava critérios subjetivos como “bom gosto” e “personalidade”. Peter McNeil (1994) observa que, como estratégia de comunicação destes valores, Parsons aborda o assunto desde um ponto de vista explicitamente masculino: “A casa é o homem exteriorizado, é ele mesmo expresso em cores, formas, linhas e texturas. É ele.” (Parsons, 1915 apud McNeil, 1994, p.639, tradução nossa).

É importante destacar que Parsons foi uma figura central no reconhecimento da profissão, tendo estabelecido o primeiro curso de Decoração de Interiores dos Estados Unidos, em 1904. O programa de seu curso afirmava: “A Decoração de Interiores, assim com a Arquitetura, atingiu a dignidade de uma profissão” (Parsons, 1915 apud McNeil, 1994, p.639, tradução nossa). Como escritor e como educador, Parsons dedicou-se a reforçar as semelhanças com a Arquitetura, estabelecendo uma relação de complementaridade. Apesar do movimento iniciado por Parsons, a passagem abaixo ilustra como a Decoração se torna em poucos anos, no imaginário popular, sinônimo de consumo, elitismo e superficialidade:

> A expressão ‘decoração de interiores’ remete, hoje em dia, a uma imagem mental de pessoas afobadas correndo em lojas de estofados em busca de ‘algo chique e com bossa’ em troca de dez por cento de lucro (Robsjohn-Gibbings, 1944 apud Sanders, 2006, n.p., tradução nossa).

Entre 1890 e 1930, aproximadamente, “profissão” e “profissional” eram termos utilizados livremente no contexto da Decoração, pois o período precedia às medidas para institucionalização e formalização da atividade. Mais do que formação ou certificação específica, bom gosto e experiência eram os distintivos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

procurados pelos clientes na hora de contratar um profissional. Grace Lee-Maffey (2008, p.1) descreve o processo iniciado na década de 1930 como a mudança de ênfase "do gosto à habilidade" *("from taste to skill")*, que tinha como intuito elevar o *status* da atividade. No senso comum, a hierarquização que se estabelece nesse momento predomina até os dias atuais, como evidencia a definição da Wikipedia:

> Design de Interiores é a Arte e a Ciência de entender o comportamento das pessoas para projetar espaços funcionais dentro de uma construção. A Decoração mobilia e adorna determinado espaço com elementos considerados elegantes ou bonitos. Em suma, designers de interiores podem decorar, mas decoradores não projetam (INTERIOR DESIGN. In: WIKIPEDIA. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Interior_design>. Acesso em: 20/06/2018).

Em 1931 o Instituto Americano de Decoradores (AID) é fundado e publica uma das primeiras definições da profissão. É possível dizer que a iniciativa de instituir associações de classe neste contexto teve como principal objetivo criar mecanismos para distinguir os decoradores profissionais dos decoradores amadores, defendendo os interesses dos primeiros. Nancy McLelland, primeira presidenta do Instituto Americano de Decoradores (AID) e defensora da regulamentação da profissão e do licenciamento obrigatório, descreve o contexto:

> Fomos forçados a defender nossa vocação devido ao grande número de pessoas não treinadas que invadiram o mercado intitulando-se decoradores. Toda mulher que pusesse uma aquário sobre uma mesa ou distribuísse alguns abajures e almofadas em uma sala se dizia decoradora. E havia milhões delas (McLelland, sem data, apud May, 2008, 66, tradução nossa).

Seguindo a linha de legitimação iniciada por Parsons na década de 1910, e com o intuito de promover a valorização da atividade, os próprios profissionais da área desencadearam o processo de substituição do termo "Decoração" por "Design de Interiores". Em 1936, por exemplo, o mencionado American Institute of Decorators (AID), apenas cinco anos após ter sido fundado, muda seu nome para American Institute of Interior Designers. A partir daí, segundo Peter McNeil, a atividade teria sido "profissionalizada e colonizada por arquitetos e designers industriais" (1994, p. 652), consolidando um novo modelo profissional que se opunha às características dominantes na Decoração de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Interiores até a década de 1930. A partir daí os termos "decoração" e "decorador" que já possuíam conotação pejorativa no âmbito da Arquitetura começaram a cair gradativamente em desuso no próprio meio profissional da Decoração, até serem completamente banidos do discurso da disciplina reformulada como Design de Interiores. Entre o público leigo, no entanto, até hoje os termos "design de interiores" e "decoração" são utilizados basicamente de forma indistinta, tanto no Brasil quanto em países de língua inglesa, não sendo percebida diferença substancial entre estes.

4.2 Florence Knoll

> The story of modern twentieth-century architecture and design has been dominated by men – glorying the machine has been a tediously machismo activity. Yet, remarkably, it was a woman who brought it's ideals to the corporate interiors of the world's most powerful economy (Katz & Myerson, sem data, apud Hofstra, 2008, 186).

Florence Knoll, a mulher em questão na citação acima, teve um papel crucial nesta nova fase de profissionalização e busca por legitimação do Design de Interiores, que teve início na década de 1930 e perdurou nas décadas seguintes. Ainda que, na ocasião, Knoll tivesse um diploma em Arquitetura, anos de experiência de projeto e à frente de uma multinacional, a designer precisou defender publicamente seu *status* "profissional" ao afirmar em entrevista: "Eu não sou uma decoradora ... o único lugar que eu decoro é a minha própria casa" (Knoll, 1964 apud Tigerman, 2007, p.61). A afirmação de Knoll reforça o contexto descrito anteriormente, e por isso, para Hofstra (2008), o estudo de sua carreira oferece uma oportunidade ímpar para analisar como os designers de interiores mudaram a percepção pública de seu campo de trabalho. Também para o autor, qualquer estudo sobre a evolução da profissão estaria incompleto sem o reconhecimento do impacto da figura de Florence Knoll.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 20 – Fotografia de Florence Knoll

Fonte: Website Knoll [34]

A metodologia e a identidade visual de seus projetos são frequentemente caracterizados como uma vertente de "modernismo humanizado" (Tigerman, 2007, p.61), pois ao mesmo tempo que adotava a linguagem do funcionalismo também acomodava a demanda humana por ambientes personalizados, confortáveis e agradáveis, assim como reconhecia a importância da textura e da cor. Hofstra (2008, p.181) defende que essa abordagem se popularizou e teve grande êxito comercial porque correspondia às expectativas dos americanos que, após as privações da Guerra, não se satisfariam com o "meramente funcional", e apresentavam novas demandavam em termos de estética e usabilidade. Importantemente, Knoll estabeleceu um processo de trabalho, que tinha como ponto de partida as necessidades de seus clientes, o que Hofstra (2008, p.147) chama de método "*let's ask them*". Ainda que atualmente seja o procedimento padrão para desenvolvimento de projetos de interiores, e inclusive soe como algo óbvio, até então era comum que os projetos desenvolvidos fossem apresentados aos clientes como algo já consolidado, que não estava aberto a negociações. Alternativamente, a abordagem de Knoll baseava-se na escuta dos futuros usuários através de uma série de entrevistas pessoais.

[34] Disponível em: https://www.knoll.com/designer/Florence-Knoll. Acessado em 20/08/2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 21 – Interior projetado por Florence Knoll

Fonte: Website Knoll[35]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Nascida Florence Schust em 1917, tornou-se órfã aos doze anos, tendo ido estudar na Kingswood School Cranbrook, com ênfase no ensino das Artes, concebido e dirigido pelo arquiteto finlandês Eliel Saarinen. Lá, além de aluna de Eliel, Knoll foi também aluna de Loja Saarinen (professora do ateliê de tecelagem) e tornou-se próxima de toda a família, que teve papel determinante em sua trajetória professional. Depois desse período, Knoll estudou na Architectural Association, de Londres, por dois anos antes de ser obrigada a retornar para os Estados Unidos, devido ao início da Segunda Guerra Mundial. De volta ao país, trabalhou como aprendiz no escritório do arquiteto Marcel Breuer e em seguida ingressou no Illinois Institute of Technology (IIT), dirigido por Mies van der Rohe, no qual finalmente completou sua graduação em Arquitetura. Knoll costumava declarar que a figura de Mies van der Rohe "afetou profundamente sua abordagem de design" (Makovsky, 2001, p.35). É possível dizer que seu título de arquiteta, somado às suas experiências profissionais prévias e sua boa inserção na elite intelectual e no *métier* do design (promovido inicialmente por sua aproximação com os Saarinen) lhe garantiram a

[35] Disponível em: https://www.knoll.com/designer/Florence-Knoll. Acessado em 20/08/2018.

credibilidade necessária para a aceitação das inovações que viria a propor e de seu papel como projetista.

