UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DEBORAH CARAMEL MARQUES

Mobiliário doméstico e as apropriações do moderno: a divulgação dos interiores residenciais nos periódicos especializados e ilustrados (1930-1955).

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DEBORAH CARAMEL MARQUES

Mobiliário Doméstico e as apropriações do moderno: a divulgação dos interiores residenciais nos periódicos especializados e ilustrados

(1930-1955).

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social

Orientadora: Profª Drª Vânia Carneiro de Carvalho

De acordo:

22 de outubro de 2018.

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Marques, Deborah

M357m Mobiliário doméstico e as apropriações do moderno: a divulgação dos interiores residenciais nos periódicos especializados e ilustrados (1930-1955). / Deborah Marques; orientador Vânia Carvalho. - São Paulo, 2018.

264 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. mobiliário. 2. moderno. 3. modernismo. 4. domesticidade. 5. consumo. I. Carvalho, Vânia, orient. II. Título.

MARQUES, Deborah Caramel. **Mobiliário Doméstico e as Apropriações do Moderno. A divulgação dos interiores residenciais nos periódicos especializados e ilustrados (1930-1955).** Dissertação (mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado de múltiplos esforços e parcerias que se desenrolaram nos últimos anos, os quais não poderiam ser esquecidos ou não reconhecidos. Primeiramente agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa da pesquisa, processo 2016/04747-1, que permitiu o auxílio financeiro necessário para que este trabalho se realizasse.

Ao olhar retrospectivamente para minha jornada na pós-graduação não tenho palavras suficientes para agradecer à professora Vânia Carneiro de Carvalho, que me aceitou como sua aluna, numa tarde no Museu Paulista, sem um projeto definido e só com uma vontade de estudar Cultura Material. Espero que esta pesquisa tenha retribuído as fichas que você apostou em mim.

Agradeço também às professoras Silvana Rubino e Joana Mello pelas contribuições precisas feitas no momento da qualificação. Em especial, deixo meu agradecimento e carinho à Joana Mello, que me aceitou como sua monitora na FAU-USP e me ajudou a entender as diversas "armadilhas" da pesquisa acadêmica. Espero ter conseguido contorná-las.

Aos amigos e colegas da pós, em especial, ao Grupo de Estudo sobre Cultura Material, os quais leram todos os passos dessa pesquisa, do projeto à dissertação, oferecendo sugestões que, sem dúvida, fizeram toda diferença. Também agradeço aos colegas feitos na FAU, Pedro Beresin e Clarissa Paulillo, por solucionarem diversas dúvidas da área e me mostrarem um olhar aguçado sobre as fontes que tratei.

Não posso esquecer os amigos de longa data, Natália, Jade e Rafaela, pelo companheirismo de tantos anos. A Anastácia e Maria Adriana por me darem várias injeções de ânimo ao longo do caminho.

Aos meus familiares dedico esta pesquisa, por todo apoio, paciência, incentivo e amor. Em especial, meus queridos pais, Marlene e Josias, que mesmo sem entender meu tema de pesquisa me deram todo o suporte para persuadir na pós-graduação.

Por fim, ressalto minha gratidão ao também historiador, Lucas Palma Mistrello, que esteve ao meu lado em todos os momentos deste trabalho. Como resultado, nos casamos e, em paralelo às imagens dos interiores das revistas que tratei na pesquisa, materializamos a nossa versão de uma "casa moderna".

RESUMO

MARQUES, Deborah Caramel. **Mobiliário Doméstico e as Apropriações do Moderno: a divulgação dos interiores nas revistas especializadas e ilustradas (1930-1955).** Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Esta pesquisa trata das discussões em torno da apropriação do mobiliário dito "moderno", no período de 1930 a 1955, a partir de matérias e anúncios publicitários publicados nas revistas ilustradas *A Cigarra* e *O Cruzeiro*, e nas revistas de arquitetura *Acrópole* e *A Casa*. A partir de textos e imagens divulgados por esses periódicos, com a finalidade de apresentar questionamentos estéticos e funcionais relativos ao uso de móveis domésticos, incluindo o seu arranjo no espaço da casa, analisamos o fenômeno social de difusão dos móveis "modernos", trazendo à tona a diversidade de apropriações dos preceitos modernistas e à constituição de noções correlatas, como conforto, domesticidade e "bom gosto" decorativo.

Palavras-chave: mobiliário; moderno; modernismo; domesticidade; consumo.

ABSTRACT

MARQUES, Deborah Caramel. **Domestic Furniture and the Appropriations of the Modern: the divulgation of interiors in specialized and illustrated magazines (1930-1955).** Dissertation (masters) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

This research deals with the discussions about the appropriation of the furniture called "modern", from 1930 to 1955, from articles and advertising published in the illustrated magazines *A Cigarra* and *O Cruzeiro*, and in the architecture magazines *Acrópole* and *A Casa*. Using texts and images published by these journals, we have the purpose of presenting aesthetic and functional questions regarding the use of domestic furniture, including their arrangement in the home space. We analyze the social phenomenon of diffusion of "modern" furniture, bringing up the diversity of appropriations of modernist precepts and the constitution of related notions such as comfort, domesticity and decorative "taste".

Key-words: furniture; modern; modernism; domesticity; consumption.

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 01

01. "Decálogo do aspirante decorador". **A Casa**, Rio de Janeiro, maio a dez./ 1941, p. 09..... 28

02. "Decorações pelo Prof. Felipe Dinucci". **Acrópole**, São Paulo, maio 1939, p. 15..... 31

03. Residência de Gladston Jafet. **Acrópole**, São Paulo, set. 1949, p. 132-133..... 33

04. "Sala de estar, múscia e estudo, e recanto de colecionador de arte". **Acrópole**, São Paulo, set. 1954, p. 574-575..... 34

05. Residência Vitantonio D'Abril. **Acrópole**, São Paulo, jan. 1955, p. 196-197..... 35

06. Residência de Sylvia Penteado. **Acrópole**, São Paulo, maio 1938, p. 38-39..... 36

07. Residência de Caio Prado. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 29 jul. 1933, p. 48-49..... 38

08. "Decorações". **Acrópole**, São Paulo, fev. 1953, p. 373..... 39

09. "Sugestões na decoração". **Acrópole**, São Paulo, dez.1953, p. 372-373..... 40

10. Luis de Góngora. "Interiores e Decorações". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1933, p. 30..... 43

11. Mário Conde. "O ferro como elemento decorativo". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1934. p. 96.. 44

12. Colombina. "Como arranjar minha casa". **A Cigarra**, Rio de Janeiro, dez. 1932, p. 62..... 46

13. Alceu Pena. "Living room". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 31 maio de 1947, p. 67..... 49

14. Alceu Pena. "Seu canto de trabalho". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1953, p. 68-69..... 51

15. Effa Brown. "Decorações". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 20 out. 1945, p. 89..... 53

16. "Decorações: Cortinas". **A Cigarra**, São Paulo, jul. 1953, p. 134-135. 56

17. Anúncio da Casa Nunes. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 15 jul. 1939..... 57

18. Anúncio da Casa Alemã. **Acrópole**, São Paulo, jan. 1939..... 57

19. "Decorações Modernas". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1934, p. 54-55..... 59

20. "Para aproveitar o espaço". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 18 maio de 1935, p. 32 e 33..... 60

21. Lucie Masson. "Multiplicando metros cúbicos". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1948, p. 82-83... 61

22. "Sala de estar". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 06 jan. 1942, p. 40. 62

23. "Residência para o sr. G. Haberkamp". **Acrópole**, São Paulo, maio de 1938, p. 22 (1)..... 63

24. "Residência para o snr. G. Haberkamp". **Acrópole**, São Paulo, maio de 1938, p. 24-25 (2)..... 64

25. "Interiores da residência à rua Pinheiros". **Acrópole**, São Paulo, dez./1950, p. 212-213..... 65

26. Móveis Artísticos Z. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1954..... 66

CAPÍTULO 02

27. "Arquitetura Moderna Rio, São Paulo". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 08 jan. 1938. p. 25..... 71

28. Residência projetada e decorada por Jayme C. Fonseca Rodrigues. **Acrópole**, São Paulo, jul. 1938. p. 23..... 72

29. "Estylo missões na architectura". Zenaide Andréa. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 05 jan. 1935, p. 30-31. 74

30. "Decorações pelo prof. Felipe Dinucci". **Acrópole**, São Paulo, dez. 1941, p. 296-297..... 78

31. "Decorações pelo prof. Felipe Dinucci". **Acrópole**, São Paulo, maio de 1941, p. 37..... 80

32. "Como reformar uma velha sala de jantar?". **A Casa**. Rio de Janeiro, maio a dez. de 1941, p. 07..... 86

33. "A arte moderna no lar". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 23 fev. 1935, p. 32-33..... 89

34. ROMER, J. B. "Interiores Modernos". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 04 ago. 1934. p. 26-27..... 91

35. "Residencias Modernas". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 27 out. 1934, p. 40-41..... 92

36. COURTNEY, Bob. "O Lar Moderno". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 30 nov. 1935, p. 35..... 97

37. MOLLINSON, Kakl. "A Casa Moderna". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, out. 1934, p. 34-35. 99

38. "O lar moderno". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1935, p. 26-27..... 103

39. "Interiores". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 07 nov. 1936, p. 42-43..... 104

40. Hall e Biblioteca em "estylo moderno" - "Interiores e Decorações". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 13 maio. 1933/ 01 abr. 1933, p. 35 e p. 36..... 106

41. FREMIER, Jacques. "A arte de mobiliar com estylo". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 20 maio de 1939. p. 46-47..... 108

42. "3 Ambientes Modernos". **A Cigarra**. Rio de Janeiro, fev. 1935, p. 109..... 111

43. "Bom gosto". **A Cigarra**. São Paulo, jun. 1935, p. 108..... 112

CAPÍTULO 03

44. Palacete Marques F. Canella. In: "Residências Artísticas". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 23 jan. 1932. p. 23-24..... 116

45. Residência de Sampaio Moreira. In: "Residencia". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 23 set. 1933. p. 48-49. 119

46. "Palacete Manuel Coutinho". **O Cruzeiro,** Rio de Janeiro, ed. 41, 02 set. 1933, p. 50..... 120

47. "Palacete dr. Julio Pignatari". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 04 nov. 1933, p. 47..... 122

48. "Residencia Costa Macedo". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 14 out. 1933. p. 46..... 123

49. Solar Cavalcanti de Lacerda. In: "Residencias brasileiras". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 12 set. 1936, p. 36-36..... 129

50. "Chez... Maria Cecília F. Fontes". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 01 ago. 1936, p. 40-41..... 130

51. Anúncio da Casa Anglo Brasileira. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 25 nov. 1939, p. 48..... 133

52. Ambientes decorados pelo Mappin. **Acrópole**. São Paulo, agosto 1944, p. 130-131..... 134

53. Apartamento decorado pelo Mappin. **Acrópole**. São Paulo, out. 1942, p. 206-207..... 135

54. Anúncio da Casa Allemã. **Acrópole.** São Paulo, dez. 1940, p. 269..... 136

55. Decorações do prof. Felipe Dinucci. **Acrópole**. São Paulo, nov. 1955, p. 68-69..... 140

56. Anúncio da poltrona "Lady" - Ambiente. **Acrópole**. São Paulo, fev. 1953, p. 375..... 143

57. Anúncio da Bardi's Bowl – Ambiente. **Acrópole,** São Paulo, ago. 1955, p. 527..... 144

58. Interior decorado com móveis da OCA. **Acrópole.** São Paulo, nov. 1955, p. 76..... 147

59. Anúncio dos Móveis Artísticos Z. **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro, ed. 13 out. 1955, p. 115..... 149

60. Gabinete de trabalho e *living room* de Michel Clemenceau. **O Cruzeiro**..... 154

61. Salão da residência de Michel Clemenceau. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 04 out. 1930, p. 19-22..... 156

62. Anúncio da Casa Nunes – móveis para sala. **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro, 08 jul. 1933, p. 41..... 158

63. Anúncio da Casa Nunes. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 10 ago. 1935, p. 11..... 160

64. Móveis de estilo da Casa Nunes. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1931, p. 21..... 162

65. Sofá-cama Drago**. O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 27 mar. 1948, p. 39..... 165

66. Poltrona Novelty. **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro, 20 nov. 1954, p. 07..... 167

CAPÍTULO 04

67. Planta da residência designada a uma família de recursos médios. **Acrópole**. São Paulo, set. 1947, p. 133..... 171

68. Projeto para uma residência média. **Acrópole.** São Paulo, set. 1947, p. 132-133..... 173

69. Móveis para a varanda. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, jul. 1953..... 175

70. Sala de estar de um apartamento. **A Casa**. Rio de Janeiro, jan. 1932, p. 33..... 177

71. Decoração de uma sala de estar. **A Cigarra**. Rio de Janeiro, set. 1954, p. 126-127..... 179

72. Anúncio de Móveis Cromados – José Saler & Cia. Ltda. **Acrópole**. São Paulo, maio de 1943, s./n.p.... 182

73. Sofá para a sala de estar. **A Cigarra.** Rio de Janeiro, set. 1955, p. 113..... 184

74. Mobília "racional" - Mobília Contemporânea Ltda. **Acrópole**. São Paulo, jun. 1955. p. 426-429..... 186

75. Sala de estar com móveis de rodas**. A Cigarra**. Rio de Janeiro, jan. 1954, p. 108-109..... 187

76. O Bar de Alceu Penna. **O Cruzeiro**. "Bar". Rio de Janeiro, 28 set. 1946, p. 74.....,. 191

77. Projetos de bares para residência. **Acrópole**. São Paulo, jun. 1953, p. 85-86..... 193

78. Arranjos com o aparelho de televisão. **A Cigarra**. Rio de Janeiro, maio 1953, p. 104-105..... 195

79. Projeto de sala de estar com a televisão. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, out. 1954, p. 126-127..... 196

80. Anúncio dos Moveis Paschoal Bianco. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 19 dez. 1953, p. 87..... 198

81. Mobília do quarto. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, jul. 1955, p. 112-113..... 200

82. Arranjos para o banheiro**. O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1936, p. 36..... 204

83. Decorações para o banheiro. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 27 out. 1945, p. 106..... 206

84. Cozinhas desenhadas por Grace L. Pennock. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 23 mar. 1935, p.30-31..... 213

85. Anúncio de eletrodomésticos para a cozinha - General Electric. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 10 nov. 1945, p. 84..... 216

86. "A cosinha moderna". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 03 out. 1936, p. 33..... 219

87. Projeto de cozinhas funcionais. **Acrópole**. São Paulo, set. 1954, p. 583-583..... 221

88. Cozinhas planificadas – Securit. **Acrópole**. São Paulo, mar. 1955, p. 286-287..... 222

89. Anúncio da máquina de lavar roupa – Bendix**. O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 19 abr. 1952, p. 89..... 229

90. Projetos para lavanderias domésticas. **Acrópole**. São Paulo, set. 1954, p. 584-585..... 231

91. Lavanderia projetada por Fraz Heep – residência no Jardim América. **Acrópole.** São Paulo, jun. 1956, p. 342..... 232

92. Jean Galloti, "Chez Sol". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1933, p. 48-49..... 239

93. Patrick O'CONNEL, "Idéas sobre conforto". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 01 abr. 1934, p. 42-43..... 241

Sumário

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO 1: A Divulgação Dos Interiores Domésticos 26

1.1. O Discurso Legítimo: a decoração nas revistas especializadas 26

1.1.1. "Decorações" do professor Felipe Dinucci 29

1.1.2. Decorações de John Graz 36

1.1.3. "Decorações" no início da década de 1950 39

1.2. O Discurso Leigo: a decoração nas revistas ilustradas 41

1.2.1. "Interiores e Decorações" de Louis de Góngora 42

1.2.2. Mário Conde e a decoração 44

1.2.3. "Como arranjar minha casa?" *A Cigarra* orienta. 45

1.2.4. Os interiores do Alceu Penna em O *Cruzeiro* 48

1.2.5. "Decorações" de Effa Brown 52

1.2.6. A decoração por Helena Sangiradi 54

1.2.7. "Decorações" em *A Cigarra* 55

1.3. Mudanças na forma de olhar os interiores domésticos 56

CAPÍTULO 02: A Construção se uma Linguagem Decorativa "Moderna" 68

2.1 Disputas de linguagens estéticas 68

2.1.1 *Art Déco* 70

2.1.2 Missões e neocolonial 73

2.1.3 *Modernismo* 82

2.2 Sinônimos do ambiente "moderno" 88

2.2.1 Construção Racional 90

2.2.2 Simplicidade decorativa 98

2.3 Interpretações do "estylo moderno" 106

2.3.1 Ambientes Híbridos 110

CAPÍTULO 03: A Decoração como Afirmação do "Bom Gosto" 114

3.1. Mobiliário de estilo: distinção e privilégio social 115

3.1.1 O comércio de objetos "antigos" 124

3.1.2. Lojas de Departamento 132

3.2. O ambiente "moderno": a marca da móvel assinado 137

3.3. O móvel produzido em massa e a cultura da personalidade 151

3.3.1. A criatividade decorativa 159

3.3.2. A comodidade toma forma 163

CAPÍTULO 04: Domesticidade e Conforto 169

4.1. Transformações no espaço doméstico 170

4.1.1. A varanda 174

4.1.2. A sala de estar ou o *living-room* 176

4.1.3. O quarto 197

4.1.4. O banheiro 201

4.1.5. A cozinha 207

4.1.6. A lavanderia 224

4.2. O conforto como "bem-estar" doméstico 234

Considerações Finais 246

Referências Bibliográficas 249

INTRODUÇÃO

No início da década de 1950, Helena Sangirardi, divulgou em sua coluna *Lar, doce lar*, publicada na revista *O Cruzeiro*, trechos da carta de uma leitora que pedia alguns conselhos sobre a construção e a decoração da sua nova casa, a fim de torná-la funcional e "moderna". Assim escreve a leitora:

> 'Quero construir uma casa ampla (4 dormitórios), confortável e, principalmente, prática e fácil de trazer limpa nesses tempos tão difíceis para uma dona de casa e, ainda mais, mãe de três filhos. Gostaria que me desse sua opinião sôbre cômodos COMPLETAMENTE NECESSÁRIOS, móveis idem e, sobretudo, pequenas coisas que dão comodidade às crianças, ajudam a dona de casa e tornam o **ambiente moderno** e **encantador**. Encantador sim, pois nós, mulheres, por mais que simplifiquemos, sempre haveremos de ter um enfeite, uma cortinazinha, algo que torne o nosso lar um – lar, doce lar...'[1].

Os segmentos médios, e neles especialmente as donas de casa, tinham acesso às propostas arquitetônicas "modernas" voltadas para os interiores residenciais por meio das revistas ilustradas, que apresentavam suas versões sobre as discussões a respeito da arquitetura e a decoração dos interiores. A carta da leitora – chamada pela colunista de "construtora" – demonstra algumas das preocupações do público quanto à constituição dos espaços domésticos, como sua limpeza, organização, funcionalidade e a beleza do arranjo, porém, sem deixar de incluir um ou outro "enfeite". A resposta de Sangirardi, dividida em duas edições da Revista, apresenta algumas orientações sobre o assunto, mas com um alerta:

> Não, não vou fazer concorrência ao Oscar Niemeyer, não! Vou apenas atender ao pedido de uma leitora do interior do Estado de São Paulo [...] dando-lhe palpitezinhos práticos sobre a construção de sua casa. Não falaremos em altura do pé direito ou em pé direito duplo nem em mistura de cimento ou qualidade da tinta para a pintura. Como sempre, procuraremos ficar no nosso cantinho, não discutindo coisas que não entendemos[2].

Logo no início do texto, Helena Sangirardi estabelece os limites dos seus aconselhamentos, deixando claro que a discussão sobre a qualidade dos materiais, alturas e proporções dos espaços construídos, caberia a um profissional do ramo. Já a distribuição dos ambientes internos e a sua decoração, ou seja, a ocupação da casa pelos seus moradores era de interesse da colunista, que se dirigia especialmente ao público feminino. Por não possuir qualificação técnica e profissional na área da arquitetura, as recomendações da articulista

---

[1] SANGIRARDI, Helena. "Lar doce lar: palpites sôbre uma casa moderna". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, 10 fev. 1951, p. 112 (grifo meu).
[2] *Ibidem.*

eram tratadas como “palpites” ou “sugestões” para a casa, posição diferenciada dos discursos dos arquitetos publicados nas revistas especializadas, que utilizavam termos específicos e imagens das plantas na exposição do projeto construtivo.

A proposta da colunista inicia-se com algumas instruções quanto ao afastamento da casa do perímetro da rua e a existência de espaço nos fundos do terreno para o “galinheiro, o coradouro de roupa, o quartinho de despejo e o quarto de empregada”[3]. Na frente do terreno deveria estar posicionado o *living room*, uma grande sala destinada à recepção e ao convívio da família. A decoração desse ambiente de estar deveria também incluir uma mesa elástica, que permitia a integração da sala de jantar. Ao lado da grande sala ficaria o consultório do marido da leitora, que atuava como médico e necessitava de um local de trabalho com entrada independente dos demais aposentos. Os dormitórios ficariam posicionados logo em seguida deixando a cozinha e a copa nos fundos.

A ambientação dos interiores deveria corresponder aos anseios de uma construção “moderna” – espaços integrados, com janelas grandes para a entrada de ar e luz solar, além de móveis simplificados e de poucos objetos decorativos, mas “nada de toalhinha”[4]. Na decoração do *living room* estavam presentes todas essas preocupações, com detalhadas descrições dos móveis usados no arranjo a fim de criar um espaço informal e ao mesmo tempo próprio para a recepção. Já nos fundos da casa, fora dos olhares das visitas, permaneciam espaços e práticas tradicionais como a existência do galinheiro e do coradouro de roupa.

Nesse sentido, poderíamos ressaltar, ainda, a capacidade do arranjo proposto por Sangirardi de se adaptar aos gostos da leitora, abrindo possibilidades para a inclusão de cortinas floridas e do divã na sala de estar. Mais uma vez, as revistas ilustradas se diferenciavam daquelas voltadas aos arquitetos e decoradores por demonstrarem certa disposição de negociar com as preferências dos leitores. Com efeito, os artigos traziam a publicação de sugestões e imagens de arranjos com móveis de estilos, seriados e objetos que podiam ser feitos pelas próprias donas de casa.

Nos periódicos especializados, por outro lado, podemos perceber nos textos a preocupação em afirmar o papel do arquiteto na constituição do projeto construtivo da

---

[3] SANGIRARDI, Helena. “Lar doce lar: palpites sôbre construção”. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, 03 mar. 1951, p. 113.
[4] *Ibidem.*

residência, do qual a decoração seria parte integrante, uma vez que buscava aplicar os princípios da racionalidade técnica aos espaços e objetos da casa. Renomeada como "arquitetura de interiores", o novo arranjo da casa tinha como premissa a alteração das relações hierárquicas e de gênero no espaço doméstico, ao menos era o que os arquitetos de vanguarda esperavam.

A partir dos discursos de orientação, fotografias de interiores e das propagandas publicadas nas revistas ilustradas de grande circulação – *A Cigarra* e *O Cruzeiro* – buscaremos compreender as estratégias de divulgação das noções de "moderno" para espaço doméstico e a sua apropriação no arranjo decorativo. Isto frente às propostas de decoração veiculadas nas revistas especializadas de maior circulação nacional, *Acrópole* e *A Casa*, no período de 1930 a 1955, época caracterizada pelo crescimento industrial econômico e a introdução das ideias modernistas na arquitetura e construção civil.

Observamos, no confronto de agentes envolvidos nas propostas decorativas das revistas ilustradas e dos periódicos especializados, modos diferentes de relacionamento com os públicos leitores, igualmente diversos. Percebe-se a existência de um circuito de produção de discursos e, simultaneamente, de seus modos de apropriação, resultantes de negociações explícitas ou tácitas entre os articulistas e os leitores e leitoras, potenciais consumidores das práticas decorativas. Assim, nos periódicos especializados, o "moderno" apresenta-se com múltiplas linguagens, estas definidas não pelos usuários dos novos espaços, mas sim por seus idealizadores. Ao passo que, nas revistas ilustradas, o interior "moderno" que emerge dos textos dos articulistas ou das imagens de arranjos domésticos é definido por uma relação de acomodação das propostas arquitetônicas especializadas às experiências cotidianas dos moradores.

Ao analisarmos móveis e decorações "modernas", colocamo-nos dentro de algumas cronologias consagradas pela literatura especializada que permeiam tanto o modernismo[5] quanto outras linguagens arquitetônicas e decorativas existentes e em pleno uso nas primeiras décadas do século XX e que se reconheciam como "modernas"[6]. Nas décadas de 1920 e 1930,

---

[5] Durante as décadas de 1920 e 1930, diversos arquitetos espalhados pela Europa (França, Alemanha, União Soviética e outros países) buscaram repensar as formas arquitetônicas a partir do crescimento da industrialização. Preocupações com relação à forma, racionalidade e funcionalidade caracterizaram os trabalhos desses profissionais, que almejavam tanto a construção de linhas associadas ao desenvolvimento tecnológico, como também estabelecer uma função social para a arquitetura, considerada parte das preocupações com as condições das moradias populares. KOPP, Anatole. *Quanto o modernismo não era estilo e sim uma causa*. [tradução: Edi G. Oliveira]. São Paulo: Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. p. 23-24.

[6] SPARKE, Penny. *The Modern Interior*. London: Reaktion Books, 2008.

seguindo as noções de economia construtiva, higiene e eficiência, a unidade habitacional "moderna" surgiu como um grande equipamento, inspirado na fábrica: com espaços precisos, claros e munidos de uma série de objetos que atenderiam a sistemas técnicos e funcionais, a fim de facilitar a vida do homem moderno[7].

A aliança entre estética e tecnologia foi um dos pilares conceituais sobre o qual se pautou a fundação da escola de arquitetura alemã Bauhaus, que promovia a união entre a Escola de Artes e Ofícios e a Escola de Belas Artes. A nova estética, baseada no despojamento decorativo e nas formas geométricas, deveria enunciar a racionalidade construtiva[8].

Se a experiência alemã exaltava a técnica e a indústria, a França valorizava o bom gosto na constituição do móvel e dos artigos decorativos. A Exposição de Artes Decorativas de 1925, em Paris, reafirmava o papel do país como centro da moda e do bom gosto. Objetos e interiores decorados no estilo que, posteriormente, foi chamado de *art déco*, foram apresentados ao público em formato de *ensembles* (conjuntos), a fim de que o público pudesse observar as peças dentro de um arranjo dito na época como "moderno"[9]. No entanto, tais experiências sofreram profundamente com a ascensão dos regimes totalitários na Europa. Em 1933, logo após a subida de Hitler ao poder na Alemanha, a Bauhaus fechou suas portas sob a acusação de promover uma arte de vertente comunista. Dessa forma, muitos dos seus professores e diretores, como Walter Gropius e Mies van de Rohe, emigraram para os Estados Unidos[10]. Já na França, o início do conflito armado com a Alemanha na Segunda Guerra Mundial provocou a saída de diversos artistas do país, assim como impôs dificuldades econômicas para a produção dos móveis[11]. Este deslocamento, provocado pelos conflitos europeus, teve como uma de suas consequências à ascensão dos Estados Unidos como produtor e exportador de arte "moderna", marcando, então, um novo capítulo na historiografia das artes decorativas.

---

[7] FIORINI, Juliana. A Casa do Arquiteto: residências de arquitetos como paradigmas da arquitetura moderna 1927 – 1964. Tese (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
[8] SPARKE, Penny. *The Modern Interior*. London: Reaktion Books, 2008.
[9] RUBINO, Silvana. *Lugar de mulher: arquitetura e design modernos, gênero e domesticidade*. Tese (Livre-docência) – IFCH UNICAMP, Campinas, 2017. p. 45-47.
[10] GAY, Peter. *Modernismo*: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 320-321.
[11] *Ibidem.* p. 321.

Ainda que indiretamente, tais mudanças podem ser observadas nas publicações das revistas ilustradas. Se, no início da década de 1930, os colunistas enalteciam os estilos ecléticos, com peças que remetiam aos estilos Luiz XIV, XVI, Renascença e o *Art Nouveau*, ao longo da década de 1940, o *International Style*[12], aplicado nos Estados Unidos, toma conta das páginas sobre decoração, expondo ambientes produzidos por expoentes do movimento, como o arquiteto Philip Johnson. Lembramos, também, que o "moderno" norte-americano trazia as marcas do esforço de enfrentar a depressão econômica do país em virtude da crise de 1929. A construção de ambientações simplificadas, sem o uso de ornamentos ostensivos, veio de encontro às dificuldades na produção industrial, representando, assim, uma saída para a construção de arranjos com recursos limitados[13].

Nos periódicos publicados no Brasil, as fotografias das residências norte-americanas eram acompanhadas de textos que traduziam as principais características das ambientações "modernas" – uso do vidro, do aço, construção de espaços abertos, entre outros – sendo estas justificadas como noções derivadas da racionalidade e da funcionalidade das novas ambientações. Tais imagens não possuíam a devida correspondência com as produções brasileiras divulgadas tanto nas revistas ilustradas como nas especializadas, que utilizavam diversos estilos estéticos na constituição dos arranjos decorativos. Em meio às fotografias que apresentavam como deveria ser o ambiente "moderno", estavam os desenhos dos ilustradores e as "dicas" das colunistas, que expunham suas próprias interpretações da nova linguagem. Foi nesse processo de acomodação e ressignificação dos móveis e objetos da casa, que o "moderno" foi se constituindo no espaço doméstico.

A decoração e o móvel como artefatos sociais

As sociedades se apropriam do mundo material a partir de padrões culturais, estabelecendo interações, conferindo papeis e atribuindo significados ao mundo físico. Essas apropriações podem ocorrer no estabelecimento de funções, na alteração da forma e na atribuição de sentidos. Como afirma Meneses, os artefatos que compõem o suporte material

[12] Movimento arquitetônico que promovia uma síntese das ideias defendidas pela Bauhaus com o funcionalismo norte-americano.

[13] GEBHARD, David. "The American Colonial Revival in the 1930s". University of Chicago: *Winterthur Portfolio*, v. 22, n. 2/3, 1987, pp. 109-148.

da existência humana devem ser analisados como "produto e vetor de relações sociais"[14]; trata-se de um produto da ação humana que também se constitui como suporte e condutor concreto e ativo na construção e efetivação das relações sociais[15].

A vida material, revelada em padrões do mobiliário e organização do espaço doméstico, provê uma forma de entender o desenvolvimento histórico da cultura de uma parcela da classe média frente aos desafios impostos pela industrialização e racionalização da casa. De acordo com Daniel Miller, os objetos não podem ser reduzidos a mercadorias, fetiches que em última escala proporcionam a alienação do sujeito. Os objetos são necessários à nossa existência, sendo que, na interação entre sujeitos e objetos, o humano é construído, processo denominado pelo autor como "objetificação"[16]. Os objetos possuem o que Miller denomina como "humildade" natural, quando devidamente incorporados os objetos se tornam "invisíveis", funcionando, assim, como uma moldura que guia a nossa percepção quanto ao que é apropriado[17]. A casa, assim como sua decoração, são instrumentos de "objetificação", uma vez que os objetos proporcionam a possibilidade de diferentes usos dos espaços e, portanto, de diferentes experiências sociais.

Esta pesquisa, ao propor uma análise histórica dos objetos presentes nos interiores das residências dos setores médios desloca o olhar dos aspectos puramente estilísticos e das formas arquitetônicas para a análise dos processos de construção de identidades e valores relacionados ao espaço doméstico durante as primeiras décadas de industrialização no Brasil.

Para esta análise foram consultadas todas as edições disponíveis dos periódicos indicados[18]. Nas revistas ilustradas, *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, foram selecionados 187 artigos sobre decoração de interiores, 272 propagandas de móveis e artigos de decoração, e, 25 residências fotografadas de pessoas da elite brasileira, assim como atores e cantores nacionais. No montante correspondente às revistas ilustradas somam-se, assim, 484 documentos.

---

[14] MENESES, 1983 *apud* REDE, Marcelo. História e Cultura Material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

[15] REDE, Marcelo. História e Cultura Material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

[16] MILLER, Daniel. "Extracts from Material Culture and Mass Consumption". In: BUCHLI, Victor. *Material Culture: Critical Concepts in the Social Sciences*. London, New York: Routledge, 2004, v. II, p. 292-336.

[17] *Idem*. p. 306-307.

[18] A revista *Acrópole* está disponível em acervo digital da Biblioteca da FAU-USP. A revista *O Cruzeiro* encontra-se na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, também foi possível consultar as edições da revista *O Cruzeiro* na Biblioteca Mario de Andrade.
A revista *A Cigarra* pode ser consultada na hemeroteca do Arquivo do Estado de São Paulo. Já *A Casa* encontra-se disponível na Biblioteca da Faculdade Politécnica da Universidade de São Paulo. Porém, ambas as revistas apresentam diversas edições em falta.

Já nas revistas de arquitetura, *Acrópole e A Casa*, foram selecionadas todas as reportagens disponíveis que trataram dos interiores domésticos, totalizando 124 artigos. As peças de propaganda escolhidas são 203, uma vez que as repetições foram retiradas. Já as fotografias dos interiores das residências, por apresentaram um número elevado, com média de três residências por exemplar, levou-nos a optar pela análise de uma residência por exemplar mensal da revista *Acrópole*[19], o que correspondeu a um universo de 204 residências.

Ao utilizarmos imagens e discursos sobre o ambiente doméstico, buscamos compreendê-los não apenas como códigos visuais, mas também em sua materialidade. Dessa forma, nossa abordagem procura acompanhar os estudos de cultura material, que tratam os móveis e objetos decorativos para além de seu potencial simbólico e representacional, mas como agentes na conformação de práticas sociais[20].

As revistas ilustradas

As revistas ilustradas empenharam-se em promover o "moderno" por meio de artigos com diversas orientações a respeito das maneiras de arranjar a casa, a fim de adaptá-la ao "século XX". Nas páginas de *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, emergiu um novo arranjo, visto nas imagens de ambientes decorados por profissionais da área, ou pelos desenhos do ilustrador Alceu Penna, que concebia a nova casa como um local informal, e, acima de tudo, confortável.