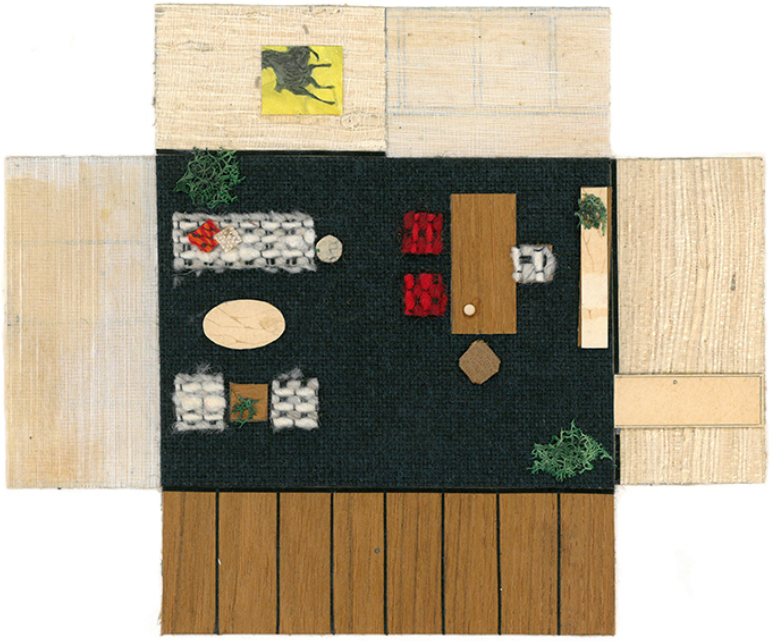
Mesmo após a obtenção de seu diploma, Knoll rapidamente constatou que nas organizações profissionais existentes as profissionais mulheres seguiam atreladas à elaboração de projetos de interiores e subordinadas aos arquitetos: "Depois do meu retorno a Nova York, trabalhei em vários escritórios de Arquitetura e, sendo a única mulher, fui designada para fazer os poucos interiores necessários". Enquanto trabalhava para o escritório Harrison & Abramovitz desenvolveu o projeto do *showroom* da Hans G. Knoll Furniture Company, então uma pequena empresa fabricante de mobiliário, onde conheceu Hans Knoll, que pouco tempo depois se tornou seu companheiro e sócio. Ao se casarem, em 1946, mudaram o nome da empresa para Knoll Associates, Inc.; nela, Florence Knoll criou novas linhas de móveis, de tecidos e a Knoll Planning Unit, especializada no desenvolvimento de projetos de interiores corporativos. A designer definia seus interiores e mobiliários como *arquitetônicos,* com ênfase no planejamento espacial, diferenciando-se assim do que seriam mobiliários escultóricos e interiores decorativos[36].

Tigerman (2007) destaca as colagens elaboradas por Knoll para representar os *layouts* de seus projetos como representativas da importância da cor e das texturas em seu trabalho. Segundo ele, colagens eram comumente utilizadas como técnica de representação na Moda e na Cenografia, mas a designer teria sido a primeira a empregar o método no Design de Interiores. Knoll sobrepunha amostras de tecido e madeira a desenhos técnicos do interior em questão, resultando em uma representação mais tátil e menos abstrata do ambiente e facilitando a compreensão dos clientes. Outro fator que o autor destaca no trabalho da designer é a coerência na identidade visual dos projetos elaborados. Essa identidade ("*Knoll look*") incluía, entre outros elementos, divisórias e mobiliários projetados sob medida, combinados com mobiliário icônico de designers contemporâneos e o uso recorrente da mesma paleta de cores, adotando tons neutros como preto, branco e bege em superfícies maiores e cores primárias nos detalhes.

[36] " I never considered myself a furniture designer, and still don't. I designed furniture because it was needed for a specific plan. It was really people like Saarinen and Bertoia who created very sculptural pieces. Mine were architectural." (Knoll apud Tigerman, 2001, p.64)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 22 – Colagem de Florence Knoll



Fonte: Website Knoll [37]

Um projeto lembrado por Knoll como sendo o mais significativo dessa fase de sua carreira é a sede da rede de televisão americana CBS[38]. Analisando o projeto, Hofstra (2008) destaca como foram introduzidos nos escritórios da CBS elementos residenciais, como sofás, poltronas e mesas de centro para compor ambientes de estar que propiciavam reuniões mais informais. Também estavam presentes as peças de design "assinado" que se tornaram características da companhia, devido à boa relação de Florence Knoll com arquitetos e designers contemporâneos como Eero Saarinen, Mies van der Rohe, Harry Bertoia, Isamu Noguchi e Marcel Breuer e do compromisso assumido pela companhia de sempre creditar os designers e de pagar royalties pelas vendas das peças. É interessante notar no discurso de Knoll o reconhecimento do papel crucial desempenhado pelos clientes no desenvolvimento de projetos de Design e

[37] Disponível em: https://www.knoll.com/designer/Florence-Knoll. Acessado em 20/08/2018

[38] Probably the most significant one was not a very big one, but it was the CBS job in the old building. (...) Things like that—small jobs with high visibility, which led to many other jobs. (Knoll apud Makovsky, 2007, p.38)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Arquitetura. Especificamente sobre o projeto da CBS, Knoll declarou em entrevista:

> Foi uma das primeiras vezes em que as saídas de ar condicionado foram consideradas um elemento de design. É claro que fazer esse tipo de experiência requer um ótimo cliente, com imaginação e inteligência de design. Eu trabalhei com muitos clientes maravilhosos, e ele (Frank Stanton, então presidente da CBS) foi o melhor de todos (Knoll apud Makovsky, 2001, 7, tradução nossa).

A popularidade da Knoll Planning Unit levou ao crescimento da empresa que se expandiu internacionalmente durante o pós-Guerra e chegou a faturar 15 milhões de dólares em 1960 (Tigerman, 2001, p.64). Apesar do crescimento, a unidade de projetos de interiores manteve-se relativamente pequena ao longo dos anos, chegando a ter no máximo vinte funcionários, com Florence Knoll permanecendo como diretora de criação e supervisionando cada projeto. Com a morte de Hans Knoll, em um acidente automobilístico em 1955, Florence ficou à frente da companhia. Poucos anos depois vendeu o negócio, permanecendo como diretora de criação até 1965, quando se desligou definitivamente da empresa. Havendo atuado como arquiteta, designer de interiores e de mobiliário, Florence Knoll é uma das poucas profissionais a ter sido reconhecida com as mais altas honras pelas principais organizações profissionais das três áreas nos Estados Unidos: American Institute of Architects (AIA), American Society of Interior Designers (ASID) e a Industrial Designers Society of America (IDSA).

De maneira similar às demais profissionais apresentadas ao longo deste trabalho, Knoll não se engajou durante sua carreira em uma pauta explicitamente feminista. Segundo Hofstra (2008), ela nunca reconheceu seu papel como tal e costumava desviar questionamentos sobre papéis de gênero no Design, buscando dirigir a atenção para o trabalho em si. Mais do que mudar as estruturas do ensino e da prática de Arquitetura e Design, Knoll se empenhou em conseguir desempenhar plenamente seu trabalho inserida neste ambiente masculino e machista. Seu papel crucial foi ter, como mulher, assumido um papel de protagonismo e liderança neste ambiente, ainda que enquadrando-se nos costumes sociais prevalecentes. Ainda segundo Hosftra:

> Ela trabalhou dentro dos limites patriarcais de sua profissão e não tentou mudar as regras. Ao mesmo tempo, ela não operou em um papel subordinado em sua vida profissional. Ela era a esposa do chefe *e* o chefe. (Hofstra, 2008, 149,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

tradução nossa).

Figura 23 – Fotografia de Interior projetado por Florence Knoll

Fonte: Website Knoll [39]

4.3 A regulamentação como estratégia de valorização

Algumas das fragilidades, ou "pontos fracos", da atividade apontados na estratégia de legitimação que tem início na década de 1930 continuam centrais no debate contemporâneo em torno da prática do Design de Interiores. Entre estas supostas fragilidades estaria a inexistência de um campo disciplinar autônomo, fechado e consolidado, e a noção de que a prática não exige conhecimento técnico específico e especializado. Por essa razão, em diversos países principalmente na Europa e nas Américas, as associações de classe ligadas ao Design de Interiores têm atualmente como prioridade a formalização e a regulamentação da atividade, e vêm travando longas quedas de braço com os *lobbies* ligados à Arquitetura em defesa de sua reserva de mercado.

Nos Estados Unidos, os economistas Jaret Treber e David E. Harrington (2009) desenvolveram uma pesquisa em que analisaram dados nacionais e concluíram que a regulamentação do Design de Interiores ocorrida em alguns

[39] Disponível em: https://www.knoll.com/designer/Florence-Knoll. Acessado em 20/08/2018

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

estados americanos dificultou o empreendedorismo na área e tornou os serviços mais caros para os clientes, beneficiando apenas os próprios profissionais. Segundo eles, os escritórios de Design de Interiores em estados regulamentados ganham, em média, significativamente mais do que em estados não regulamentados devido à queda no número de profissionais em atividade após a implementação da regulamentação. Também segundo os dados apresentados por Treber e Harrington, no ano 2000 apenas 60% das pessoas trabalhando como designers de interiores na Flórida, por exemplo, possuíam algum tipo de diploma universitário. Juntamente com os que estão entrando tardiamente na profissão (muitas vezes tentando mudar de área), profissionais negros e hispânicos seriam os grupos mais prejudicados pelo tipo de regulamentação que reconhece apenas uma única trajetória "oficial" de formação. Isso porque os primeiros teriam menor disponibilidade de tempo e recursos e os segundos seriam quase 30% menos propensos a ter diplomas universitários segundo os dados do país. Ainda segundo os autores, no ano de 2007, 20% da força de trabalho total dos Estados Unidos precisava de licença governamental para trabalhar, enquanto na década de 1950 essa porcentagem era de apenas cerca de 4,5%. Como as licenças costumam ser difíceis e caras de serem obtidas, resulta que os profissionais já estabelecidos em determinado campo sentem menos pressão em função da nova concorrência.

Já em estados onde a regulamentação não foi implementada, a justificativa para tal costuma centrar-se nos argumentos de que "é difícil identificar que a regulamentação do design de interiores represente um benefício público" e que a prática livre da atividade não representaria risco à população. Utilizando ainda os Estados Unidos como exemplo, uma alternativa à regulamentação que existe no país são as qualificações não compulsórias, como a emitida desde 1974 pelo National Council for Interior Design Qualification (NCICQ), mediante comprovação de formação (geralmente nível de graduação), tempo de experiência (geralmente dois anos) e aprovação em um exame. Finalmente, a conclusão dos autores é que:

> Como economistas, estamos convencidos da evidência empírica de que as leis de licenciamento obrigatório em Design de Interiores estão impondo custos substanciais à população, sem quaisquer benefícios discerníveis, tornando-os patentemente ineficientes. (Treber & Harrington, 2009, 15, tradução nossa).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

No Brasil, o Design de Interiores não é uma profissão regulamentada, ou seja, ainda que seja reconhecida não conta com estruturas de órgãos fiscalizadores, normas específicas ou um conselho profissional de registro compulsório. A Associação Brasileira de Design de Interiores (ABD) vem atuando fortemente em defesa da regulamentação da atividade e passou a exigir no ano 2000 que, além de experiência comprovada, os associados tivessem também curso técnico ou superior na área. Na Classificação Brasileira de Ocupações, publicada em 2002[40], os designers de interiores de nível médio e os de nível superior encontram-se em categorias distintas, sem que as definições deixem claras quais seriam as alegadas distinções entre estes profissionais e suas competências. Paralelamente o Conselho Nacional de Arquitetura e Urbanismo (CAU) vem trabalhando para definir as atribuições que julga serem monopólio da profissão, não podendo ser realizadas por outros profissionais (que poderiam vir a ser denunciados e multados por exercício ilegal da profissão). Em 2013 foi publicada a Resolução nº 51 que inclui "arquitetura de interiores" entre as atribuições exclusivas de Arquitetos e Urbanistas e a define como:

> Arquitetura de interiores: campo de atuação profissional da Arquitetura e Urbanismo que consiste na intervenção em ambientes internos ou externos de edificação, definindo a forma de uso do espaço em função de acabamentos, mobiliário e equipamentos, além das interfaces com o espaço construído – mantendo ou não a concepção arquitetônica original –, para adequação às novas necessidades de utilização. Esta intervenção se dá no âmbito espacial; estrutural; das instalações; do condicionamento térmico, acústico e lumínico; da comunicação visual; dos materiais, texturas e cores; e do mobiliário. (Resolução CAU/BR nº 51, 2013, 6)

Segundo o CAU[41] a resolução baseou-se na lei de 1993 que regulamenta o exercício da profissão no país e nas diretrizes curriculares nacionais dos cursos de Arquitetura e Urbanismo, tendo em vista a defesa da sociedade, não sendo, portanto, uma medida meramente corporativa. Em Maio de 2018 o CAU publicou uma nota[42] em esclarecimento à Resolução nº 51 na qual afirma não

[40] Classificação Brasileira de ocupações – Ministério do Trabalho. Disponível em: http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/home.jsf. Acessado em: 20/05/2018.
[41] Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil. Disponível em http://www.caubr.gov.br/caubr-define-atividades-que-so-podem-ser-realizadas-por-arquitetos-e-urbanistas/ Acessado em: 20/05/2018.
[42] Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil. Disponível em http://www.caubr.gov.br/nota-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

haver conflito entre o que prevê o documento e a prática da profissão de designer de interiores. Ainda que o "esclarecimento" não esclareça muito e que, na prática, a implementação e fiscalização da Resolução seja complexa, a ênfase em medidas desta natureza parece ir no sentido oposto ao movimento contemporâneo de deslocamento e colaborações entre disciplinas, principalmente entre áreas criativas.

Ao tomar conhecimento desta discussão recordei dos diversos ambientes projetados por "não arquitetos" que havia acompanhado nos últimos anos em publicações digitais especializadas, incluindo aí tanto autodidatas quanto profissionais com formação em outras áreas criativas (moda, design gráfico, design de mobiliário e cinema)[43] . Quando os projetos em questão, eram de maior escala e complexidade (extrapolando o que seriam os limites presumidos do Design de Interiores e entrando no território da Arquitetura), suas publicações eram muitas vezes seguidas de comentários polêmicos e da "defesa" dos projetistas, através de declarações como "*You don't need to be an architect to design buildings*" [44] ou "*We don't make architecture, we make a home*"[45].

Por um lado esta tendência deve ser analisada com cautela, pois muitas vezes anunciar a "assinatura" de um estilista ou artista em um ambiente pode ser meramente uma estratégia de marketing. Já que as marcas buscam, cada vez mais, agregar valor a seus produtos e serviços oferecendo, através de seus espaços físicos, experiências únicas e "diferenciadas" em um mundo de interações virtuais (Pine & Gilmore, 2005). Por outro lado, não reconhecer a existência de projetos de interiores de qualidade desenvolvidos por profissionais sem formação específica é admitir que a única forma de adquirir conhecimento na área seria através da educação formal, seriada e regulamentada. Crucial para meu atual entendimento desta questão foi o contato direto com alunos cuja

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

---

de-esclarecimentos-sobre-resolucao-51/ Acessado em: 20/05/2018.

[43] Como por exemplo o bar projetado pelo cineasta Wes Anderson em Milão e a coleção de casas pré-fabricadas projetadas por criativos de diversas áreas. Disponível em: https://www.dezeen.com/2015/06/07/wes-anderson-designed-bar-luce-takes-cues-old-milanese-landmarks-cafes-fondazione-prada-interiors/ e https://www.designboom.com/architecture/revolution-precrafted-properties-homes-pavilions-daniel-libeskind-sou-fujimoto-lenny-kravitz-01-21-2016

[44] Dror Benshetrit. Disponível em: https://www.dezeen.com/2015/10/05/studio-dror-benshetrit-interview-dont-need-to-be-an-architect-to-design-buildings/

[45] Marcel Wanders. Disponível em: https://www.dezeen.com/2015/12/29/designers-as-architects-debate-opposite-of-open-minded-creativity-marcel-wanders-prefabricated-house-revolution-precrafted/

percepção dos espaços interiores, muitas vezes extremamente sensível e inteligente, se deu a partir de suas formações ou experiências prévias, em áreas como comunicação ou psicologia, somadas a anos de interesse, curiosidade e investigação autodidatas sobre design.