O semanário *O Cruzeiro* foi publicado pelos *Diários Associados*, a primeira rede de comunicações do Brasil, em 1928. A Revista pertencia ao jornalista e empresário Assis Chateaubriand, que na época já contava com os periódicos *O Jornal* e *Diário da Noite*, ambos no Rio de Janeiro[21]. A lógica da rede de comunicações comandada por Chateaubriand implicava em direcionar as publicações para assuntos de interesse supralocal, possibilitando, assim, maior alcance dos meios jornalísticos pelo país e garantindo certa homogeneidade nos assuntos tratados. Chateaubriand concebia uma prática jornalística que tinha por objetivo promover assuntos e noticiá-los, ultrapassando certas tradições das elites locais com a

---

[19] A revista *A Casa* também possui fotografias de interiores decorados, porém devido às grandes lacunas encontradas na série documental preferimos apenas selecionar apenas aquelas encontradas na *Acrópole*.

[20] BOIVIN, Nicole. *Material Cultures, Material Minds*. The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

[21] DURAND José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p.121-122.

finalidade de modificar o gosto estabelecido[22]. A redação, administração e oficinas dos *Diários* funcionavam na Rua Buenos Aires, 152, Rio de Janeiro. Porém, seus correspondentes estavam espalhados pelo Brasil e por outros países como Lisboa, Paris, Roma, Madrid, Londres, Berlim e Nova York[23].

Nas reportagens de exaltação à indústria, a linha editorial de *O Cruzeiro* demonstrava seu posicionamento político ao associar o progresso do país às iniciativas tomadas pelo governo de Getúlio Vargas. Já no plano cultural, Assis Chateaubriand se destacava como financiador e idealizador de grandes projetos modernistas, como a criação do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, juntamente com Pietro M. Bardi. A primeira sede do museu ficava localizada no próprio edifício dos *Diários Associados* na capital paulista, sendo que as primeiras exposições foram divulgadas pelos periódicos dos *Diários*[24]. *O Cruzeiro* também colaborou na divulgação de importantes edifícios modernistas, a exemplo do Ministério de Educação e Saúde e a cobertura do Pavilhão brasileiro, idealizado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, na Feira Mundial de Nova York, em 1939[25]. É importante destacar que a própria sede da Revista, no Rio de Janeiro, foi transferida, em 1938, para um edifício modernista, projetado por Oscar Niemeyer, na Rua Livramento[26]. Os periódicos ilustrados permitiram a difusão do modernismo, divulgando exposições de artistas plásticos, noticiando aberturas de museus e galerias, além de apresentar orientações para a adoção da arquitetura "moderna" para o espaço doméstico[27].

---

[22] DURAND José Carlos. *Op. cit.* p. 123-124.

[23] COSTA, Heloise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade da revista O Cruzeiro.* Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1992. p. 50.

[24] Em 1948 foi aberta a primeira exposição da série Artes Industriais, com a "Exposição da Cadeira", organizada pela arquiteta Lina Bo Bardi, com colaboração de Giancarlo Palanti, G. Giacomini e Euriso Camerini. Para a composição da exposição foram publicadas notas nos periódicos dos Diários Associados solicitando a colaboração dos leitores com empréstimos de cadeiras antigas, desenhos, catálogos, o que pudesse contribuir para o estudo do objeto. Cf.: CARA, Milene Soares. *O MASP, os Bardi e o design no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013.p.3.

[25] O interesse de Chateaubriand na criação de um Museu de Arte não despropositada, a pintura ou a arquitetura divulgavam-se bem na mídia impressa. As reportagens de exposições individuais, que ocupavam páginas inteiras de *O Cruzeiro*, garantiam números de tiragem expressivos. DURAND José Carlos. *Op. cit.* p. P.124

[26] ROSATTI, Camila Gui. *Casas burguesas e arquitetos modernos: condições sociais de produção da arquitetura paulista.* Tese (doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016. p..12.

[27] Nessa conjuntura, Durant sinalizou a afinidade de órgão de imprensa no patrocínio artístico. No Rio de Janeiro, Niomar Sodré, pertencente ao grupo proprietário de O Correio da Manhã, esteve entre os fundadores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Adolpho Bloch, fundador da revista Manchete comprou diversas pinturas, esculturas e tapeçaria moderna para divulgação no periódico. Roberto Marinho encomendou casas a Lúcio Costa, entre outros tantos exemplos. DURAND José Carlos. *Op. cit.* p. 125.

A revista *O Cruzeiro* introduziu importantes mudanças no mercado editorial com o uso maciço de ilustrações e fotografias em suas edições[28]. Foi impressa em quatro cores pelo sistema de rotogravura[29], com formato tabloide (34 por 50 centímetros)[30]. A Revista possuía periodicidade semanal, com tiragem média de 50 mil exemplares, alcançando a marca de 80 mil exemplares em 1945[31]. Suas páginas eram compostas por colunas de assuntos variados, como reportagens políticas e econômicas, turismo, moda, ginástica, culinária e decoração. Seu formato de almanaque de notícias contava com uma série de propagandas, que apresentavam novos modos de consumo, tanto no espaço público quanto no privado[32]. A indústria cinematográfica americana também se fazia presente nas páginas da revista, divulgando filmes e publicando interiores das residências dos astros e estrelas do cinema[33].

O formato de almanaque sugeria que o leitor primeiramente folheava as páginas da revista, olhando para a profusão de ilustrações e fotografias para, então, se deter um uma matéria específica. Muitos dos textos eram entrecortados, o que demonstrava uma prática editorial da época, a interrupção de matérias e sua continuidade em páginas seguintes – o que presumia uma leitura seccionada e não linear[34].

O contato com o público leitor ocorria, principalmente, pela publicação de cartas recebidas pela redação sobre diversos assuntos, como dúvidas com relação à saúde, economia doméstica, maternidade e decoração. A temática de decoração de interiores foi abordada intensamente no período estudado, em seções destinadas ao público feminino. Colunas como *Interiores e Decorações*, do ilustrador Luis de Góngora, publicada no início da década de 1930, *Decorações*, da artista e decoradora norte-americana Effa Brown, de 1945, e a seção *Lar doce lar*, de Helena Sangirardi, no final década de 1940 e início de 1950, orientaram as leitoras quanto ao arranjo "ideal" da casa. Além disso, foi comum a publicação de artigos de

---

[28] COSTA, Heloise. *Op.cit.*

[29] Processo de impressão cujo nome refere-se à forma cilíndrica e princípio rotativo das impressoras utilizadas. A impressão aplica diferentes quantidades de tintas nas partes do impresso proporcionando melhor qualidade no produto final. COSTA, Heloise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade da revista O Cruzeiro*. Tese (Mestrado), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1992. p. 20.

[30] CAMPOS, Daniela Queiroz. "O humor impresso em páginas periódicas: ilustração e humor em algumas páginas de O Cruzeiro – Amigo da Onça, Garotas e Melindrosas". *Domínios da Imagem*, v. 11, n. 20, jan./jun. 2017. p. 223.

[31] COSTA, Heloise. *Op.cit.*

[32] FIGUEIREDO, Ana Cristina C. M. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964).* São Paulo: Hucitec, 1998. p. 14

[33] MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996. p. 17

[34] BARBOSA, Marialva. *O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileir*a. Sitio Ciberlegenda, n. 7, 2002.

correspondentes estrangeiros sobre os "interiores modernos", como o caso de Effa Brown, Mary Davis Gillies, Grace L. Pennock, entre outros.

Com grande circulação nacional, assim como *O Cruzeiro*, a revista *A Cigarra*, publicada em São Paulo, entre 1914 e 1975, inicialmente de periodicidade quinzenal, foi fundada pelo jornalista Gelásio Pimenta. Suas páginas contavam com crônicas, reportagens sobre o modo de viver da sociedade paulistana, decoração, moda e publicidade diversa. Em 1933, após a morte do fundador da revista e de algumas mudanças na redação, Assis Chateaubriand comprou a revista, incorporando-a aos *Diários Associados.* A direção do periódico ficou a cargo de Menotti Del Pichia, com o objetivo de expandir a circulação da revista para todo o Brasil[35].

A começar pela mudança de nome, *A Cigarra Magazine*, e o acréscimo no número de páginas, a Revista passou a contar com um elevado número de ilustrações em suas edições, tornadas mensais. Vários colaboradores de *O Cruzeiro* enviavam matérias para *A Cigarra*, como o ilustrador e correspondente Alceu Pena[36]. Os artigos de decoração eram publicados em seções destinadas ao público feminino, como a coluna *Como arranjar minha casa* e *Decoração*. Com a mudança editorial, o teor dos artigos sobre a composição da casa também sofreu alterações, com a diminuição das publicações de receitas de bordados e artesanato.

Ao confrontarmos as propostas de decoração que circulavam nas revistas ilustradas com aquelas das revistas especializadas poderemos contribuir para a discussão sobre a apropriação dos movimentos arquitetônicos intitulados como "modernos" pelos setores médios. A partir da análise dos valores atribuídos a essa organização espacial e das estratégias usadas pelos editores e fabricantes para transformar o gosto desse segmento social, buscamos mostrar a amplitude, complexidade e riqueza das concepções sobre o *moderno* e sua inserção nas residências das camadas médias.

As revistas de arquitetura e decoração

Publicada entre 1923 e 1945, no Rio de Janeiro, a revista *A Casa* figurava como um periódico mensal, dirigido pelo arquiteto Ricardo Wriedt. Em 1924 tornou-se propriedade de

---

[35] CRUZ, Heloisa de Faria (org.). *São Paulo em Revista: Catálogo de Publicações da Imprensa Cultural e de Variedade Paulistana 1970-1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.
[36] ALMEIDA. *Op. cit.* p. 06

Segadas & Cordeiro – sociedade entre o engenheiro civil A. Segadas Vianna e o arquiteto J. Cordeiro de Azeredo. As tiragens iniciais giravam em torno de quatro mil exemplares, sendo que no decorrer da década de 1940 chegou a atingir oito mil exemplares. Seu alcance não ficou reduzido à capital do país, uma vez que recebia projetos e contribuições de outros estados, além de contar com um escritório em São Paulo[37]. Foi destinada a arquitetos, engenheiros e a todos aqueles que se interessavam pela construção.

Maristela Janjulio, ao analisar o conjunto de projetos publicados pela Revista durante a década de 1920 percebeu associações com o movimento *Arts and Crafts*[38], Neocolonial[39] e estilo Missões[40], todos sob o signo de "modernos". Para a autora, habitar uma "casa moderna" poderia significar o acesso a todos os confortos que as inovações técnicas poderiam assegurar, no entanto, quanto aos aspectos formais dos móveis, os projetistas buscavam inspiração nos estilos passados[41].

Esse mesmo caminho de divulgação das ideias modernas para o interior também pode ser visto na revista *Acrópole*, publicada em São Paulo pelas Edições Técnicas Brasileiras Limitadas, no período de 1938 a 1971. A Revista foi um importante veículo de comunicação voltado para a arquitetura. Dirigida por Roberto A. Corrêa de Brito, possuía a colaboração de importantes arquitetos em seu conselho técnico, como Eduardo Kneese de Mello, Alfredo Ernesto Becker e Walter Saraiva Kneese, além de contar com projetos de Henrique E. Mendlin, Gregori Warchavchik e decorações de John Graz. Suas páginas continham fotografias e projetos de construção de edifícios e casas residenciais, artigos sobre decoração, mobiliário e construção, além da divulgação de propagandas de loja de decoração e de

---

[37] JANJULIO, Maristela da Silva. *Arquitetura residencial paulistana dos anos 1920: ressonâncias do Arts and Crafts?* Tese (Mestrado), Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.

[38] Corrente estética surgida na Inglaterra na segunda metade do século XIX, com base nas ideias de William Morris e John Ruskin sobre um novo enfoque nas artes decorativas. Valorizavam a produção artesanal como verdadeira arte; na decoração procuravam a estilização com simplicidade, opondo-se à opulência dos interiores vitorianos. Cf.: JANJULIO, Maristela da Silva. *Op. cit.*

[39] Movimento surgido no Brasil no início do século XX com o intuito de reviver na arquitetura e decoração características adotadas das construções do período colonial, proporcionando uma arquitetura que fosse ao mesmo tempo nacional (ao recuperar elementos tradicionais) e contemporânea. Cf.: KESSEL, Carlos. *Arquitetura neocolonial no Brasil, entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Java, 2008.

[40] Também chamado de estilo mexicano, espanhol ou *mission style*, o estilo missões utiliza elementos da arquitetura produzidos nas missões fundadas por hispano-americanos no América do Norte. "alguns elementos se tornaram signos dessa arquitetura: pátios internos, geralmente conformados por arcadas; poucos andares; uso de telhas cerâmicas do tipo capa e canal; a quase inexistência de beirais – já que as missões ficavam em áreas desérticas, onde pouco chovia -, lajotas cerâmicas ou lajes de pedras para pisos, dentre alguns outros". ATIQUE, Fernando. *Arquitetando a boa vizinhança: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 298.

[41] JANJULIO. *Op. cit.* p. 232.

materiais de construção ainda inéditos para a casa, como azulejos e louças de cores diversificadas, aquecedores e móveis planejados para a cozinha[42].

Ao longo da década de 1940 foram criados conselhos técnicos da Revista em vários estados do Brasil, que produziam matérias sobre seus estados de origem, proporcionando a difusão de uma diversidade de projetos, que se propunham a refletir sobre as particularidades de casa região e sua relação com a arquitetura. Em 1952, a direção geral passou para o arquiteto Max Gruenwald, que promoveu mudanças nas publicações, comunicação gráfica e no tipo de publicidade[43].

Nos anos iniciais da publicação da revista *Acrópole*, poucos artigos eram direcionados à decoração da casa[44]. Os interiores domésticos podem ser vistos por meio de fotografias e desenhos de ambientes decorados por arquitetos e decoradores, publicados na seção "Decorações", espaço utilizado pelos profissionais para divulgação do seu trabalho. As imagens são acompanhadas por um pequeno texto que descreve os móveis e objetos utilizados na composição dos ambientes.

A divulgação dos interiores das classes altas nas revistas de arquitetura e as escolhas do decorador ou arquiteto demonstram que as distinções de *status*, as identidades individuais, étnicas e de grupo social, ou mesmo o entendimento do que seria uma residência apropriada, davam-se por meio do uso de uma decoração em que o "estilo"[45] era a marca predominante. Em contrapartida, o discurso oferecido aos segmentos médios em prol do moderno pautou-se em critérios de melhoria de saúde, conforto e praticidade na execução das tarefas diárias. A ausência de elementos decorativos no desenho do móvel foi justificada como uma possibilidade de adquirir um mobiliário que ultrapassasse as barreiras de classe, gênero e do

---

[42] PERPÉTUO, Daniela. *A morada paulista moderna: espaços interiores nas residências de João Batista Vilanova Artigas.* Tese (Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012. p. 44.

[43] ALMEIDA, Maria Fonseca de. *Revista Acrópole publica residências modernas: análise da revista Acrópole e sua publicação de residências unifamiliares modernas entre os anos de 1952 a 1971.* Tese (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

[44] No período de maio de 1938 a dezembro de 1971 verifica-se o seguinte percentual de temas da revista: "33,61% textos; 29,24% residencial; 2,43% residências econômicas; 8,88% decoração; 6,60% edifício comercial; 4,45% institucional; 4,39% serviços; 3,67% lazer, sendo a maioria composta por edifícios esportivos; 2,40% urbanismo; 1,56% edifício religioso; 1,46% industrial; 0,75% transporte; 0,25% arte". ALMEIDA, Maria Fonseca de. *Op. cit.*

[45] Nessa pesquisa, tanto a arquitetura como o mobiliário "de estilo" referem-se a objetos e manifestações arquitetônicas de cunho tradicional, que de certa forma se opõe ao "moderno". Não é o intuito discutir a originalidade das peças, mas suas "interpretações", as quais possuem características de um determinado estilo histórico. Igualmente, a expressão "móveis de estilo" consolidou-se na publicidade presente em revistas como *A Cigarra* e *Revista Feminina.* CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920.* São Paulo: Edusp, 2008. p.150.

próprio tempo histórico. Portanto, o que pretendemos demonstrar é que os diferentes direcionamentos das revistas (tanto para o público leigo como para o especialista) permitem perceber a variabilidade de sentidos atribuídos à decoração "moderna", que eram oferecidos ao leitor ou que já estavam em uso nas casas dos segmentos altos e médios.

Estrutura da dissertação

Os discursos sobre o mobiliário e o arranjo "moderno", divulgados nos periódicos, atuaram na construção de ressignificações para o arranjo doméstico. Dessa forma, partimos da análise da linguagem usada nas publicações, tanto na forma escrita quanto na visual, com o propósito de perceber a construção de valores em torno das diferentes linguagens decorativas. A seguir passamos pela questão do (bom) gosto, mobilizado nas colunas de orientação e, principalmente, nos anúncios publicitários, como forma de distinção social, que não excluía os móveis seriados, mas os reposicionava a partir da criatividade e do bom gosto dos consumidores. Por fim, nos deparamos com o conforto doméstico, definido nos artigos da época pela praticidade na realização das atividades diárias. Com isso, almejamos abarcar a multiplicidade de atores, ideias e significados adotados para o "moderno" nas décadas de 1930 a 1950.