Rosalind Krauss (1999) utiliza o termo *deskill* para referir-se a uma consequência da arte contemporânea pós-material, mas que proponho estender aqui ao Design em geral e à dinâmica descrita anteriormente em particular. O termo foi cunhado originalmente pelo sociólogo Harry Braverman em 1974 para descrever a maneira pela qual a mão de obra qualificada estaria sendo gradativamente substituída por tecnologia operadas por trabalhadores menos qualificados. E começa a ser utilizado em relação à Arte nos anos 1980, para descrever o processo de "terceirização" da produção de obras no qual os artistas desempenhavam funções ditas executivas ou gerenciais e levantando a questão: "When everyone can be an artist, what need is there for a specialized body of knowledge?". (Bishop, 2011, n.p.). Segundo Krauss, os artistas (e sugiro que também os designers) não precisariam mais do domínio de habilidades específicas ligadas ao conhecimento de certos materiais e técnicas, passando a desenvolver habilidades mais generalistas. Complementar ao conceito de *deskill* apresentado por Krauss, Claire Bishop (2011) apresenta o conceito de *reskill*. Nestes últimos, além de uma rejeição consciente e perceptível de determinadas competências oriundas do treinamento disciplinar, abriria-se, a possibilidade de utilização destes em um novo contexto:

> Hoje, microbiologistas se tornam coreógrafos (Xavier Le Roy), artistas se tornam poetas (Kenneth Goldsmith), dançarinos se tornam artistas (Tino Sehgal), assim como arquitetos (Alfredo Jaar, Marjetica Potrc), entomologistas (Carsten Höller), historiadores da arte (Jeremy Deller) e antropólogos (Susan Hiller).
> (Bishop, 2011, n.p., tradução nossa).

Segundo Bishop, as manifestações mais promissoras de processos desta natureza seriam aquelas que evocariam no espectador não um desdenhoso "eu poderia fazer isso", mas um entusiasmado "eu quero fazer isso!", tornando determinada prática mais acessível e mantendo permeável o limite entre amador e profissional. Podemos dizer que tal abordagem seria particularmente interessante em certas categorias profissionais em que, longe de exercer um monopólio, se está trabalhando em áreas nas quais grande parcela da população

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

também está ativa, como é o caso do Design: "Somos todos, ou não somos, designers de moda e de interiores, na medida em que selecionamos as roupas que vestimos e as partes que compõem nossas próprias casas?" (Pacey, 1992). Diante de “amadores” cada vez mais qualificados (através do compartilhamento de referências e experiências na internet e da facilidade de acesso à informação, materiais e tecnologias) poderia ser interessante que esse fenômeno não fosse encarado como mais uma “ameaça” à profissão. Mas que promovesse a articulação de estratégias de atuação mais abertas e experimentais, envolvendo co-criação e colaboração com “amadores” e profissionais de outras áreas. Curiosamente, o que as principais estratégias de valorização do Design de Interiores, da década de 1930 até os dias atuais, reconhecem como pontos fracos ou ameaças à profissão poderiam ser também redefinidas como potenciais, como características diferenciais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

4.4 Petra Blaisse

Uma das poucas designers contemporâneas dedicada a projetos de interiores que atrai atenção crítica e teórica para seu trabalho, Petra Blaisse busca posicionar-se fora destas “caixas” disciplinares e rótulos profissionais. Emblematicamente, o livro *Inside Outside*, dedicado à obra de Petra Blaisse, traz em sua primeira página a frase: “Esse livro é um testemunho (...) da delícia e da liberdade de pensar, duvidar e criar, seja qual for o campo” (Ota, 2007). Ainda que seja mais conhecida pelas cortinas desenvolvidas para grandes edifícios públicos, a obra de Blaisse desafia os limites estáveis entre estrutura e ornamentação, entre Arquitetura e Decoração (van den Heuvel, 1997). Nascida em 1955, Petra Blaisse iniciou sua carreira em 1978, no Departamento de Artes Decorativas do Stedelijk Museum, em Amsterdã. Na década de 1980, começa sua prática projetual como autônoma, já transitando entre o Design Têxtil, Design de Exposições, Design de Interiores e Paisagismo: “Se você está inventando uma combinação de profissões e inventando uma maneira de fazer isso sem estudo especializado, então será sempre um trabalho muito difícil” (Blaisse, 2007, on-line, tradução nossa).

Figura 24 – Fotografia de Petra Blaisse

Fonte: Website Inside Outside[46]

Em 1991, Blaisse funda o Inside Outside, estúdio no qual, até hoje, colabora com especialistas de diferentes disciplinas, profissões e nacionalidades no desenvolvimento de projetos experimentais em diversas escalas. Entre seus projetos mais conhecidos estão as cortinas para o Netherlands Dance Theater, para a Kunsthal de Rotterdam e para a Embaixada Holandesa em Berlim, os interiores da Biblioteca Central de Seattle e da Casa da Música do Porto, as exposições itinerantes sobre a obra do OMA/Rem Koolhaas e o primeiro lugar no concurso para o projeto do novo parque Giardini di Puorta Nova, em Milão (atualmente em fase de construção). Sobre as peculiaridades de sua atuação multidisciplinar, Blaisse conta que o convite para desenvolver o paisagismo dos pátios de uma prisão na Holanda teria ocorrido devido à admiração do contratante por suas intervenções em interiores. Na citação abaixo a designer evidencia também como, em sua prática projetual, o estabelecimento de parcerias dinâmicas representa oportunidades de colaboração, desenvolvimento e aprendizado:

> Ser convidada para realizar um projeto de paisagismo por causa de um projeto de interiores que havíamos feito foi especial. Foi corajoso do arquiteto do governo me convidar, já que eu não estava oficialmente licenciada. Então eu perguntei ao

[46] Disponível em: http://www.insideoutside.nl/Petra-Blaisse. Acessado em 20/08/2018.

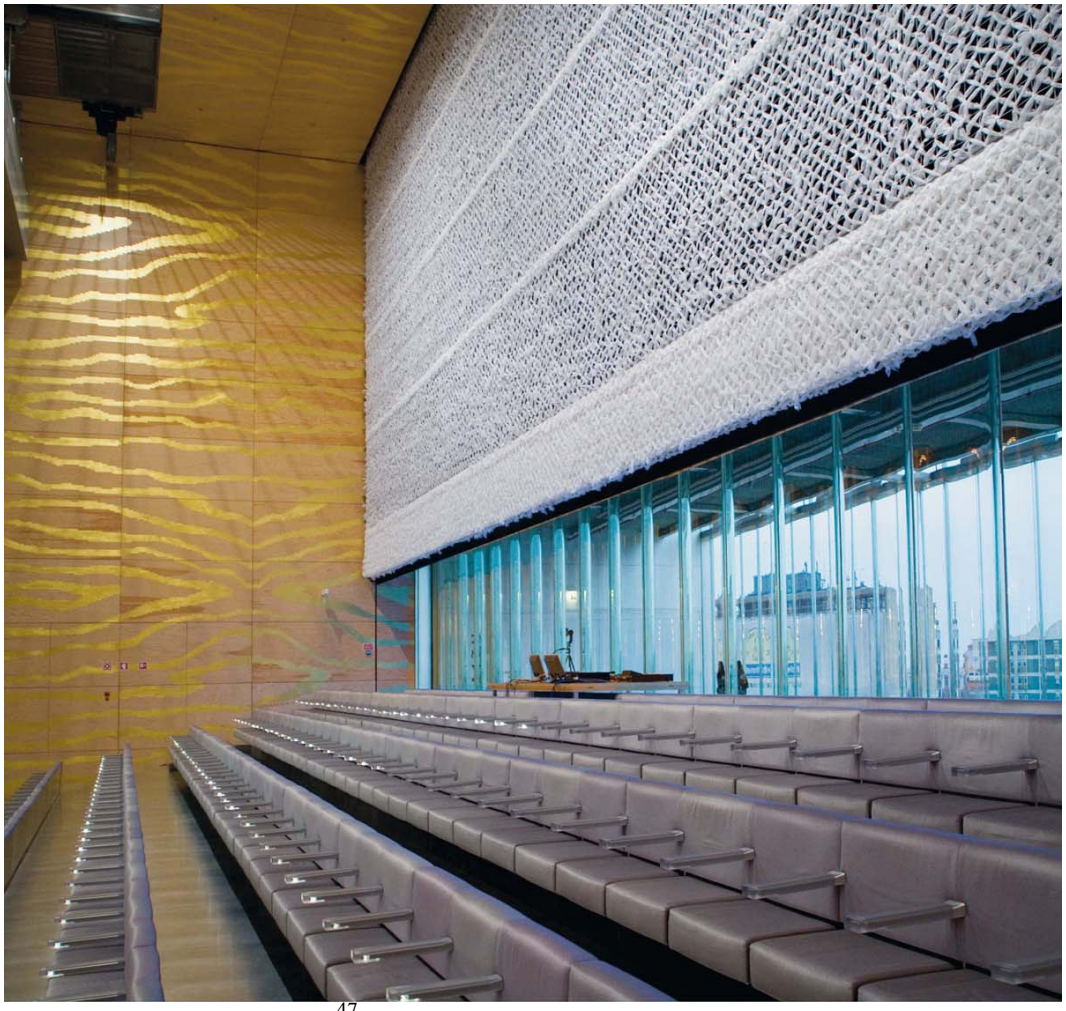
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

> DS Landscape Architects se eles queriam se juntar a mim. Eles tinham acabado de enviar uma apresentação do trabalho deles e me pareceu muito bom (Blaisse apud Ota, 2007, 250, tradução nossa).