No primeiro capítulo, *A divulgação dos interiores domésticos*, buscamos apontar os espaços reservados à decoração nos periódicos especializados e ilustrados. Nas falas dos editores, articulistas, correspondentes estrangeiros e anunciantes, a casa "moderna" ganhou novos significados. Ao contextualizarmos a produção desses discursos e seus porta-vozes reposicionamos a decoração e o mobiliário como artefatos sociais, ou seja, como produtos resultantes do interesse de grupos específicos e produtores de significados para determinada parcela da sociedade.

Já o segundo capítulo, *A construção de uma linguagem decorativa "moderna"*, trata da multiplicidade de sentidos atribuídos à decoração "moderna". A afirmação do "moderno" envolveu a construção de um discurso sobre a moradia e a sua decoração, que atribuiu significados ao arranjo da casa, provocando mudanças nas formas de olhar e de interpretar a decoração residencial. Desejo de distinção social, funcionalidade, higiene, bom gosto, conforto e personalização da decoração foram valores mobilizados nas orientações para a constituição de uma linguagem decorativa própria da modernidade.

O terceiro capítulo, *A decoração como afirmação do "bom gosto"*, trabalha com as noções de beleza, gosto e distinção social, direcionadas aos setores médios e altos da sociedade. Nesse processo, ficam evidentes as disputas econômicas e simbólicas entre arquitetos e decoradores pelo papel de árbitros do "bom gosto". Mas não só, somam-se a essas disputas as lojas de departamentos que forneciam arranjos originais para o seu público. Mesmo para aqueles que não podiam contar com os serviços de um profissional de decoração, as revistas ilustradas forneciam orientações para a criação de arranjos personalizados e criativos, oferecendo às leitoras saídas para a adaptação dos móveis seriados "modernos" ou em estilos em arranjos híbridos e flexíveis.

Por fim, no quarto capítulo, *Domesticidade e conforto*, discutiremos as transformações nas moradias trazidas pela estética "moderna", resultando em novas formas de ocupar e estar no espaço privado. O conforto passa a definir o arranjo ideal da casa, tanto para o descanso físico quanto para a facilidade de realização das atividades diárias. Uma nova domesticidade é constituída por meio do contato do homem com os objetos industriais. Mais do que uma mudança na visualidade dos ambientes, o que estava em jogo eram formas legítimas de moradia, traduzidas como ícones da modernidade industrial e também cultural.

Os periódicos deixam clara a existência de uma busca pela mudança nos costumes – higiene, trabalho doméstico, descanso – que passa primeiramente pelo arranjo dos espaços. Porém, é nas experiências diárias – na ocupação e usos da decoração – que as propostas de simplificicação materializam-se, permitindo mudanças, questionamentos, ressignificações e até mesmo recusas.

O momento era de efervescência política e econômica, sentida também no plano cultural. A modernidade parecia despontar no país, ou pelo menos era no que se queria acreditar. As reformas urbanas transformavam a paisagem das grandes cidades, assim como modificavam as formas de se relacionar em público. Mas elas não paravam por aí. A casa é palco das mais diversas disputas, entre arquitetos e decoradores, fabricantes de móveis e vendedores, amadores e especialistas em decoração, que discutiam formas e usos legítimos da casa "moderna". No torvelinho de ideias, discursos e imagens sobre as formas de morar, os segmentos médios estabeleceram uma nova relação com o espaço doméstico, que alterava não só as atividades diárias da casa, mas também a experiência familiar, privada e individual dos seus ocupantes.

CAPÍTULO 1

A DIVULGAÇÃO DOS INTERIORES DOMÉSTICOS

1. O Discurso Legítimo: a decoração nas revistas especializadas

Nas páginas dos periódicos direcionados à arquitetura e construção residencial, arquitetos e decoradores demonstraram novas soluções e ideias para o espaço doméstico. Por deterem um saber único que lhes assegurava credibilidade, tais profissionais legitimaram as mensagens e informações que eram difundidas sobre o arranjo da casa. A análise desse discurso permite compreender de que forma a decoração ganhou importância na construção do projeto arquitetônico da casa.

A revista *A Casa*, impressa no Rio de Janeiro e distribuída em diversas capitais do Brasil, foi a primeira publicação especializada que visava atingir não só o campo especializado da arquitetura como também influenciar o público leigo quanto à construção da casa[46]. Os artigos sobre a composição dos interiores encontram-se dispersos nas páginas da Revista. Somente ao final da década de 1930, os editores convidaram o arquiteto Michel B. Kamenka e a decoradora Hila de Hann[47] para escreverem uma seção específica sobre ambientações "modernas". O convite visava aproximar o público feminino dos temas da Revista:

> Nosso assunto deve interessar especialmente as senhoras, pois a mulher é verdadeiramente a rainha do lar. Incumbindo a ela as responsabilidades e preocupações para manter o conforto na casa, justo é que também lhe caibam os louvores[48].

Os textos publicados na seção são compostos de sugestões para arranjos interiores, com elementos decorativos acessíveis aos leitores, como, por exemplo, o uso de objetos que já se encontravam na casa, mas que estariam dispostos de forma "incorreta". Utilizando uma linguagem simples, acompanhada de desenhos ilustrativos, a seção *Decoração* explicava e valorizava o trabalho dos decoradores na construção dos ambientes domésticos, para assim possibilitar a apropriação de suas concepções pelos leitores.

---

[46]JANJULIO, Maristela da Silva. *Op. cit.* p.191.

[47]Hila de Hann tinha seus trabalhos reproduzidos no jornal *Art et Industrie* e trabalhava em conjunto com o arquiteto Kamenka, desde a apresentação do Salão dos Artistas Decoradores, em Paris, 1933. ROCHA, Francisca. "Uma Entrevista em nossa Redação". **A Casa**, Rio de Janeiro: O Construtor, v. 172, p. 18 e 49, outubro de 1938.

[48] *Ibidem.*

> Somente o trabalho subtil e paciente do decorador que imagina e compõe as harmonias das cores e das massas é capaz de constituir um valor, uma virtude de conjunto, que cada elemento não possui isoladamente[49].

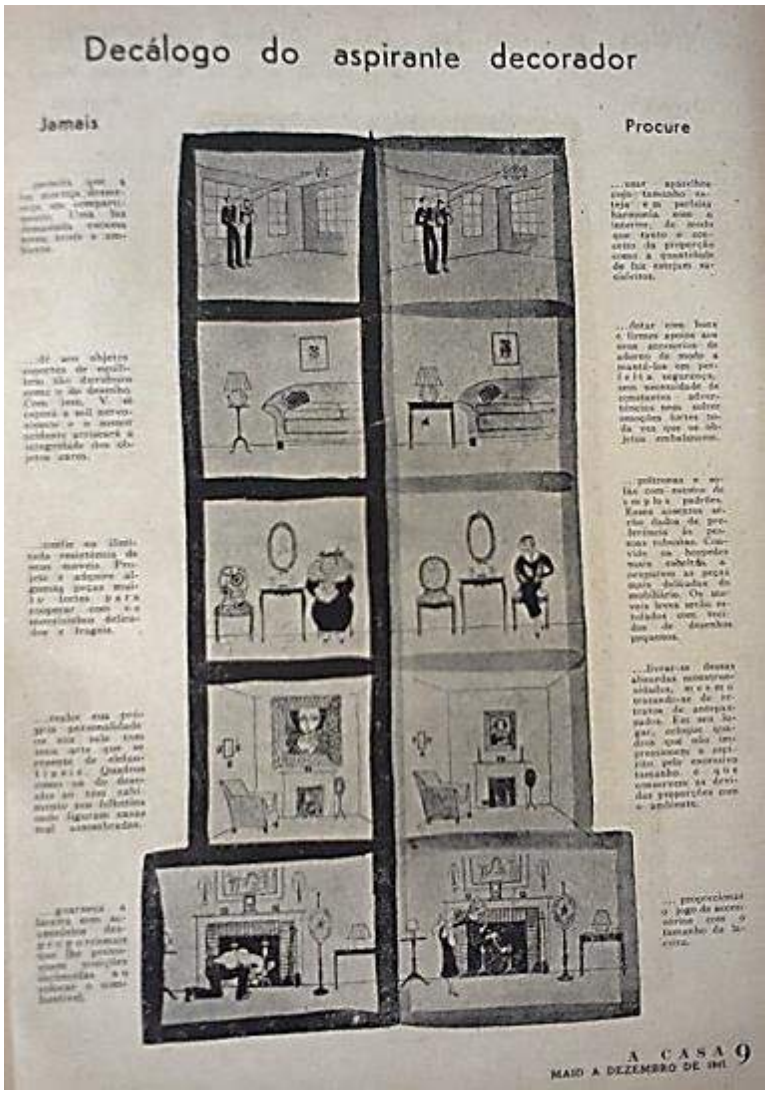
Nas falas dos profissionais, o interior é elaborado como um sistema, onde cada elemento desempenha um papel específico: "sem esse trabalho criador, cada coisa fica isolada e muda, como nas vitrines comuns das lojas"[50]. Importante ressaltar que, na visão dos profissionais, a decoração visava, por meio dos objetos, dar uma forma material e visível à personalidade dos moradores. Além disso, decorar não seria apenas "enfeitar" o espaço, tratava-se de um estudo detalhado da habitação para a criação de ambientes que fossem, acima de tudo, funcionais para os moradores.

Logo, a decoração ganhou mais espaço nas páginas de *A Casa*, que passou, inclusive, a publicar artigos de outras revistas especializadas internacionais. O artigo "Decálogo do aspirante decorador", publicado em 1941, apresentou ao público algumas noções básicas sobre decoração. Com duas colunas de texto e imagens, uma indicando ações que "jamais" deveriam ser feitas na organização dos interiores, em contraposição a outra contendo ações "corretas" na organização do arranjo (figura 01), o leitor poderia perceber quais eram os principais problemas na hora de decorar uma casa – a escolha certa das dimensões dos móveis, a atenção ao colocar pontos de luz que distribuem claridade pelo ambiente, a preferência por assentos firmes, entre outros itens. Dessa forma, aproximava-se a decoração dos leitores, "aspirantes a decoradores", que poderiam visualizar nas ilustrações os dilemas e soluções oferecidas para a melhor composição dos espaços.

---

[49] **A Casa.** *Op. cit.* outubro de 1938.
[50] *Ibidem.*

FIGURA 01: “Decálogo do aspirante decorador”. **A Casa**. Rio de Janeiro, maio a dez./ 1941, p. 09.


Decálogo do aspirante decorador

Jamais

Procure

A CASA 9
MAIO A DEZEMBRO DE 1941

Acervo: Biblioteca da Faculdade Politécnica, Universidade de São Paulo.

Já nos anos iniciais da revista *Acrópole*, publicada em São Paulo, poucos artigos concederam atenção à decoração da casa[51]. A seção *Decorações* foi o principal espaço de divulgação das ambientações produzidas por profissionais da época, que usavam este local para a exposição do seu trabalho, por meio de imagens dos interiores – fotografias e desenhos – acompanhadas por um pequeno texto que descreve os móveis e objetos utilizados nas composições. Ao contrário da revista *A Casa*, que buscava publicar textos que orientavam

[51] ALMEIDA, Maria Fonseca de. *Op. cit.* p. 30-40.

tanto leitores "leigos" como profissionais quanto à arquitetura e construção, a revista *Acrópole* pautou-se em discussões específicas do campo da arquitetura, direcionadas apenas aos seus pares, com uma linguagem técnica e específica. Dessa forma, a seção sobre decoração apenas expunha os trabalhos realizados, os materiais utilizados e os fabricantes que podiam ser contratados. Vale a pena ressaltar os principais profissionais que expunham suas ambientações na *Acrópole*, para tanto, selecionamos aqueles que tiveram o maior número de interiores divulgados na Revista. As escolhas tomadas por arquitetos e decoradores na composição dos espaços revelam as principais preocupações que pautavam o trabalho dos profissionais, bem como as preferências dos consumidores para o arranjo da casa.

1.1.1 "Decorações" do professor Felipe Dinucci

O principal colaborador dessa seção da *Acrópole* foi o decorador Felipe Dinucci, proprietário de uma importante empresa dedicada à decoração de interiores: *Móveis e Decorações Dinucci*, situada à Rua Augusta, em São Paulo. Ao longo da década de 1940, Dinucci expandiu sua firma com representantes em diversas capitais do país, como Curitiba, Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre, Recife, Belém e Rio de Janeiro, chegando até a abrir uma filial em Buenos Aires.

Os interiores do "professor Dinucci" eram divulgados por meio de fotografias ou desenhos de projetos em execução. Defensor do uso do "estilo do passado", o profissional executava projetos que privilegiavam os estilos históricos, porém, estes, na visão do profissional eram "adequados as exigências e práticas da vida atual, isto é, sem mofo nem leziosos sentimentalismos, nem decorações supérfluas e fora do lugar, o necessário, unicamente necessários"[52].

A decoração não era, na visão do autor, um "luxo" despendido pelo proprietário ou a exibição de riqueza por meio da exposição dos objetos da casa, mas sim uma arte a serviço das necessidades humanas:

> [...] Porque numa sala onde não existe coerência entre a pintura e decoração, esta tem uma apresentação desagradável à visão, parecendo até ser abafada e tediosa. Ainda mais, os móveis colocados desordenadamente em uma habitação, cria percursos inúteis, tornando o serviço doméstico mais trabalhoso[53].

---

[52] **Acrópole,** São Paulo, ano 01, n. 09, jan.1939.
[53] *Ibidem.*

José de Almeida Santos, pesquisador do mobiliário brasileiro e colaborador da *Acrópole*, escreveu em 1944 um artigo para a Revista argumentando sobre a necessidade da realização de um trabalho conjunto entre engenheiro/arquiteto e o decorador:

> O que temos visto e disso tenho experiência pessoal, é a entrega da casa pronta nas mãos dos decoradores que devem realizar, então, um trabalho de adaptações, porque muitas vezes nem o projeto executado corresponde às necessidade reais dos interessados[54]

Aqui podemos perceber a distância entre o projeto arquitetônico e a decoração dos interiores. Ao engenheiro/arquiteto cabia o desenho da casa e a supervisão da construção, enquanto o decorador organizava posteriormente os arranjos internos, muitas vezes, sem a comunicação entre ambos. Tamanha separação ocasionava, para os decoradores, um trabalho de "adaptações" às preferências e necessidades dos clientes, nem sempre atendidas pelos arquitetos.

A casa e seus interiores deveriam, segundo o autor, preencher as condições de conforto, necessidade e beleza, elementos compreendidos como o oposto da monumentalização. Todo o arranjo decorativo deveria perseguir esse objetivo. "O importante numa casa onde se mora não é o esplendor, mas o refinamento; não os adornos complicados, mas a originalidade e a elegância"[55].

Dinucci propunha a construção de ambientes claros, luminosos, com poucas peças e em total harmonia com o estilo adotado. Apostava na releitura do passado para a composição de um móvel contemporâneo e racional. Portanto, não era avesso às contribuições do repertório eclético, nem aos exemplares de outras épocas, desde que não estivessem descontextualizados, ou seja, na medida em que fossem refuncionalizados no novo conjunto decorativo.

> O móvel moderno ou de inspiração antiga, além de seu lado racional, deve ter os elementos estilísticos individuais, que formam a sua fisionomia; não quero negar a presença de um original de outras épocas, que o colecionador queira para seu recanto, mas que seja o objeto adequado a casa e não de proveniências conventuais ou eclesiásticas, do que além dum absurdo, acho uma irreverência[56]

Os interiores decorados por Dinucci eram destinados às famílias da elite paulistana, que buscavam por meio da decoração uma forma de distinção social, preferindo, sobretudo,

---

[54] SANTOS, José de Almeida. "Sabemos morar?". **Acrópole**, São Paulo, ano 07, n. 77, set. 1944. p. 177-180.
[55] *Ibidem.*
[56] DINUCCI, Felipe. "Como entendo o ambiente em residências". **Acrópole**, São Paulo, ano 01, n. 09, jan. 1939. p. 37-38.

uma decoração marcada pelo emprego de estilos ecléticos, como se observa na publicação da residência de Henrique Zweifel, na Av. Brasil, em São Paulo, em 1939[57]. As imagens publicadas na *Acrópole* apresentam quatro ambientes: o "salão nobre", o dormitório e o banheiro com a sala de *toilette* (figura 02). O salão nobre é decorado "no espírito do tempo de Luiz XVI", com paredes e forros branco marfim, poltronas e *divan* cobertos por um cetim ouro e *fraise*[58] pálido, com esculturas douradas "tipo antigo". Os móveis são de jacarandá, com guarnições douradas, já a mesa de centro possui tampa de pergaminho, e as cortinas que separam o ambiente da sala e do hall são de cetim *fraise* pálido, rosa e bege.

No grande salão, de inspiração francesa, vemos poucos móveis de assento, apenas três poltronas e um sofá. Por tratar-se de um "salão nobre", destinado à recepção de convidados, a quantidade de assentos demonstra que o número de convidados era um tanto restrito, diferente das grandes recepções próprias do *parlor*. Dessa forma, a sala foi composta como um espaço híbrido, com desejo de exibição social, conforto e expressão pessoal dos moradores.

Decorações pelo Prof. Felipe Dinucci

Residencia do Exmo. Snr. Henrique Zweifel, á Av. Brasil, 525

São Paulo - Brasil

SALÃO NOBRE — NO ESPIRITO DO TEMPO DE LUIS XVI. PAREDE E FORRO COR BRANCO-MARFIM. POLTRONAS E DIVAN, COBERTOS DE SETIM OURO E FRAISE PALIDO, COM ESCULTURAS DOURADAS, PATINADAS TIPO ANTIGO. MOVEIS DE JACARANDÁ, COM DECORAÇÕES DOURADAS. MESA COM TAMPA DE PERGAMINHO. CORTINAS DE SETIM FRAISE PALIDO. STOR DE VOIL, ROSA-BEIJE.

MAIO, 1939 15

FIGURA 02: "Decorações pelo Prof. Felipe Dinucci". **Acrópole.** São Paulo, maio 1939, p. 15.

Acervo: Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[57] "Decorações pelo Prof. Felipe Dinucci". **Acrópole**, São Paulo, ano 02, n. 13, maio 1939, p. 15.
[58] Cor avermelhada.

No Brasil, as revistas ilustradas tinham a preocupação de apresentar aos leitores as decorações "de estilo", traduzindo para o seu público as características estéticas do arranjo decorativo escolhido e como este devia ser empregado nos interiores domésticos. Ambientes em estilo renascença, normando, colonial e "moderno" foram divulgados com a atribuição de significados emocionais para a casa[59]. Interiores em estilo renascença representavam luxo e riqueza, ao contrário do estilo "colonial" que denotava simplicidade, ao passo que normando expressava certa nostalgia[60]. Tais associações não eram feitas na divulgação dos interiores nas revistas especializadas, a descrição minuciosa do ambiente, ou mesmo a fotografia do espaço decorado já indicava a finalidade do arranjo apresentado.

No caso dos objetos "artísticos", como os móveis de estilo inseridos nessa e em outras composições de Dinucci, apesar de não corresponderem aos preceitos modernistas, por suas requintadas ornamentações, não eram repudiados pelo decorador, ao contrário, eram revestidos de uma "modernidade" ao serem colocados em espaços menos abarrotados, claros e tidos como funcionais, além de proporcionarem fruição visual aos ocupantes da casa. A inserção da arte como dependente da necessidade criava uma hierarquia entre os móveis funcionais e os móveis artísticos.

Outros decoradores e fabricantes de móveis de estilo também tiveram seus trabalhos expostos na *Acrópole*, como os interiores executados por Paschoal Bianco[61] e pelo Liceu de Artes e Ofícios[62] em São Paulo, que produziam móveis "de estilo", com "requinte" e "luxo". No Rio de Janeiro, as decorações em estilo foram atribuídas a Leandro Martins e Henrique Liberal.

No final da década de 1940, podemos perceber algumas mudanças nas decorações executadas por Dinucci, observadas na divulgação do interior da residência de Gladston

---

[59] Halttunen identificou nos manuais de decoração norte-americanos do início do século XX, a associação dos estilos históricos do mobiliário a adjetivos pessoais. Tudor inglês denotava sobriedade, renascença indicava riqueza, colonial representava sinceridade e hospitalidade (Cf.: HALTTUNEN, Karen. "From Parlor to Living Room. Domestic Space, Interior Decoration, and the Culture of Personality". In: BRONNER, Simon. *Consuming visions: accumation and display of goods in America, 1880-1920*. Delaware: The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1989, p. 157-190).
Nas revistas ilustradas brasileiras, podemos perceber esse mesmo padrão nos textos explicativos, que "traduz" o arranjo acentuando adjetivos de caráter pessoal, como "amigo", "sincero", "rico", "alegre".

[60] Encontramos essa associação nos interiores divulgados por Luís de Góngora, na seção "Interiores e Decoração" da revista *O Cruzeiro*, publicado no ano de 1933. A apresentação e a justificativa do uso da decoração de estilo são feitas pelo autor por meio da associação de significados pessoais ao arranjo dos móveis.

[61] Os móveis Paschoal Bianco eram expostos na av. Rangel Pestana, 1646, em São Paulo.

[62] O Liceu de Artes e Ofícios foi criado no século XIX, pela iniciativa privada. Nas décadas de 1930 e 1940, o mostruário de São Paulo encontrava-se exposto na Avenida Tiradentes, 741.

Jafet[63]. A sala de visitas apresentada possui linhas sóbrias, estampas apenas nas cortinas e nos estofados das poltronas e sofás, compondo um ambiente que integra a área de estar à biblioteca.

FIGURA 03: Residência de Gladston Jafet. **Acrópole**, São Paulo, set. 1949, p. 132-133.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Os interiores decorados por Dinucci continuaram a ser publicados ao longo da década de 1950, com modificações da forma de apresentação, como o uso de fotografias coloridas. A sala de estar, de música e de estudo, publicada em 1954, apresenta um ambiente que faz uso dos móveis "de estilo", porém com a indicação de que este foi projetado para um colecionador de objetos de arte, portanto, restrito a um grupo social específico (figura 04).

> Dinucci 'Decorações e Interiores', apresenta os novos ritmos de sua arte, na casa brasileira de hoje, sempre mantendo a sua tradição de equilíbrio, formas e côres, entre as necessidades funcionais de hoje e a elegância e pureza da grande arte do passado[64]

[63] **Acrópole,** São Paulo, ano 12, n. 137, set. 1949. p. 132-133.
[64] **Acrópole**, São Paulo, ano 16, n. 192, p. 574-575.

FIGURA 04: “Sala de estar, múscia e estudo, e recanto de colecionador de arte”. **Acrópole**, São Paulo, set. 1954, p. 574-575.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Em contraposição à publicação da sala de estar “em estilo”, os ambientes da residência de Vitantonio D’Abril[65] (figura 05), decorados por Dinucci e divulgados em 1955, apresentam características bem mais próximas do modernismo, indicando o crescimento da adoção dessa estética nas casas das camadas sociais mais altas. Além da descrição dos móveis e materiais utilizados na composição da sala em conjunto com o bar, o decorador também pontuou quais deveriam ser os usos daqueles espaços: “jogo familiar e bar”.

A sala foi arranjada com dois sofás – vermellho e branco – em contraste com a parede azul, com uma estante de livros embutida. Uma mesa de centro e outra de apoio para um dos sofás também fazem parte da composição. Lâmpadas nas paredes e atrás do sofá

[65] **Acrópole**, São Paulo, ano 17, n. 196, jan. 1955. p. 196-197.

proporcionam a iluminação do local. A página seguinte apresenta um recanto da sala com uma mesa de jogos e o bar com balcão em granito branco, com elementos em latão, de formato arredondado e espelhado.

FIGURA 05: Residência Vitantonio D'Abril. **Acrópole**, São Paulo, jan. 1955, p. 196-197.

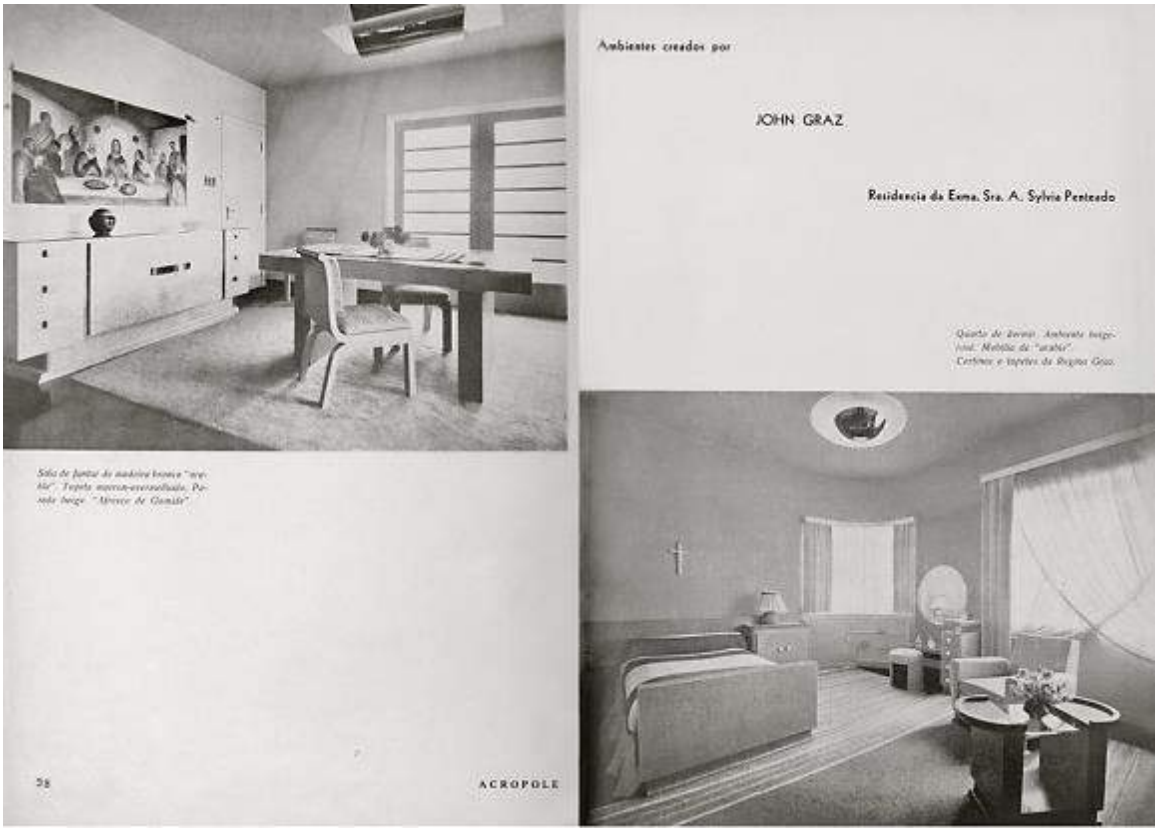
Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

No ambiente publicado, as cores fortes e contrastantes, juntamente com a escolha de mobílias de linhas retas, sem ornamentos, indicam um projeto decorativo que se propunha "sóbrio". A escolha pela divulgação desse arranjo na *Acrópole* deixava clara a tentativa de exposição de projetos "modernos", mesmo entre aqueles profissionais que executavam decorações em estilos ecléticos.

1.1.2. Decorações de John Graz

Outro decorador que teve seu trabalho divulgado na *Acrópole* foi o suíço John Graz. Pintor, decorador, escultor e artista gráfico, Graz decorou diversas residências das elites paulistanas nas décadas de 1930 e 1940. Casado com Regina Gomide-Graz, realizou com a esposa diversos trabalhos em parceria, em que ele atuava na idealização do projeto e a esposa executava obras têxteis que adornavam o ambiente[66]. Seus interiores apresentavam características do *art déco*, com linhas geométricas simples, como observado no ambiente publicado em 1938, que exibe uma sala de jantar e a vista do quarto do casal Penteado.

FIGURA 06: Residência de Sylvia Penteado. **Acrópole**, São Paulo, maio 1938, p. 38-39.



Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[66] SIMIONI, Ana Paula C. *Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil*. In: Revista do IEB, n. 45, p. 87-106, setembro de 2007.

Os interiores de John Graz, divulgados pela *Acrópole*, apresentavam apenas fotografias dos ambientes, sem a descrição das peças utilizadas e os materiais empregados, o que nos dá a entender que a finalidade era apenas a de divulgar o trabalho do decorador.

Na revista *A Cigarra* e *O Cruzeiro* encontram-se as imagens das primeiras decorações realizadas por Graz na capital paulista[67], os interiores da residência de Caio da Silva Prado (1872-1947), publicados em ambos os periódicos em 1933[68]. O artigo sobre a casa de Silva Prado apresenta imagens do dormitório do casal, sala de "estar", sala de jantar, biblioteca, sala de música e sala de banhos (figura 07). A família Silva Prado esteve à frente de diversos negócios na capital paulista, no cultivo do café, nas ferrovias, atuando inclusive na política municipal e estadual. No campo das artes patrocinaram artistas e incentivaram exposições culturais.

As fotogradias dos interiores apresentam alguns espaços decorados de forma tradicional, filiados ao ecletismo, enquanto que outros espaços são arranjados com móveis e objetos "modernos", como se vê na imagem do quarto do casal. No andar térreo, Caio Prado adotou um decoração tradicional, uma vez que este espaço era destinado à recepção social. Diferente dos ambientes do andar superior, íntimos, decorados com linhas simplificadas. O texto do artigo traz indícios sobre a definição de uma casa "moderna": o acesso aos novos equipamentos da casa, como o aquecimento e a água encanada, presentes na sala de banhos.

---

[67] SANTOS, Anna Maria Affonso dos. *John Graz: o arquiteto de interiores.* Dissertação (mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008. p. 18-19.
[68] "Residência Caio Prado". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 36, 29 jul. 1933, p. 48-50; "Residência Caio Prado". **A Cigarra**, São Paulo, n. 445, jul. 1933, p. 42.

FIGURA 07: Residência de Caio Prado. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 29 jul. 1933, p. 48-49.

Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

As imagens dos interiores da casa de Caio Prado revelam tentativas de incorporação das linhas "modernas" na decoração, mas sem abrir mão de um programa residencial setorizado, com cômodos especializados e decorados de forma eclética. Aqui percebe-se claramente as preferências do cliente na escolha dos arranjos. Interessante ainda notar a diagramação escolhida para a divulgação das fotografias, compostas por molduras ovais e quadradas que contém as imagens dos ambientes, passando ao leitor uma visão cubista quanto à forma de apresentação dos interiores[69].

Diferentemente da decoração eclética da residência da família Silva Prado, na revista *Acrópole* foram divulgados apenas trabalhos do decorador que privilegiam as linhas "modernas", como os interiores da casa de Sylvia Penteado. Tal fato demonstra a preocupação

[69]SANTOS, Anna Maria. *Op. cit*. p. 27.

do profissional em se afastar das linguagens ecléticas. Seus trabalhos, ambientações e desenhos de móveis, foram divulgados na *Acrópole* até a década de 1950.

1.1.3. "Decorações" no início da década de 1950

Na década de 1950, com as mudanças editoriais ocorridas na produção da *Acrópole*, como as alterações gráficas da capa e dos artigos, a seção *Decorações* passou a ser escrita pela própria redação da Revista, que apresentava fotografias de um único móvel ou o recanto de um ambiente. As fotografias são em preto e branco, acompanhadas de um pequeno texto que chama a atenção para algum aspecto específico do arranjo, como o recanto do bar apresentado em 1953, composto por um móvel-bar, "sustentado por só um pé de metal", poltrona e mesa de centro. Na mesma página também se encontra a indicação da mobília de um apartamento, com destaque para a poltrona – "pelo seu formato incomum".

DECORAÇÕES

Recanto de leitura com bar. Este sustentado por um só pé de metal.

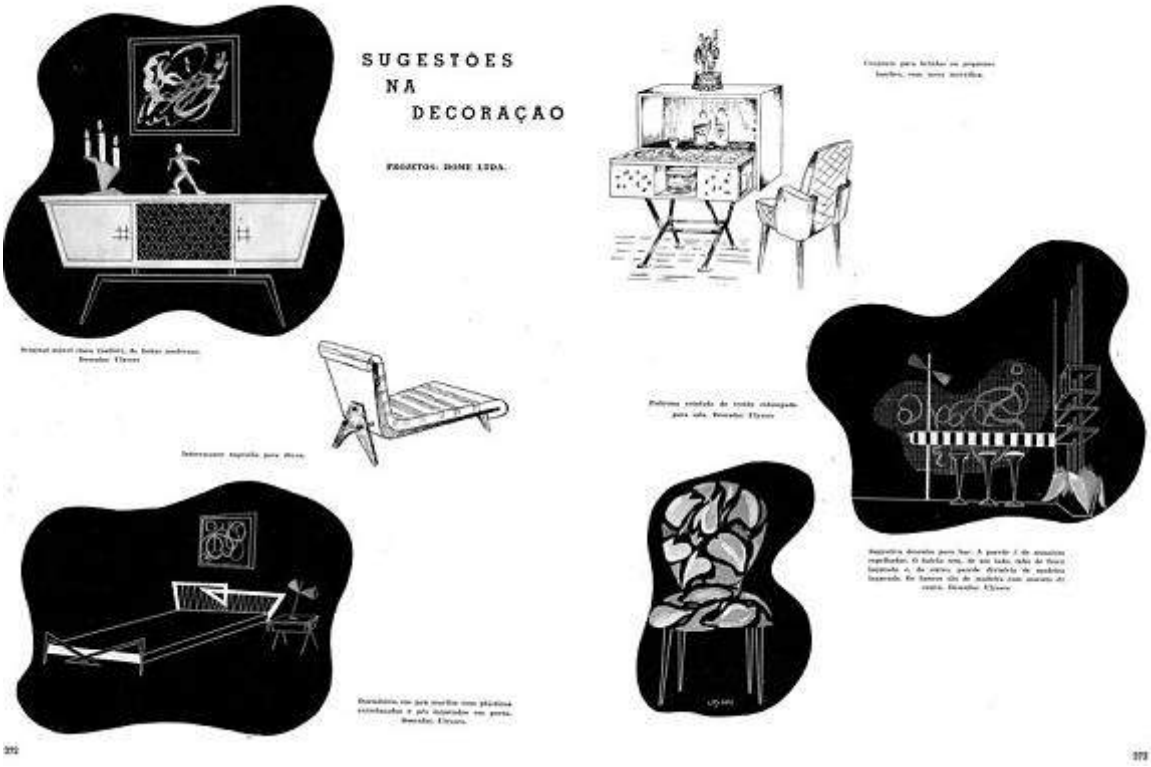
Mobília em madeira clara para um apartamento. Destaca-se a poltrona pelo seu formato incomum.