Muitas vezes a contribuição de Blaisse aos projetos se dá através do papel de conselheira, ou consultora, ("*advisor*"), papel que também era comumente desempenhado pelas primeiras decoradoras. Em relação ao projeto da Casa da Música, no Porto, por exemplo, Blaisse recorda: "Aconselhamos sobre os acabamentos interiores, o uso de cores, as soluções acústicas e o paisagismo. Fomos inicialmente contratados sob o papel de consultores. Apenas mais tarde nós projetamos a cortina do auditório" (Blaisse apud Ota, 2007, p. 208, tradução nossa). Segundo a designer, para o sucesso de processos dessa natureza é necessário compreender a fundo o projeto como um todo, para poder levar igualmente em consideração as estratégias e conceitos dos arquitetos, os desejos dos clientes e dos demais envolvidos, promovendo a interação e o diálogo em nome de um melhor resultado final, evitando imposições (Blaisse apud Ota, 2007, p. 208, tradução nossa). Na ocupação deste papel - de mediação, diálogo e colaboração é possível identificar o que Sanders (2002) chama de "empatia profissional como estratégia de diferenciação". Para o autor, a "decoradora ideal seria uma facilitadora", em oposição ao estereótipo autoritário e intransigente geralmente relacionado aos arquitetos. Enquanto no mundo da Arquitetura e do Design os criadores tendem a se tornar controladores, obcecados pela defesa de seus ideais estéticos e raciocínio intelectual, Blaisse adota abertamente uma postura conciliadora e afirma que "pode ser igualmente fascinante realizar algo que vá contra seus instintos básicos".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Figura 25 – Fotografia do Interior da Casa da Música do Porto, 2005.



Fonte: Website Inside Outside [47]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

A análise crítica do trabalho da designer é muita vezes realizada dentro do contexto dos têxteis, domínio reconhecidamente feminino, em seus pontos de contato com a Arquitetura. Em uma perspectiva histórica, Aron (2012), identifica nos projetos de Blaisse influência das obras da designer têxtil Anni Albers e da designer Florence Knoll (que também desenvolveu uma linha de têxteis à frente da Knoll). Já van den Heuvel (1997) sugere semelhanças entre as cortinas de Blaisse e os têxteis desenvolvidos pelo ateliê de tecelagem da Bauhaus (segundo ele o menos estudado e o único liderado por uma mulher, Gunta Stolz). O autor também relaciona a obra de Blaisse ao trabalho da

[47] Petra Blaisse e sua equipe foram responsáveis pelo projeto das onze cortinas do edifício, pelo revestimento do Salão de concertos principal e consultores de cores, materiais e acabamentos interiores. Disponível em: https://www.insideoutside.nl/. Acessado em: 20/08/2018.

designer modernista Lily Reich, que desenvolveu divisórias têxteis em diversos projetos elaborados em parceria com Mies van der Rohe, desafiando a noção de cortina como decoração aplicada no âmbito da Arquitetura Moderna. Ainda que os têxteis sejam recorrentemente excluídos do discurso da disciplina, o autor aponta que a retórica de Blaisse sobre Arquitetura e sua parceria com arquitetos consagrados (principalmente com Rem Koolhaas, que também é seu companheiro) contribuíram para legitimar seu trabalho no meio. Embora quase um século separe as parcerias pessoais e professionais de Lily Reich e Mies van der Rohe e de Petra Blaisse e Rem Koolhaas, ainda é possível verificar o acesso ao meio intelectual e crítico da disciplina sendo "facilitado" por uma figura profissional de referência, não coincidentemente homem e arquiteto.

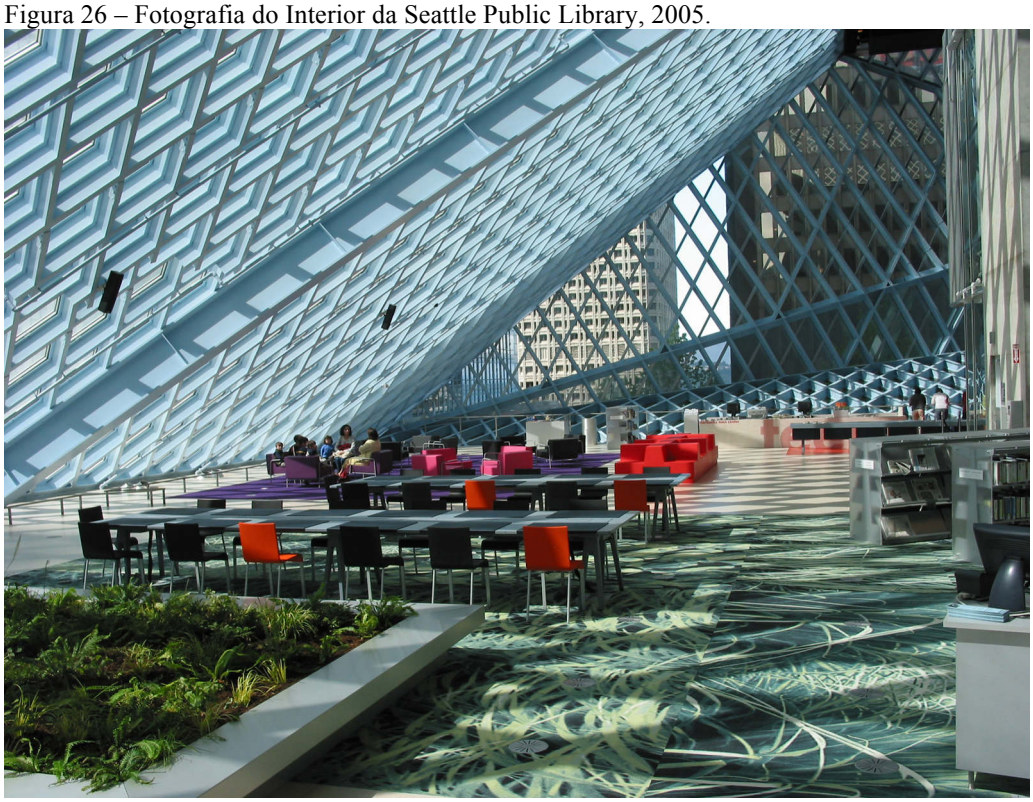
Além da evidente questão de gênero colocada, tal situação relaciona-se à noção ainda prevalecente de uma hierarquia entre as Artes, na qual os têxteis e as artes decorativas seriam menos importantes devido ao seu caráter efêmero. Ainda que Blaisse defina seus projetos, incluindo suas cortinas, como "arquiteturais", a Arquitetura permanece sendo entendida, principalmente, em termos de construção e estrutura, e valorizada em termos de solidez, estabilidade e permanência. Van den Heuvel (1997) aponta para a importância de releituras dos escritos de Gottfried Semper (*The Four Elements of Architecture*, de 1835), que reconhecia nos têxteis, utilizados nas tendas como piso e fechamento, os primeiros dispositivos arquitetônicos utilizados para criar abrigo e definir limites. Para o autor, estas releituras poderiam contribuir para questionar a compreensão convencional de Arquitetura como estável e perene, pois nas tendas a estrutura e a construção estariam intrinsecamente ligadas ao provisório e ao transitório.

Ainda para van den Heuvel, as dinâmicas e ambiguidades de uma "arquitetura têxtil" seriam o cerne do trabalho de Blaisse e, justamente por isso, suas cortinas, monumentais, arquitetônicas e definidoras de espacialidade, seriam seus projetos mais emblemáticos. As cortinas de Blaisse não seriam apenas dispositivos para dividir, mas para "articular reciprocidades", atuando como filtros, criando diferenças, permitindo continuidades, variando em função da posição do observador, da hora do dia, da incidência de luz e de som. Representativamente, seu projeto para o pavilhão holandês na Bienal de Veneza de 2012 consistia na adição de uma série de cortinas motorizadas à construção

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

existente, projetada por Gerrit Rietveld em 1953, que ao se moverem alteravam a percepção da espacialidade do pavilhão.