FIGURA 08: "Decorações". **Acrópole**. São Paulo, fev. 1953, p. 373.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

A partir de 1952, a revista *Acrópole* passou a publicar a seção *Sugestões na Decoração*, que apresentava ideias de mobílias para o arrajo doméstico, projetadas por arquitetos, decoradores e fabricantes de móveis. Tratava-se de desenhos de móveis recomendados aos leitores, com linhas aerodinâmicas e "modernas", como, por exemplo, a ambientação projetada pela Home Ltda, publicada em 1953, com desenhos de Ulisses[70]. Nos desenhos (figura 09), podemos perceber um "buffet de linhas modernas", divan, dormitório de pau marfim com plásticos entrelaçados, um conjunto para bebidas e lanches, bar e poltrona estampada. Tanto os traços dos desenhos como a diagramação da apresentação, com a utilização de um fundo branco em contraste ao fundo escuro em formato amebóide, em que se encontram algumas peças do mobiliário, promovem uma nova forma de apresentar o mobiliário ao público. Feito de uma forma fluída e dinâmica, diferente das imagens de arranjos em estilo, com móveis de grandes dimensões que passam a sensação de que nunca eram movimentados pela casa. Aqui, a leveza das peças é sugerida pela própria forma de representação visual.

FIGURA 09: "Sugestões na decoração". **Acrópole**, São Paulo, dez.1953, p. 372-373.



Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[70] "Sugestões na decoração". **Acrópole**, São Paulo, ano. 16, n. 188, dez.1953. p. 372-373.

Diversos decoradores passaram a escrever para a *Acrópole*, publicando artigos sobre móveis e objetos de decoração, no sentido de orientar o seu melhor arranjo na casa. Jean Muller, Aurel Hedvig e Peter Bruck foram alguns desses profissionais que colaboraram com a Revista. Se antes a temática era escassa nas páginas dos periódicos especializados, ao longo da década de 1950 podemos perceber a consolidação do assunto nas revistas, com fotografias coloridas de interiores, reportagens sobre as tendências internacionais de decoração, além de projetos que privilegiavam o modernismo em suas linhas e soluções arquitetônicas.

1.2. O Discurso Leigo: a decoração nas revistas ilustradas

Ao longo da década de 1930, a temática da decoração foi recorrente nas páginas das revistas *A Cigarra* e *O Cruzeiro*, por meio de seções específicas ou de reportagens de correspondentes estrangeiros sobre as tendências internacionais no arranjo da casa. Dessa forma, as revistas ilustradas atuaram na formação de um repertório sobre a composição ideal da casa. Tais publicações eram direcionadas, sobretudo, a um público feminino, letrado e, por muitas vezes, apto a consumir os produtos que eram sugeridos pelos editores e anunciantes. Ainda que restritos a sugestões curtas sobre o arranjo da casa, os periódicos firmaram-se como um espaço de orientação das escolhas dos consumidores.

A decoração, assim como a arquitetura e a arte, é concebida como uma linguagem, constituída por códigos produzidos e reconhecidos socialmente. Os periódicos ilustrados atuaram como mediadores desses códigos, decifrando para os leitores a composição adequada da casa e dos estilos decorativos que estavam em vigor[71]. Nos artigos sobre decoração e arquitetura a ilustração foi fundamental na divulgação das ambientações, sendo frequente o uso de diversas fotografias acompanhadas por pequenas legendas que ressaltavam algum item da composição. Logo, nas páginas desses periódicos, emergia o “interior moderno”, “clássico” e “tradicional”, todos apropriados às necessidades contemporâneas.

Na revista *A Cigarra*, a decoração aparecia esporadicamente nas décadas de 1930 e 1940, em seções como *Quatro Cantos* e *Como arranjar minha casa*. Os artigos tinham o propósito de abordar o “bom gosto” ao decorar uma casa, com indicações de móveis e de

[71] GUIMARÃES, Denise Adell de Freitas. *A decoração nas residências de elite: a produção material e simbólica dos espaços da casa*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010. p. 12-14.

outras peças "corretas" para compor determinados ambientes. Os espaços eram apresentados por meio de desenhos que indicavam as escolhas do decorador, ou, ainda, por meio de fotografias em preto e branco das ambientações sugeridas. Já na revista *O Cruzeiro*, a decoração foi abordada em diversas seções ao longo do período estudado, tais como *Interiores e Decorações*, *Decorações*, *Interiores do Alceu*, etc. A diversidade de seções indica a existência de um público ávido por informações sobre a composição da casa.

1.2.1. "Interiores e Decorações" de Louis de Góngora

Em 1933, a seção *Decorações e Interiores*, da revista *O Cruzeiro*, iniciada em janeiro daquele ano e renomeada no mês seguinte como *Interiores e Decorações*, foi responsável por demonstrar aos leitores formas de arranjo da casa. Assinada por Louis de Góngora, a seção tinha por objetivo apresentar: "suggestões que possam auxiliar meus leitores e amigos no arranjo e conforto do lar"[72]. Interessante notar que em todas as publicações o autor se refere ao público como "leitores" e não "leitoras", posição adotada a fim de não associar seu trabalho a um trabalho feminino, com caráter amador.

Louis de Góngora era de origem espanhola, radicado no Brasil. Trabalhou como ilustrador para *O Cruzeiro*, onde escreveu contos[73] e artigos sobre decoração, que foram publicados ao longo da década de 1930. Sua seção era composta por respostas às cartas de leitores que pediam sugestões para composições de arranjos domésticos. Cada artigo continha a ilustração do espaço sugerido por Góngora, juntamente com a descrição do arranjo. Devido ao crescimento do público, o autor publicou em 1933 seu primeiro livro sobre o tema: "Interiores e Decorações", com diversas ilustrações de sua autoria.

Em suas composições, Góngora apresentava ambientes com "inspirações" em estilos artísticos, como normando, renascença, espanhol, colonial americano, entre outros. Os interiores "de estilo" eram indicados para as "fidalgas moradias", enquanto que o "moderno" era associado aos "arranhas-ceos". O objetivo do autor era orientar os leitores na construção de ambientes coerentes, onde todos os móveis e objetos correspondiam ao estilo adotado pelo proprietário, como visto na apresentação de um salão em estilo renascença (figura 10):

---

[72] GÓNGORA, Luis. "Interiores e Decorações". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 07, 07 jan. 1933, p. 38.

[73] Louis de Góngora publicou os contos: "Almas sem rumo" e "Psychologia Feminina", em 1933, além do romance "Os últimos Samaniegos". Foi ilustrador de outros contos e artigos como: "O Convento de Santo Antônio", em 1932.

> Apresento hoje a meus leitores um riquíssimo e confortável salão estylo renascença, embora com alguns detalhes um pouco mais modernos e de outro gênero, mas que não destoam do conjunto harmonioso[74].

INTERIORES E DECORAÇÕES

ESPECIAL PARA "O CRUZEIRO", POR LUIS DE GÓNGORA

APRESENTO hoje a meus leitores um riquissimo e confortavel salão estylo renascença, embora com alguns detalhes um pouco mais modernos e de outro genero, mas que não destoam do conjuncto harmonioso.

As paredes são ricamente pintadas de cinzento claro com todos os frisos "patinées" e tanto no tecto como por sobre as portas, lindissimas esculpturas e entalhes pintados na mesma côr das paredes, sendo o fundo dos mesmos em azul "Beltran" (azul ultramar berrante). O chão é formado por grandes lages de marmore branco e contornando a chaminé onix amarellado com veios melho liso com uma barra florida em diversas cores; nas paredes, "panneaux" e "gobelins" assim como um grande quadro genero antigo, que deve ser pendurado por sobre a cadeira; lustre e "apliques" de bronze com ricos enfeites de crystal; columnas de marmore nos cantos do salão com porcellanas antigas; poucos "bibelots" e ainda menos almofadas, visto como, trata-se duma sala austera e não dum "fumoir" onde todo genero de "almofadinhas" se harmonizam com o ambiente; talvez, este genero não seja muito apropriado para os enormes "arranha-ceos" que bordam as nossas avenidas, e sim para uma des-

FIGURA 10: Luis de Góngora. "Interiores e Decorações". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1933, p. 30.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O salão em estilo renascença contém paredes de cor cinza claro, com frisos nos rodapés e chão de lajes de mármore branco. Parte da mobília possui cor escura, como damasco e vermelho. As cadeiras são de espaldar alto, estofadas em tecido *broché*, cor ouro velho e *grenat*; pequenos bancos ou descansos para os pés são posicionados perto das cadeiras. Um quadro descrito como "antigo" é colocado acima da lareira. Por se tratar de uma sala "em estilo", o adjetivo "antigo" referente ao gênero do quadro escolhido serve para orientar as escolhas dos leitores quanto à composição de um espaço, para que todas as peças correspondam à linguagem escolhida da decoração, mesmo as peças de arte e de cerâmica deveriam integrar essa lógica. Logo, "poucos 'bibelots' e ainda menos almofadas", ajudariam na construção desse ambiente.

---

[74] GÓNGORA, Luis de. "Interiores e Decorações". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, n. 12, 11 fev. 1933, p. 30.

Os móveis “de estilo” foram largamente utilizados nas composições do autor, porém, com restrição ao tamanho e à quantidade, sugerindo-se poucos móveis, que deveriam, de preferência, ser feitos sob encomenda. A harmonia da casa resultaria da perfeita combinação de cada peça, independente do estilo adotado.

1.2.2. Mário Conde e a decoração

Outro autor que escreveu sobre decoração para *O Cruzeiro* foi o ilustrador Mário Conde, responsável, na década de 1930, pelos desenhos da seção feminina *Dona*. Já na década de 1940, passou a trabalhar como cenógrafo em peças de teatro no Rio de Janeiro e em São Paulo. Seus desenhos de interiores apresentam traços bem diferentes dos de Louis de Góngora, com ilustrações contendo tons coloridos e características da estética *déco*, além do uso da fotografia na apresentação dos espaços. Os ambientes publicados remetem-se a uma estética mais despojada, com móveis de traços simplificados, além da utilização de materiais como o ferro na composição da decoração de portas, janelas e corrimãos (figura 11).

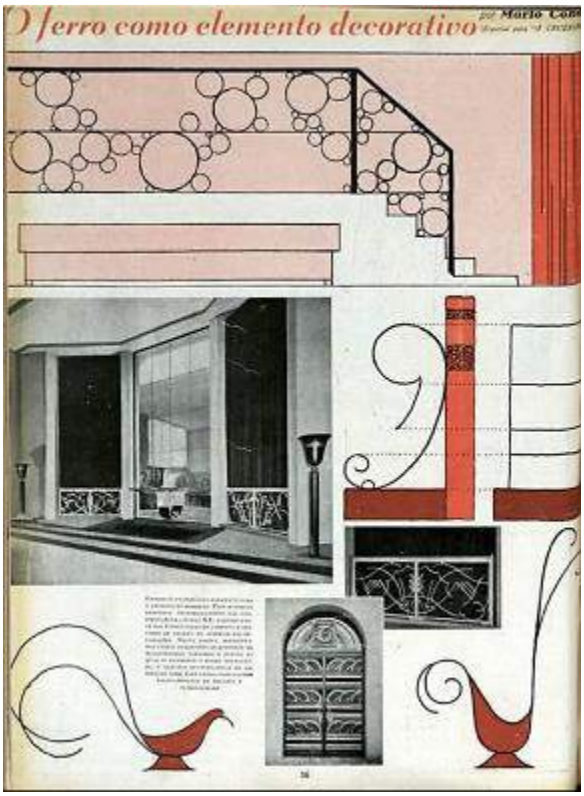


FIGURA 11: Mário Conde. “O ferro como elemento decorativo”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1934. p. 96.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O ferro foi usado em diversas decorações na primeira metade do século XX, aplicado aos portões, varandas, balaustres, portas, escadas, entre outros. O efeito escultural, proporcionado pelos desenhos moldados com o material permitia a associação das peças a uma atividade artesanal. A divulgação na Revista tinha por propósito apresentar aos leitores novos materiais usados na decoração residencial.

1.2.3. "Como arranjar minha casa?" *A Cigarra* orienta.

No início da década de 1930, a coluna "Como arranjar minha casa" oferecia às leitoras de *A Cigarra* orientações sobre a decoração dos espaços domésticos. Através da publicação de textos e ilustrações que apresentavam diversos ambientes da casa, é possível perceber a diversidade de estéticas usadas na decoração, como o recanto de uma sala apresentada em 1932. O arranjo proposto utiliza-se de "moveis modernos" para a afirmação do "bom gosto" dos idealizadores, que o justifica da seguinte forma:

> Há pessoas que pela força das circunstâncias não podem fazer o seu ambiente, quero dizer, o ambiente que a sua cultura e o seu bom gosto exigem.
> E mal orientados, adquirem os seus móveis em leilões ou compram peças, quase sempre incompatíveis com o seu senso esthetico, quando não vão morar em hotéis ou pensões, onde o bom gosto é o mais problemático...
> No entanto o progresso da indústria de moveis realiza hoje o duplo milagre da beleza e de economia, sem que a comodidade ou a duração das suas execuções fiquem prejudicadas.
> Os móveis modernos, embora se usem para os mesmos, somente madeiras de lei, são mais simples, mais leves, mais de acordo com a vida dinâmica dos nossos dias.
> Passou o tempo das peças mastodônticas, com entalhes complicados cuja limpeza tanta paciência e perda de tempo exigia [...] [75].

Os móveis modernos são introduzidos para o grande público como peças que utilizam materiais nobres – "madeira de lei" –, porém, mais leves, possibilitando seu deslocamento pelos espaços da casa. Já a decoração eclética é caracterizada como "antiga", "mastodôntica", de difícil limpeza. A ilustração exibe a sala de visitas com móveis "modernos"; composta por uma pequena estante para livros, um sofá embutido em móvel de madeira, sem ornamentos, com compartimentos para colocar livros, fixado à parede (figura 12). Diversos vasos de plantas são posicionados no móvel do sofá, assim como na estante. Interessante notar que as espécies de plantas escolhidas são, em sua maioria, cactos, tipo característico da caatinga brasileira. Em uma das paredes, podemos notar a presença de papel de parede com desenhos de flores e cortinas com babados na janela. A presença desses elementos indica uma hibridez

[75] COLOMBINA. "Como arranjar minha casa". *A página da Casa*. **A Cigarra**, São Paulo, dez. 1932, p. 62.

no conjunto, que associa móveis sem ornamentos com babados, papel de parede e árvore de Natal, esta última presente por causa do mês de publicação da Revista.

FIGURA 12: Colombina. “Como arranjar minha casa”. **A Cigarra**, São Paulo, dezembro de 1932, p. 62.

a página da casa

COMO ARRANJAR MINHA CASA

COLOMBINA

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

As publicações centralizam-se nas questões referente à construção de um “bom gosto” pelos leitores, que independe da situação financeira. Os desenhos e ilustrações não têm por objetivo enfatizar certa estética, mas esclarecer as orientações do arranjo proposto, chamado de “harmonioso” e, portanto, de “bom gosto”.

No artigo publicado em 1932 encontramos alguns indícios da organização da casa com a finalidade de representação social:

> A sobriedade é marca do bom gosto. Na arrumação de uma casa a distincção reside na harmonia e na discrição.
> O que se chama “novo-rico” é o deslumbrado pelo luxo excessivo, que atafulha as paredes de quadros de discutível idoneidade artística, o chic de alfombras muitas vezes de cores que berram e os moveis de inúteis “bibelots” commerciaes.
> Gosto é harmonia e sobriedade. Esta é a máxima imperativa do “reffinement”. Hoje em dia o móvel não é mais apenas uma coisa decorativa. Tem uma funcção racional

> lógica, de offerecer conforto. Tornar o lar confortável, elegante é o que têm procurado fazer os mobiliários e estofadores intelligentes[76].

No Brasil, a crítica ao consumo de objetos de luxo, "à moda", a tudo aquilo que representa o "excesso" na decoração, liga-se diretamente ao discurso higienista, preocupado em estabelecer um patamar mínimo de controle e de padronização dos espaços domésticos. Nesse contexto, o discurso da "sinceridade" decorativa aliado à ideia de racionalização das tarefas promoveu uma ideia específica de conforto[77].

Na década seguinte, a coluna é reformulada e aparece sob o nome de "Vida Prática", com o propósito de apresentar os princípios mecânicos dos objetos do dia a dia, como secadoras, máquinas de lavar, além de expor desenhos para a execução de pequenas peças de mobílias para a casa. O direcionamento da coluna é, agora, para o público masculino, o que se percebe pela utilização de termos técnicos nas explicações sobre a montagem dos móveis e a indicação de certas ferramentas.

A divulgação de pequenos artigos de projetos de móveis artesanais para serem executados pelos leitores como um passatempo estava em consonância com uma prática comum nos Estados Unidos, onde a marcenaria se estabelecera como um "hobby" masculino[78]. No seu tempo vago, homens da classe média ou das classes trabalhadoras, costumavam trabalhar em uma oficina instalada no porão ou na garagem das próprias casas. Segundo Carman, tal prática era tanto um produto da industrialização, que diferenciou o tempo destinado ao trabalho e ao lazer, estabelecendo o conceito de "hobby" – atividades destinadas ao lazer e não à produção econômica; quanto uma reação a ele, no qual as pessoas buscavam no artesanato uma produção original e com qualidade superior àquela de larga escala. Além disso, o trabalho artesanal em madeira, realizada pelo homem contribuiu na constituição de uma esfera masculina na casa, separada do trabalho doméstico convencional[79]. O hobby se consolidou definitivamente durante a depressão norte-americana (1929-1939) quando foi incentivado como meio de ocupar e elevar o moral do grande número de homens desempregados.

---

[76] COLOMBINA. *Op. cit*. dez. 1932.
[77] Ver capítulo 04.
[78] CARMAN, Catherine. "Avocational Furniture Making in the Mid-Twentieth Century". In: REID, Debra. *Material Life in America – 1600 – Present*. Illinois: Eastern Illinois University, p. 126-141, 2007. Disponível em: <http://www.eiu.edu/historia/Historia2008Carman.pdf>. Acessado em: 26/03/2018.
[79] *Idem*. p. 138-139.

No contexto brasileiro, a publicação de artigos sobre carpintaria demonstra o interesse masculino por atividades artesanais que podiam suprir uma necessidade de consumo das famílias menos afortunadas. A partir da divulgação de um "passo a passo" para a confecção das peças, com a indicação de materiais e ferramentas apropriadas, os projetos de móveis "modernos" poderiam ser reproduzidos nas mãos de habilidosos leitores.

1.2.4. Os interiores do Alceu Penna em O *Cruzeiro*

Ao longo das décadas de 1930 e 1940, notamos a diversidade de publicações de decoração escritas por ilustradores, esse também foi o caso do conhecido ilustrador Alceu Penna, colaborador da seção de moda, que alcançou popularidade com a seção "Garotas do Alceu"[80]. Seja pela necessidade de demonstrar as composições através de desenhos ou por um interesse dos autores na temática, em paralelo à realização de outros trabalhos dos profissionais (cenografia, ilustração das seções de moda, escrita de crônicas, etc.), os ilustradores ocuparam lugar de destaque na orientação das ambientações da casa. Vale ressaltar que estes autores não possuíam conhecimentos técnicos na área – diploma de engenheiro/arquiteto – ou até mesmo experiência em decorar residências. Também não se colocavam como críticos das artes decorativas, mas como criadores de arranjos originais.

Os interiores desenhados por Alceu Penna eram admirados pelo público, que fazia pedidos e elogios em cartas direcionadas à redação. Os textos de Alceu eram bem humorados, acompanhados dos seus desenhos despojados, coloridos e assimétricos. As sugestões centralizavam-se em soluções de arranjos para espaços reduzidos, "segundo as necessidades modernas"[81]. Algumas fotografias também foram publicadas ao lado dos desenhos, no intuito de demonstrar ambientes verídicos, enquanto que o desenho apresentava apenas um caráter sugestivo, como pode ser visto na indicação da ambientação de um *living-room*.

---

[80]Os desenhos de Alceu Penna foram estudados por diversos pesquisadores com o intuito de perceber a representação do corpo feminino nas seções de moda das revista ilustrada O Cruzeiro, nesse sentido vale a pena mencionar o trabalho de Laura Lima. Cf: LIMA, Laura Ferrazza. *Op. cit.*

[81] PENNA, Alceu. "Living room". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 32, 31 maio 1947. p. 67.

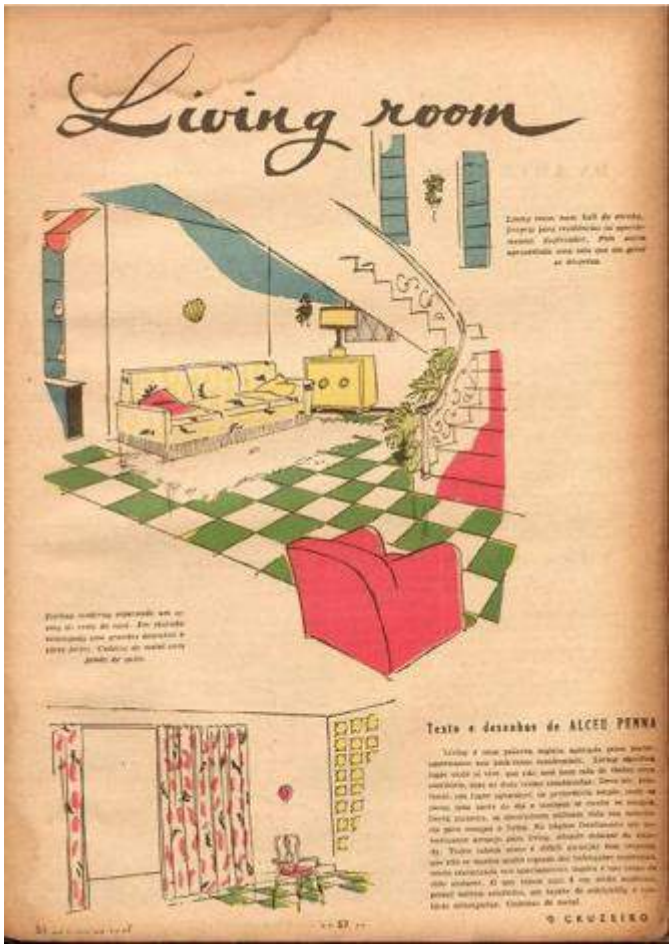


FIGURA 13: Alceu Pena. "Living room". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 31 maio de 1947, p. 67.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

No artigo, Alceu Pena apresenta dois tipos de arranjos para o *living room*. O primeiro é posicionado embaixo de uma escada, pois "todos sabem como é difícil arranjar êsse recanto, que não se monstra muito comum das habitações modernas, sendo encontrada em apartamento duplex e nas casas de dois andares"[82]. Sua composição é descrita pelo autor como pertencendo ao "estilo moderno", com poucos móveis, estofados e sem ornamentos. A segunda proposta de um *living* exibe um ambiente com um tapete de "colchinilla", cortinas estampadas e cadeira de metal. Além da preocupação com a composição do arranjo, Alceu Penna também procurava esclarecer os leitores quanto à denominação e o uso dos espaços da casa:

> *Living* é uma palavra inglesa, aplicada pelos norte-americanos nos ambientes residenciais. *Living* significa lugar onde se vive, que não será nem sala de visitas nem escritório, mas as duas coisas combinadas. Deve ser, portanto, um lugar agradável, de preferência amplo, onde se passa uma parte do dia e também de recebe os amigos[83].

[82] PENNA, Alceu. *Op. cit.* 31 maio de 1947.
[83] *Ibidem.*

No texto, Alceu deixa claro tanto a origem da expressão *living room*, como a sua aplicação na casa. Seus artigos alcançaram sucesso nas páginas da *O Cruzeiro* por sua linguagem acessível aos leitores. Porém, ao final da década de 1940, a seção foi cancelada pela Revista, a contragosto das leitoras, que enviaram cartas à redação pedindo o retorno da seção. Exemplo disso foi a carta de Maria A. Roesch, que escreveu em 1949 à Revista, solicitando uma explicação para o fim da seção. Sua correspondência foi respondida e publicada por *O Cruzeiro*:

> Estando muito interessada no estudo da decoração de interiores, pergunto por que essa revista não continua divulgando as sugestões de Effa Brown e os interiores do Alceu? Seria também interessante que divulgassem mais sobre o assunto.
>
> *As sugestões de Effa Brown, os interiores do Alceu, e ainda outros elementos dessa arte, exigindo uma reprodução adequada do colorido original de seus criadores aguardam a montagem das novas máquinas desta revista, o que em breve estará terminado, para serem reiniciadas*[84].

Como prometido, em 1953, Alceu Penna voltou a escrever sobre os interiores domésticos, porém com diversas mudanças gráficas nas publicações, possível pelo uso de uma impressora rotativa multicolorida[85]. Seus desenhos foram substituídos por fotografias coloridas tiradas por Hans Van Nes e Mckinley, demonstrando que as imagens eram compradas das agências estrangeiras, como a *Wide Word Photo*[86], e os textos traduzidos ou criados por Alceu. Os textos eram agora maiores e menos descritivos, uma vez que a fotografia em cores demonstrava de imediato às escolhas e cores adotadas pelo decorador do arranjo, que não tinha autoria creditada.

O "canto de trabalho"[87] apresentado por Alceu demonstra três sugestões para a composição de um escritório (figura 14). A primeira encontra-se no início da página, em estilo colonial americano, indicado pelo autor para pequenos espaços. Este ambiente é composto por uma escrivaninha, com a tampa da mesa removível. Dessa forma, quando a tampa fosse aberta, ela funcionaria como mesa, já quando fechada compõe a cômoda, com isso, é possível alterar a visualidade do espaço. O segundo ambiente é decorado em estilo "moderno", pois integra a escrivaninha ao *living room*. A fotografia que ocupava a página

---

[84] **O Cruzeiro,** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 46, 03 set. 1949, p. 60.
[85] LIMA, Laura Ferrazza de. *Op. cit.*
[86] MAUAD, Ana Maria. "Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX". In: *Anais do Museu Paulista*, v. 13, n. 01, p. 133-174, jan.-jun. 2005.
[87] PENNA, Alceu. "Seu canto de Trabalho". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 46, 29 ago. 1953. p. 68-69.

seguinte inteira apresenta um escritório em estilo “tradicional”, sugerido para um colecionador, devido à quantidade de objetos históricos usados na decoração.

FIGURA 14: Alceu Pena. “Seu canto de trabalho”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1953, p. 68-69.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Diversos interiores divulgados tanto por Alceu Penna como pelo grupo editorial de *O Cruzeiro* eram de origem norte-americana, sendo distantes da realidade brasileira. Poucas residências nacionais foram divulgadas nas revistas ilustradas, apenas aquelas pertencentes às elites nacionais, que eram expostas por meio de fotografias em preto e branco e com qualidade de resolução inferior em comparação às fotos produzidas pelas agências internacionais.

1.2.5. "Decorações" de Effa Brown

Também na década de 1940, precisamente em 1945, encontramos a publicação da seção *Decorações*, da escritora Effa Brown, artista e decoradora, autora do livro *Color in home decoration. Designs for living*, publicado em 1950. A seção de Brown demonstrava sugestões práticas e precisas para as ambientações. Com uma linguagem acessível e textos curtos, a autora transmite sua ideia apresentando o desenho de uma composição "errada" seguida de uma ilustração de como deveria ser o espaço com a devida correção.

Na edição de outubro de 1945, "a falta de vida" foi colocada como o obstáculo para um bom arranjo da casa[88]. Effa Brown trouxe aos leitores o caso da monotonia das composições, em específico, na sala de estar e no vestíbulo. Na ilustração apresentada, podemos perceber apenas um recanto da sala, e não o espaço como um todo, fato comum em suas publicações, que focalizavam apenas um móvel isolado, ou em um determinado ângulo do ambiente.

No caso da sala de estar "monótona", uma poltrona sem estampas, um sofá e uma mesa de canto compõem o ambiente criticado pela autora (figura 15) devido ao uso solitário de "peças grandes e imponentes". O ambiente foi refeito com a utilização de objetos complementares aos móveis, como uma mesa de centro na sala e uma pequena mesa de apoio para a poltrona, além do reposicionamento da antiga mesa de canto, desta vez colocada perto do sofá. Já no vestíbulo, Brown considera que o uso de cores neutras na decoração das paredes seria responsável por um "aspecto cansativo" no ambiente. Mantendo os mesmos móveis e objetos, mas modificando as paredes com um papel de parede com "côres bem interessantes", a autora propôs outro aspecto para o espaço sem alterar o arranjo dos móveis.

[88] BROWN, Effa. "A falta de vida". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 52, 20 out. 1945. p. 89.

DECORAÇÕES

A FALTA DE VIDA

Por Effa Brown

NA SALA DE ESTAR

EM VEZ de usar apenas peças grandes e importantes...

SUPLEMENTE essas peças grandes com outras pequenas e úteis. Isto basta para dar um aspecto de intimidade.

NO VESTÍBULO

EM VEZ de decorar as paredes do chão ao teto com uma côr neutra, que tende a dar uma impressão cansativa...

USE um papel de parede de desenho e côres bem interessantes, afim de transformar o vestíbulo num verdadeiro prelúdio do seu lar.

20 de Outubro de 1945

FIGURA 15: Effa Brown. “Decorações”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 20 out. 1945, p. 89.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

No início dos seus textos, é comum o uso de palavras imperativas escritas em caixa alta, como “NÃO use”, “NÃO faça”, “NÃO COMPRE”, seguidas pela mesma fórmula ao indicar a solução do problema: “ESCOLHA”, “USE”, “ARRUME-OS”, “ARRANJE”. O tom imperativo dos textos posicionados ao lado dos desenhos específicos é estratégico, a fim de demonstrar claramente o emprego das sugestões da autora e a autoridade daquela que escreve. Sem ater-se a um estilo específico de decoração, ou fazendo uso de longas descrições, a seção de Effa Brown trouxe um novo formato na abordagem da decoração dos interiores, que conquistou o público da revista *O Cruzeiro,* apreço demonstrado por meio das cartas que chegavam à redação. Mesmo com o sucesso da seção, ela logo foi cancelada em 1946. Diversas cartas continuavam a ser remetidas para a redação da Revista pedindo o seu retorno, às quais a Revista respondeu alegando que a autora estava viajando e por isso não poderia escrever para *O Cruzeiro.*

1.2.6. A decoração por Helena Sangiradi

Com o encerramento da seção de Effa Brown, ao final da década de 1940, a temática passou a ser tratada, ainda que esporadicamente, na seção de assuntos femininos, escrita por Helena B. Sangirardi. Articulista da revista *O Cruzeiro* e locutora da Rádio Nacional, Sangirandi também esteve à frente de programas televisivos, na década de 1950, para a TV Tupi[89]. Ainda nessa década, publicou o livro de receitas "A alegria de cozinhar". Com o sucesso da venda do livro, a autora adquiriu um apartamento, que decorou com móveis modernistas[90]. Camila Rossati, ao estudar a relação entre produtores e clientes de mobiliário modernista em São Paulo, localizou a encomenda de um conjunto de móveis (cadeira de balanço, espreguiçadeira, sofás, diversas poltronas em pau-marfim e imbuia, *bergéres*, mesa e cadeiras) feito por Helena Sangirardi à arquiteta Lina Bo Bardi, com a promessa de divulgação do mobiliário de Lina em sua coluna na Revista, fato que não se concretizou em *O Cruzeiro*, mas que ganhou menção no *Diário de Notícias*[91].

Na revista *O Cruzeiro*, Sangirardi assinava a seção *Lar, doce lar*, que abordava assuntos domésticos, como culinária, cuidados do bebê, economia da casa e conselhos matrimoniais. As leitoras enviavam dúvidas que eram publicadas juntamente com a resposta da autora. Um dos questionamentos enviados tratava do fim da seção *Decorações* e a ausência de um espaço específico para a temática na Revista. Pelo tom da resposta, podemos supor que diversos pedidos semelhantes chegavam à redação, necessitando, assim, de uma explicação:

> Uma seção de decoração, uma seção completa não cabe dentro de nossas páginas. Não temos mais espaço e é essa a razão porque não a criamos. Além disso, você teve oportunidade de ver coisas bem interessantes de Effa Brown em muitos números de O Cruzeiro[92].

Por algumas vezes, Helena Sangirardi tratou da decoração de interiores como resposta de dúvidas das leitoras, com textos relativamente curtos e sem ilustrações. Sua opinião é fortemente a favor das composições "modernas", criticando as peças em estilos, preferidas das leitoras:

---

[89] Helena Sangirardi apresentou os programas: *Cartazes Luminosos*, *Doce Lar e Bazar Feminino*. Cf.: ROSSATI, Camila: 2016.
[90] ROSATTI, Camila Gui. *Op. cit.* p.13.
[91] *Idem.* p. 13-14.
[92] **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diário Associados, ed. 21, 16 mar. 1946. p. 72.

> [...] Você está construindo uma casa, comprando móveis novos, fazendo tudo moderno; então vá até o fim. Nada de mesa no meio da sala e "buffet", "etagére" e cristaleira. Um móvel só, longo, baixo, não muito profundo, liso, sem vidros[93].

1.2.7. "Decorações" em *A Cigarra*

Na década de 1950, tanto *O Cruzeiro* como *A Cigarra* apresentavam diversas mudanças nas sugestões dos interiores decorados, como *layouts* de títulos chamativos, uso da fotografia na exposição dos ambientes e textos menos descritivos e mais explicativos.