Figura 26 – Fotografia do Interior da Seattle Public Library, 2005.



Fonte: Website Inside Outside [48]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

[48] Petra Blaisse e sua equipe foram responsáveis pelo paisagismo externo e interno, projeto da cortina do auditório, tapetes e carpetes e consultores de cores, materiais e acabamentos interiores. Disponível em: https://www.insideoutside.nl/. Acessado em: 20/08/2018.

5. Considerações finais: redefinindo fragilidades como potenciais

Neste trabalho, procurei analisar o processo de transformação da Decoração, uma atividade originalmente doméstica, amadora e feminina, na nova disciplina e profissão atualmente conhecida como Design de Interiores. Este processo, ocorrido entre as útimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, foi resultado da incorporação de inovações técnicas e valores do Modernismo na Arquitetura e no Design. Mas foi também influenciado diretamente por outros aspectos da modernidade, como a distinção entre as esferas pública e privada, a vida nas cidades, a produção em série e a revolução dos hábitos de consumo. Crucialmente, este processo foi marcado ainda por estratégias de legitimação do *status* profissional da atividade que tiveram como cerne os estereótipos e a discriminação de gênero. Partindo da constatação que a maioria das publicações sobre o tema pesquisadas baseavam a História do Design de Interiores exclusivamente nos seus pontos de contato com a Arquitetura e na obra de consagrados arquitetos modernos, procurei analisar e evidenciar neste trabalho a contribuição determinante de mulheres à este processo.

Inicialmente foi destacada a importância do desenvolvimento das estruturas independentes, em ferro e concreto armado, que passaram a permitir a reconfiguração espacial interna das edificações. Além disso, foram analisados os principais pontos de contato do Modernismo com a Decoração, como o funcionalismo, a crítica antiornamental e a incorporação das Artes Decorativas ao escopo de projeto. Ainda neste capítulo, foram apresentadas as trajetórias de Charlote Perriand e Eileen Gray, profissionais que se inseriram no *metier* da Arquitetura Moderna apesar da oposição oferecida pelos estereótipos de gênero e pelas restrições de acesso à educação na área.

Em seguida, é apresentado um fenômeno cronologicamente paralelo ao descrito no capítulo anterior, porém frequentemente excluído da narrativa da história da Arquitetura e do Design de Interiores. Trata-se da popularização da Decoração como interesse e passatempo para mulheres de classe média e alta no século XIX, período em que se consolida como uma atividade *feminina* e em que passa a se relacionar com os novos hábitos de consumo emergentes. Destaca-se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

que até este momento a contribuição das mulheres à atividade acontecia, principalmente, a partir da esfera doméstica, através dos papéis de decoradoras amadoras, clientes, consumidoras, artesãs, etc. No entanto, em apenas algumas décadas, a Decoração é reformulada como uma das primeiras opções de profissão socialmente aceitável e economicamente viável para mulheres. Algumas das profissionais pioneiras na área, como Candace Wheeler, Elsie de Wolfe e Dorothy Draper, tiveram grande êxito em seus empreendimentos e, ao se tornarem figuras públicas, passaram a oferecer um modelo aspiracional alternativo, de autonomia e independência financeira. De modo geral, estas profissionais não viam a divisão sexual do trabalho como fonte de injustiça e desigualdade, por isso não lutavam *contra* os estereótipos de gênero mas buscavam manipulá-los a seu favor.

Segundo Penny Sparke (2018), a ausência de formação especializada da maior parte da primeira geração de decoradoras, sua falta de interesse no desenvolvimento da educação formal e na formalização da profissão levou à criação desta divisão binária na história da Decoração e Design de Interiores. Embasada nas características citadas, a interpretação dominante é que a atividade das decoradoras do início do Século não faria parte do processo de constituição do Design de Interiores. Para Sparke, esta interpretação tem como cerne a discriminação de gênero e a noção difundida que estas teriam representado um atraso ao desenvolvimento e ao reconhecimento da profissão.

Em sentido oposto, o que Sparke propõe, e que defendo neste trabalho, é que há uma continuidade *direta* entre a prática da Decoração e a do Design de Interiores que se consolidou na segunda metade do século XX. Para a autora, ainda que de Wolfe e suas contemporâneas não tenham se engajado diretamente com assuntos de regulamentação (nem com a formulação de uma disciplina), seu trabalho teria desempenhado um papel crucial na definição do *modus operandi* da profissão. O desenvolvimento de estratégias de atuação, como por exemplo o *branding* pessoal, o uso estratégico da mídia impressa e de seus círculos sociais, somadas à relação estabelecida por elas com a cultura feminina, posicionaram a Decoração como indústria criativa no centro da cultura pop. Sparke defende também que o próprio termo "Decoração de Interiores" precisaria ser recuperado, pois sem que isso ocorresse as implicações de gênero dessa hierarquização permaneceriam inalteradas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Finalmente, foi apresentado o processo, em curso desde a década de 1930, de reformulação da Decoração como Design de Interiores. Este processo se baseou na aproximação da Arquitetura (disciplina com a qual busca estabelecer uma relação de complementariedade) e do afastamento da Decoração (e de suas principais características: amadora, subjetiva e feminina). A trajetória de Florence Knoll é apresentada neste contexto, no qual a designer recusa abertamente a associação com a Decoração, em um ambiente ainda sob forte influência modernista. Ao longo do trabalho é recorrente a ideia que algumas das características da profissão, que os movimentos de legitimação e valorização da atividade apontam como fragilidades, poderiam ser desenvolvidas como potenciais. Entre estas estariam: a ausência de uma marcação disciplinar rígida e a falta de um campo especializado de conhecimento. Por isso, como exemplo de uma prática que apresenta alguns dos principais desafios e oportunidades presentes na prática contemporânea do Design de Interiores, foi apresentado também neste capítulo o trabalho da designer Petra Blaisse.

Como visto anteriormente, o desenvolvimento técnico do século XIX passa a permitir a reconfiguração radical dos espaços internos das edificações existentes. E como ocorreu com muitas outras profissões ao longo do século XX, novas técnicas e novas tendências de comportamento inegavelmente transformariam profundamente a prática e o escopo da Decoração. No entanto, o que ocorreu foi a depreciação sistemática desta e a morte declarada de uma profissão que havia acabado de nascer. Também como vimos, a presente carga pejorativa e conotação obsoleta do termo relaciona-se, em grande parte, à criação do Design de Interiores, profissão que buscou sua legitimação diminuindo e marginalizando sistematicamente a prática da Decoração. Por isso, Joel Sanders (2012), assim como Sparke, sugere a reabilitação do termo "Decoração". O autor exemplifica com o termo "*queer,* que até os anos 1990 possuia conotação pejorativa até ser apropriado pela comunidade gay, que os termos "decoradora" e "decorador" deveriam ser reabilitados, recebendo as devidas dimensões políticas e históricas.

Nos anos de 2013 e 2014 acompanhei a arquiteta Bel Lobo, com quem trabalhava, em uma série de palestras sobre Design de Interiores, em várias cidades do Brasil. Frequentemente, o público das apresentações era composto na sua maioria por leigos, motivados pela popularidade do programa de televisão

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

apresentado por ela na época.[49] Em determinado momento, diante da recorrência e insistência do público em perguntas à respeito da altura *certa*, do tamanho *adequado*, da combinação *correta*, decidimos inserir na apresentação um *slide* com a frase de Dorothy Draper: "If it looks right, it is right"[50]. Ainda que Bel Lobo reforçasse a mensagem encorajadora, eram visíveis os efeitos da divulgação do Design de Interiores como uma ciência ou técnica, cuja prática envolve conhecimento profissional e especializado de regras e princípios absolutos, diante da insegurança do público leigo em relação à suas próprias casas e suas próprias preferências.

Pacey (1992) afirma que a história das profissões é, em grande medida, a história do surgimento de grupos que pretendem defender e perpetuar seu *status* privilegiado e ironiza que "todas as profissões são conspirações contra os leigos". Por isso, no contexto do estudo de uma nova profissão, seria importante a análise da relação que passa a se estabelecer entre profissionais e não-profissionais. O autor reconhece a importância social e o papel dos designers profissionais, mas centra-se na ideia que estes poderiam encontrar formas de atuação nas quais contribuíssem para capacitar, educar e empoderar os usuários ao invés de focar-se em defender um suposto monopólio de atuação.

A reflexão de Pacey me parece especialmente relevante para o Design de Interiores porque, obviamente, em termos gerais, a porcentagem da população que tem seus interiores projetados e executados por profissionais é mínima. Como o projeto de interiores está tradicionalmente atrelado ao desenvolvimento de uma solução sob medida para determinado ambiente e cliente, em sua forma tradicional de atuação a profissão parece ser essencialmente elitista (aproximando-se nesse sentido mais da "alta costura" do que do "*pret-a-porter"*). As decoradoras do início do século, ao assumir seu papel como comunicadoras, por exemplo, encontraram maneiras de se relacionar com uma parcela mais ampla da sociedade[51]. E ainda que na etimologia da palavra "decoração" esteja "decoro", a necessidade de respeito às regras, curiosamente, em seus escritos estas decoradoras profissionais reforçavam (como na frase de

[49] Entre 2011 e 2014 Bel Lobo apresentou no canal por assinatura GNT o programa *Decora,* do qual fui colaboradora por algumas temporadas.
[50] Extraída do livro *Decorating is fun! How to be your own decorator*, escrito por Dorothy Draper em 1939: "I believe in doing the thing you feel is right. If it looks right, it is right."
[51] Outro exemplo seria Lina bo Bardi que em sua colaboração para revistas femininas, como a italiana Grazia, sugeria às leitoras, entre outras coisas, a transformação de caixotes em móveis.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

Draper citada anteriormente) a importância da subjetividade e encorajavam a expressão individual.

A relação estabelecida pela designer de interiores Lucinda Havenhan (2004) entre o desenvolvimento do Design de Interiores e de teorias feministas, citada anteriormente, aponta para o resgate e a valorização de diferenças e especificidades. Segundo a designer, a primeira geração de feministas promovia a igualdade entre gêneros e, de forma análoga, o Design de Interiores teria buscado sua legitimação explorando suas semelhança*s* com a Arquitetura. Esta estratégia teria consolidado a Arquitetura como base de comparação e estabelecido uma relação de complementaridade e de inferioridade. Já a segunda geração dos estudos de gênero promoveria a valorização das diferenças e poderia servir como ponto de partida para uma restruturação do ensino e da prática do Design de Interiores que não tivesse a Arquitetura como modelo. Por isso, a ocupação desse lugar marginalizado do Design de Interiores em relação à Arquitetura poderia ser reformulado como um potencial, com espaço para abertura, colaboração, resistência e criatividade.

Dedicado ao estudo crítico dos interiores, o seminário *After Taste* ("Depois do gosto"), organizado pela Parsons The New School of Design, em Nova York, buscava articular quais conceitos seriam próprios e centrais para o Design de Interiores, evitando analisar a história e a teoria da atividade através das lentes de outros campos, principalmente da Arquitetura. Segundo as editoras da publicação originada no conteúdo dos seminários, o título havia sido deliberadamente escolhido para sinalizar o afastamento do Design de Interiores dos valores subjetivos do gosto, ou o deslocamento descrito anteriormente por Lees-Maffei como "do gosto à habilidade" ("*from taste to skill*"). No entanto, ainda segundo as editoras, nos últimos anos o projeto havia evoluído e ao contrário do início em 2007, a publicação lançada em 2012 procurava rever e questionar tais premissas:

> Para nossa surpresa, o gosto emergiu como uma estrutura intelectual importante e relevante. Como um dos ensaios da publicação propõe, talvez um título mais adequado não seja *After Taste*, mas *After After Taste*, ou *Taste, After All*." (Kleinman, Merwood-Salisburry, Weinthal, 2012, tradução nossa).

Assim como a recuperação do valor subjetivo do gosto pelas editoras de *After Taste,* podemos analisar também a atuação de Petra Blaisse através do

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

papel de “conselheira” como exemplo positivo da reabilitação de características e valores da Decoração à prática e ao discurso contemporâneo da atividade. Poderíamos citar também, como outras estratégias a serem reabilitadas e exploradas, a aproximação com clientes e leitoras através do uso de uma linguagem “amadora” e sem jargões adotada por Dorothy Draper e Elsie de Wolfe, ou ainda a busca por técnicas de representação menos abstratas que facilitem o entendimento e a troca com os clientes como as colagens de Florence Knoll.

Afinal, é inegável que o o Design de Interiores tenha se desenvolvido à margem da Arquitetura como disciplina predominante de design do espaço. Porém, explorar o potencial desta condição marginal depende da maneira com que conceitos e características próprios e distintivos (feminino, amador, informal, doméstico, conciliador, interdisciplinar, acessível, etc.) passarão a ser enquadrados na prática e no ensino da atividade. Não como fragilidades, mas como potenciais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

6. Referências bibliográficas

AGUIAR, M.;FAVERO, M. **Estrutura: a criação de um conceito para a construção**. CONCRETO & Construções, n.88, p. 34-39, 2017.

ANDERSON, C. **Charlotte Perriand**. In ENCICLOPÉDIA Britannica. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Charlotte-Perriand. Acesso em: 10 ago. 2018.

ARGAN, G. C. A Época do Funcionalismo. In: _____**. Arte moderna**: do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos. São Paulo: Ed. Cia das Letras, 2002. p.263-506.

ARON, J. **Women and Textiles:** Warping the Architectural Canon, UCLA Center for the Study of Women, 2012. Disponível em: https://escholarship.org/uc/item/7r31m7x7. Acesso em: 10 jul. 2018.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BENTON, C. Charlotte Perriand obituaries. **The guardian.** Londres, 8 nov 1999. Disponível em: https://www.theguardian.com/news/1999/nov/08/guardianobituaries. Acesso em: 10 mai. 2018.

BISHOP, Claire. **Unhappy days in the art world? De-skilling Theater, Re-skilling Performance.** The Brookly Rail, 2011. Disponível em: https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skilling-theater-re-skilling-performance. Acesso em 10 fev. 2018.

BLOOMER, K. A Critical Distinction between Decoration and Ornament. In: Emily, A; & Solomon, J. (eds.), **Decoration** .Nova York: 306090, Inc. 2006.

BLOSSOM,N.H.; TURPIN, J.C. Risk as a Window to Agency: A Case Study of Three Decorators. **Journal of Interior Design**, v. 34, n.1, p. 1-13, 2008.

BRANZI, A. A cidade do avesso. Rio de Janeiro: **Revista Noz**, n.04, p. 128-137, 2010.

BUCKLEY, C. Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. **Design Issues**, v. 3, n. 2, pp. 3-14, 1986. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1511480. Acesso em: 10 ago. 2018.

COLOMINA, B., War on Architecture: E.1027. **Assemblage**, n. 20, Violence, Space, p. 28-29, 1993. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3181684. Acesso em: 10 jul. 2018.

CONSTANT, C. E. 1027: The Nonheroic Modernism of Eileen Gray. **Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 53, n. 3, p. 265-279, 1994. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/990937 Acesso em: 10 jul. 2018.

CROSBY, C. **The ends of history**: Victorians and the woman question. Nova York: Routledge, 1991.

CUSACK, P. Architects and the reinforced concrete specialist in Britain 1905–08. **Architectural History**, v. 29, p.183-196, 1986. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/journals/architectural-history/article/architects-and-the-reinforced-concrete-specialist-in-britain-190508/ED3AB8BCD68B9866DC87400E95A87E46. Acesso em: 10 jun. 2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

DE WOLFE, E. **The House in Good Taste**. Nova York: The Century Co., 1913.
DORFLES, G. **El lleno (y el vacío) en arquitectura**. in MARCHSTEINER, U. (org.) La Utilidad del vacio (Catálogo de Exposição), Barcelona, 2006.
FAUDE, W.H. Associated Artists and the American Renaissance in the Decorative Arts. **Winterthur Portfolio**, v. 10, p. 101-130,1975. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1180561. Acesso em: 10 jul. 2018.
FRIEDMAN, A. Your place or mine: the client's contibution to domestic architecture. In: MARTIN,B.; SPARKE, P. (eds.) **Women's Places**: Architecture and Design 1860-1960, p. 65-80, 2003.
GLUECK, G. Luxury for the Rich, Opportunity for Women. **The New York Times**, Nova York, nov. 2001. Disponível em: https://www.nytimes.com/2001/11/16/arts/design-review-luxury-for-the-rich-opportunity-for-women.html. Acesso em: 10 mai. 2018.
GÜREL, M. e ANTHONY, K. The Canon and the Void: Gender, Race, and Architectural History Texts. **Journal of Architectural Education**. v. 59, n. 3, p. 66-76, 2006. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40480647
HARAWAY, D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. **Feminist Studies**, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3178066 Acesso em: 10 ago. 2018.
HARDING, S. **The Science Question in Feminism**. Londres: Cornel University Press, 1986.
HARRINGTON, D.E.; TREBER, J. **Designed To Exclude**: How Interior Design Insiders Use Government Power To Exclude Minorities & Burden Consumers. Institute for Justice, Kenyon College, 2009. Disponível em: https://www.ij.org/images/pdf_folder/economic_liberty/designed-to-exclude.pdf. Acesso em 10 mai. 2018.
HAVENHAN, L. K. A view from the margin: Interior Design, **MIT Design Issues,** v. 20 n. 4, p. 32-42, 2004.
HIIGINS, I. **Planejar espaços para o Design de Interiores**. São Paulo: Ed.Gustavo Gili, 2009.
HOFSTRA, P. **Florence Knoll, Design and the modern american office workplace**. Tese de doutorado. Lawrence, 2008. University of Kansas.
HOOKS, B. Choosing the margin as a space of radical openness. **Framework: The Journal of Cinema and Media**, v.36, p.15-23, 1989. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/44111660 Acesso em: 10 ago. 2018.
KAPP, Silke. A síndrome do Estojo. Rio de Janeiro: **Revista Noz**, n.04, p. 52-63, 2010.
KLEINMAN, K.; MERWOOD-SALISBURRY,J.; WEINTHAL, L. **After Taste:** expanded practice in Interior Design. Nova York: Princeton Architectural Press, 2011.
KRAUSS, R. **A Voyage on the North Sea**: Art in the Age of the Post-Medium Condition. Londres: Thames & Hudson, 1999.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

LATOUR, B. 2010. **An Attempt at a "Compositionist Manifesto".** Disponível em http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-finalpdf.pdf. Acesso em: 1 dez. 2017.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

LEES-MAFFEI, G. Introduction: Professionalization as a Focus in Interior Design History. **Journal of Design History**, v. 21 n. 1, 2008. Disponível em: https://academic.oup.com/jdh/article-abstract/21/1/1/361205. Acesso em: 10 jul. 2018.

MAKOVSKY, P. The Florence Knoll story. **Metropolis Magazine**, p.34-39, 2001. Disponível em: http://dedece.com/docs/userManaged/newsletter_files/22/33/dedece01_florenceknoll.pdf. Acesso em 10 jul. 2018.

MAY, B. Nancy Vincent McClelland (1877-1959): Professionalizing Interior Decoration in the Early Twentieth Century. **Journal of Design History,** v. 21, n. 1, p. 59-74, 2008. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/25228566. Acesso em 10 jun. 2018.

MCCARTER, R. **The Space Within**: Interior Experience as the Origin of Architecture. Londres: Reaktion Books, 2016.

MCNEIL, P. Designing Women: Gender, Sexuality and the Interior Decorator, c. 1890–1940, **Art History** v. 17 n.4, p. 631-657, 1994. Disponível em: https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1994.tb00599.x Acesso em: 10 jul. 2018.

METROPOLIS MAG. **Petra Blaisse**. Disponível em: https://www.metropolismag.com/uncategorized/petra-blaisse/. Acesso em 10 mai. 2018.

MILLET, K. **Sexual Politics**. Londres: Rupert Hart-Davis, 1970.

MOSES, C. What's in a Name?" On Writing the History of Feminism. **Feminist Studies**, v. 38, n. 3, p. 757-779, 2012. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/23720210 Acesso em: 10 ago. 2018.

NOCHLIN, L. From 1971: Why have there been no great women artists? **ARTNEWS.** Disponível em: http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/ Acesso em: 10 jun. 2018.

OFFEN, K. Defining Feminism: A Comparative Historical Approach. **Signs**, v. 14, n. 1, p. 119-157, 1988. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3174664 Acesso em: 10 ago. 2018.

OTA, K. (ed.) **Inside Outside**. Basel: Birkhäuser, 2007.

PACEY, P. 'Anyone Designing Anything?' Non-Professional Designers and the History of Design Source. **Journal of Design History**, v. 5, n. 3, p. 217-225, 1992. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1315839. Acesso em: 10 jul. 2018.

PAIM, G. **A beleza sob suspeita***.* Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.

PECK, A. **Candace Wheeler**: The Art and Enterprise of American Design, 1875-1900 (Exhibition Catalogue). Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2001.

PERRIAND, C. **A life of creation.** Nova York: The Monacelli Press, 2008.

PINE, J., JOSEPH, B.;GILMORE J., **Field Guide for the Experience Economy**. Aurora: Strategic Horizons, 2005.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

RAVARA, P.B., **A consolidação de uma prática:** do edifício fabril em betão armado nos EUA aos modelos europeus de modernidade. Lisboa, 2008. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.

READ, G. **Review**: Charlotte Perriand: An Art of Living by Mary McLeod and Charlotte Perriand: A Life of Creation by Charlotte Perriand. **Journal of Architectural Education**, v. 58, n. 4, p. 66-68, 2005. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40480573. Acesso em: 10 jul. 2018.

ROCHA-PEIXOTO, G. O Ecletismo e seus contemporâneos na Arquitetura do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKI, J.D. (ed.). **Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2000. p. 5-24.

RUBINO, S. Corpos, cadeiras, colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi. **Cadernos Pagu**, n. 34, p. 331-362, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644960>. Acesso em: 07 ago. 2018.

SANDERS, J. Curtain Wars: Architects, Decorators, and the 20th-Century Domestic Interior. **Harvard Design Magazine,** n. 16, 2002. Disponível em: http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/16/curtain-wars Acesso em: 10 ago. 2018.

SCIULLI, D. Professions before Professionalism. **European Journal of Sociology**, v. 48, n. 1, p. 121-147, 2007. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/23999255. Acesso em: 10 mai. 2018.

SPARKE, P. **As Long as It's Pink**: The Sexual Politics of Taste. Londres: Pandora, 1995.

SPARKE, P. e Lupkin, P. (ed) **Shaping the American Interior**: Structures, Contexts and Practices. Nova York: Routledge. 2018.

SPARKE, P. The 'Ideal' and the 'Real' Interior in Elsie de Wolfe's "The House in Good Taste" of 1913. **Journal of Design History,** v. 16, n. 1, p. 63-76, 2003. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/1316323. Acesso em: 10 jul. 2018.

SPARKE, P. **The Modern interior**. Londres: Reaktion Books, 2008.

STEWART, J. **Eileen Gray, designer (exhibition catalogue)** Nova York: Johnson Debrett's Peerage for The Museum of Modern Art, 1980.

SULLIVAN, L. **Kindergarten Chats and Other Writings**. Nova York: Dover Publications Inc., 1979.

TAVERNOR, L.R. **Concinnitas In the Architectural Theory And Practice of Leon Battista Alberti.** Cambridge, 1985. Tese de doutorado, Cambridge University. Disponível em https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/239042. Acesso em: 12 mai. 2017.

THERIOT, N. **Mothers and Daughters in Nineteenth-century America:** The Biosocial Construction of Femininity. Lexington: University Press of Kentucky, 1996.

TIGERMAN, B. 'I Am Not a Decorator': Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office. **Journal of Design History,** v. 20 n.1, p. 61-74, 2007. Disponível em: https://doi.org/10.1093/jdh/epl042. Acesso em: 10 jun. 2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA

TURPIN, J., Omitted, Devalued, Ignored: Reevaluating the Historical Interpretation of Women in the Interior Design Profession, **Journal of Interior Design,** v.27, 2001. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1939-1668.2001.tb00361.x Acesso em: 10 ago. 2018.

TURPIN, J. The History of Women in Interior Design: A Review of Literature. **Journal of Interior Design**, v.33, 2007. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1939-1668.2007.tb00418.x Acesso em: 10 ago. 2018.

VAN DEN HEUVEL, D. On the work of Petra Blaisse and the architecture of the drape. **OASE**, v. 47, p. 2–19, 1997. Disponível em: https://oasejournal.nl/en/Issues/47/Inside-Outside. Acesso em 10 jun. 2018.

VENTURI, R. Complexidade e contradição em Arquitetura. In: NESBITT, Kate (ed.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, p. 91-95, 2002.

WALKER, L, Architecture and Reputation: Eileen Gray, Gender, and Modernism. In: MARTIN,B.; SPARKE, P. (eds.) **Women's Places**: Architecture and Design 1860-1960, p. 82-104, 2003.

WEINTHAL, L.(org.). **Toward a new Interior:** An Anthology of interior design theory. Nova York: Princeton Architectural Press, 2011.

WHEELER, C. Interior Decoration as a Profession for Women, **The Decorator and Furnisher**, v. 26, n. 3, p. 87-89, 1895. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25583103. Acesso em: 10 jul. 2018.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1612292/CA