Na revista *A Cigarra*, os textos sobre decoração não tinham autoria divulgada. A seção *Decoração*, publicada durante a década de 1950, foi a principal responsável por atender às dúvidas dos leitores quanto ao arranjo da casa: "temos recebido diversas cartas pedindo-nos alguns exemplos de decoração, baseados em casos reais, ou seja, a casa de fulano ou sicrano"[94]. Dessa forma, o uso da fotografia garantia o atestado de um "ambiente real", como o apresentado em 1953, que esclarece aos leitores sobre o uso das cortinas em diferentes residências: uma casa de campo, um apartamento e uma casa térrea (figura 16). Interessante notar nas imagens que as cortinas escolhidas contrastavam com os estofados das poltronas e sofás – quando as poltronas apresentam estampas coloridas as cortina são de cores lisas.

---

[93] SANGIRARDI, Helena. "Lar doce lar". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 44, 19 ago. 1950. p. 136.
[94] **A Cigarra,** São Paulo, jul. 1953. p. 134-135.

FIGURA 16: “Decorações: Cortinas”. **A Cigarra**, São Paulo, jul. 1953, p. 134-135.

DECORAÇÃO

CORTINAS

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

As orientações sobre a composição dos interiores eram direcionadas a uma camada social alta – “como se diz comumente, para quem pode”[95] –, pois eram ambientes idealizados por profissionais da área, o que conferia à decoração, cada vez mais, as características de um campo especializado.

1.3. Mudanças na forma de olhar os interiores domésticos

Desde o início do século XX, os artigos sobre a decoração da casa nas revistas ilustradas eram acompanhados de desenhos dos espaços e objetos sugeridos. Marize Malta destacou que a publicação de desenhos ilustrativos tornou-se frequente nos periódicos ilustradas a partir da década de 1910, sendo que muitos apresentavam carência de perspectiva, sombreamento e outras técnicas profissionais, causando distanciamento da correlação entre

[95] **A Cigarra**, São Paulo, mar. 1955. p. 145.

arte e decoração, o que, por sua vez, aproximava a decoração da noção de trabalho manual, doméstico, não profissional[96].

Além do uso do desenho para ilustrar as seções de decoração, ele também esteve presente na divulgação das peças de mobiliário em anúncios de lojas e de fabricantes de móveis. Nas décadas de 1930 e 1940, a maioria das propagandas veiculadas nas revistas ilustradas apresentavam desenhos das peças anunciadas. Já os anúncios veiculados nas revistas especializadas utilizavam a fotografia como principal fonte para divulgação dos produtos.

FIGURA 17: Anúncio da Casa Nunes. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 15 jul. 1939.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira

FIGURA 18: Anúncio da Casa Alemã. **Acrópole**, São Paulo, jan. 1939.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Nas revistas ilustradas, diversas publicações são de "correspondentes especiais", que tinham por propósito apresentar o trabalho dos arquitetos e decoradores na composição de

[96] MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

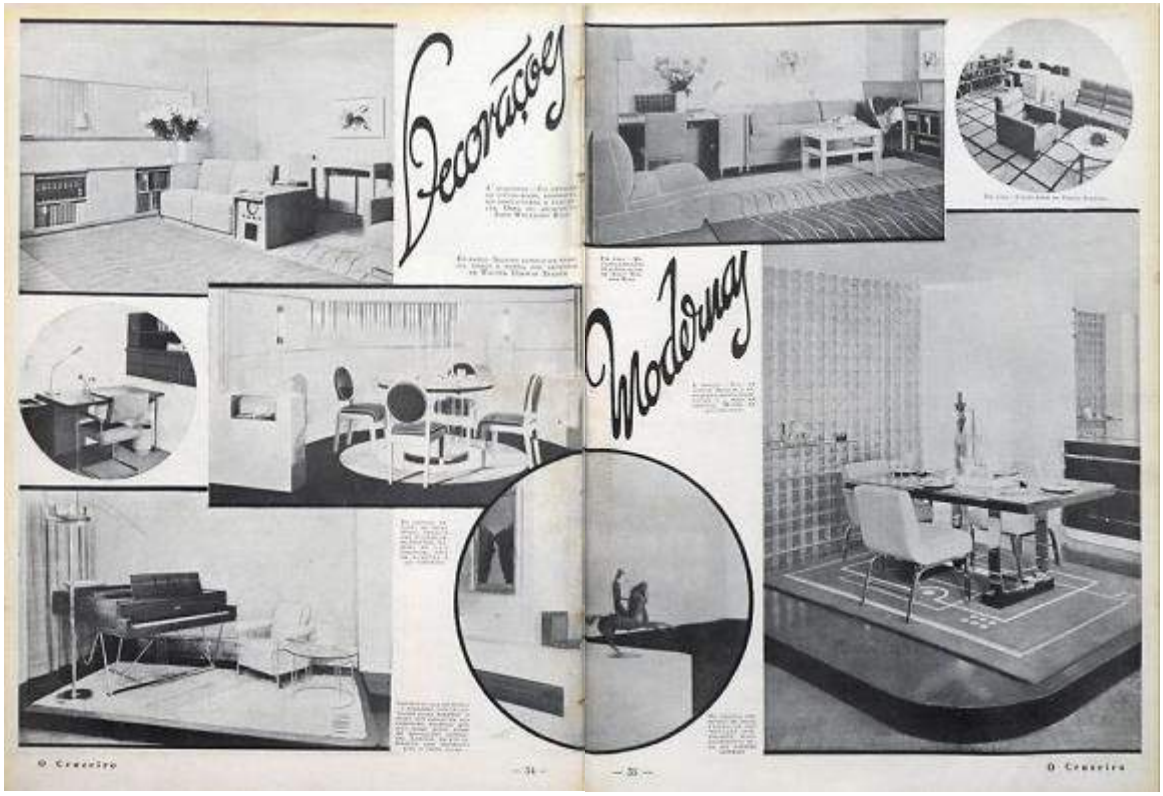
interiores que fossem “genuinamente modernos”. Para tanto, utilizam a fotografia como recurso visual para apresentar os espaços, seguida por um pequeno texto que esclarecia as escolhas adotadas pelo decorador. Por vezes, nos artigos, eram divulgados alguns desenhos juntamente com as fotografias em preto e branco, com a função de chamar a atenção para as características de um único móvel, ao passo que a fotografia demonstrava a visão do espaço em sua totalidade.

A fotografia foi largamente utilizada para a divulgação do modernismo no espaço doméstico, como visto na matéria “Decorações Modernas”, de 1934[97]. Logo no início da primeira e segunda página do artigo, encontram-se dois *living-rooms* decorados pelo arquiteto de Chicago, John Wellborn Root Jr. (figura 19). A sala da primeira página apresenta como diferencial um móvel que agrega o sofá ao rádio, já o segundo ambiente une o escritório (mesa com livros e cadeira) à sala de estar. O terceiro *living-room*, visto na fotografia circular da segunda página, foi construído pelo arquiteto norte-americano Philip Johnson, adepto da arquitetura modernista[98].

Na parte inferior da primeira página, observamos uma sala de almoço desenhada por Walter Dorwin Teague, arquiteto e *designer* norte-americano. Ao lado da sala encontra-se um escritório com estante “semi-embutida” e cadeira em aço cromado. No final desta página foi ainda divulgada uma sala de música, com uma novidade chamada pelos editores de “ultra moderna”: um piano com pernas de aço cromado. Na página seguinte, ao final, encontra-se uma sala de jantar, com detalhe para a parede de tijolos translúcidos.

[97] “Decorações Modernas”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 08, 29 dez 1934.p. 54-55.
[98] Uma de suas principais obras foi a construção da Casa de Vidro em New Canaan, Connecticut, EUA.

FIGURA 19: “Decorações Modernas”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1934, p. 54-55.



Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Uma das principais preocupações dos artigos de *O Cruzeiro* era demonstrar as inúmeras possibilidades de arranjos decorativos para um determinado espaço. Nesse sentido, o artigo “Para aproveitar o espaço”[99] expôs quatro projetos de decoração de salas e quartos, com o propósito de servir de inspiração aos leitores (figura 20):

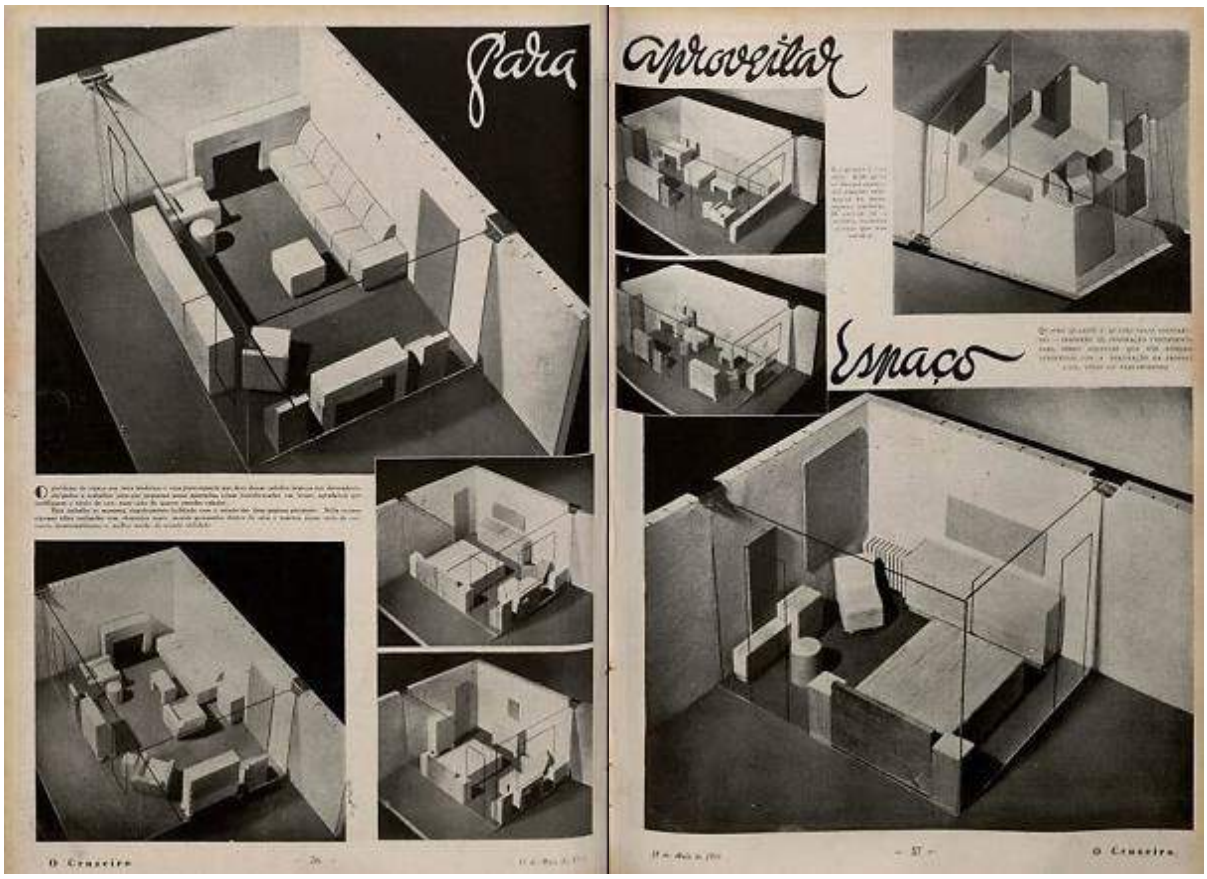
> O problema do espaço nos lares modernos é uma preocupação que deve deixar cabellos brancos nos decoradores, obrigados a trabalhar para que pequenas peças apertadas, sejam transformadas em locaes agradáveis que justifiquem o titulo de LAR, num cubo de quatro paredes caiadas...
>
> Este trabalho se mostrará singularmente facilitado com o estudo das duas paginas presentes. Nella vemos algumas idéas realizadas com elementos reais, moveis arrumados dentro de salas e quartos, numa visão de conjunto interessantíssimo e, melhor ainda, de grande utilidade[100].

Por meio de diversas fotografias de um protótipo do espaço, com móveis em miniatura colocados em diversos arranjos, os leitores poderiam ver por meio dessa demonstração o posicionamento do móvel na casa, de forma tridimensional. Alguns elementos são fixos,

[99] “Para aproveitar o espaço”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 28, 18 maio 1935, p. 32 e 33.
[100] **O Cruzeiro**. *Op. cit.* 29 dez 1934

como a lareira da sala e a cama de casal no quarto, porém, as peças menores são recolocadas em diferentes lugares, proporcionando espaços bem diferenciados.

FIGURA 20: "Para aproveitar o espaço". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 18 maio de 1935, p. 32 e 33.



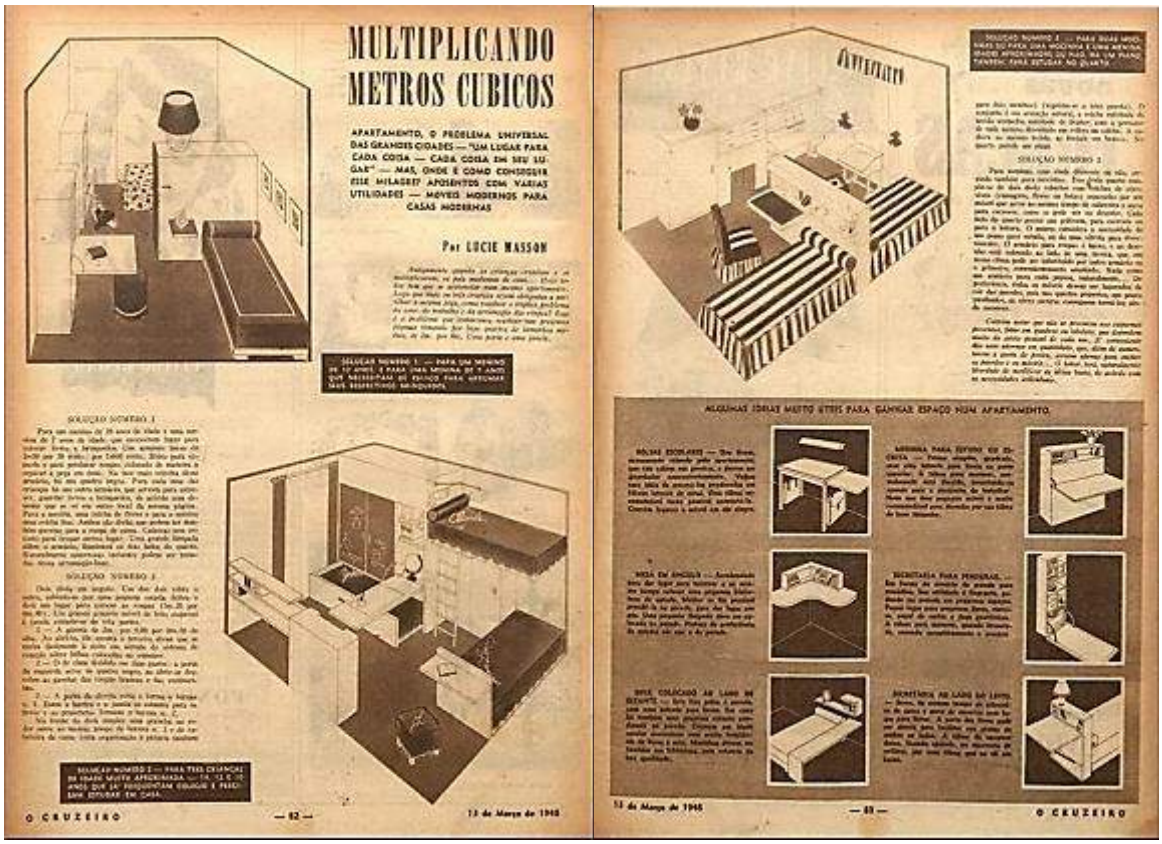
Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Para solucionar o problema do espaço, foi indicada a construção de ambientes com diversas funções e com o uso dos móveis "modernos". No artigo "Multiplicando metros cúbicos"[101], também publicado em *O Cruzeiro*, percebemos, já no título, o enfoque no estudo do espaço no momento de compor um ambiente. Por meio de desenhos, a articulista Lucie Masson demonstrava como o *design* dos móveis proporcionava diferentes usos do espaço. Um único móvel poderia exercer a função de cômoda ou escrivaninha no abrir e fechar da porta frontal da peça; uma mesa em um determinado ângulo da parede "ganharia" um espaço que era normalmente "perdido" pelos decoradores; já um divã posicionado ao lado da estante

[101]MASSON, Lucie. "Multiplicando metros cúbicos". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 21, 13 mar. 1948. p. 82-83.

poderia fazer a função de cama e sofá, permitindo diferentes usos para o cômodo. As possibilidades de arranjo eram inúmeras, por isso, a devida atenção ao espaço como garantia do seu melhor aproveitamento.

FIGURA 21: Lucie Masson. “Multiplicando metros cúbicos”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1948, p. 82-83.



Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Em outro artigo sobre a composição de uma sala de estar, publicado por *O Cruzeiro*, a fotografia colorida do espaço trouxe aos leitores um olhar detalhado sobre o ambiente decorado, permitindo visualizar as estampas das poltronas e as cores escolhidas na composição das paredes, cortinas e peças do mobiliário (figura 22). O espaço foi decorado com móveis em “estilo americano”. Interessante notar que logo abaixo da imagem do recanto da sala, foi divulgado o desenho da sala de estar vista de cima, demonstrando todos os ângulos do ambiente, sendo que os móveis foram desenhados de forma tridimensional.

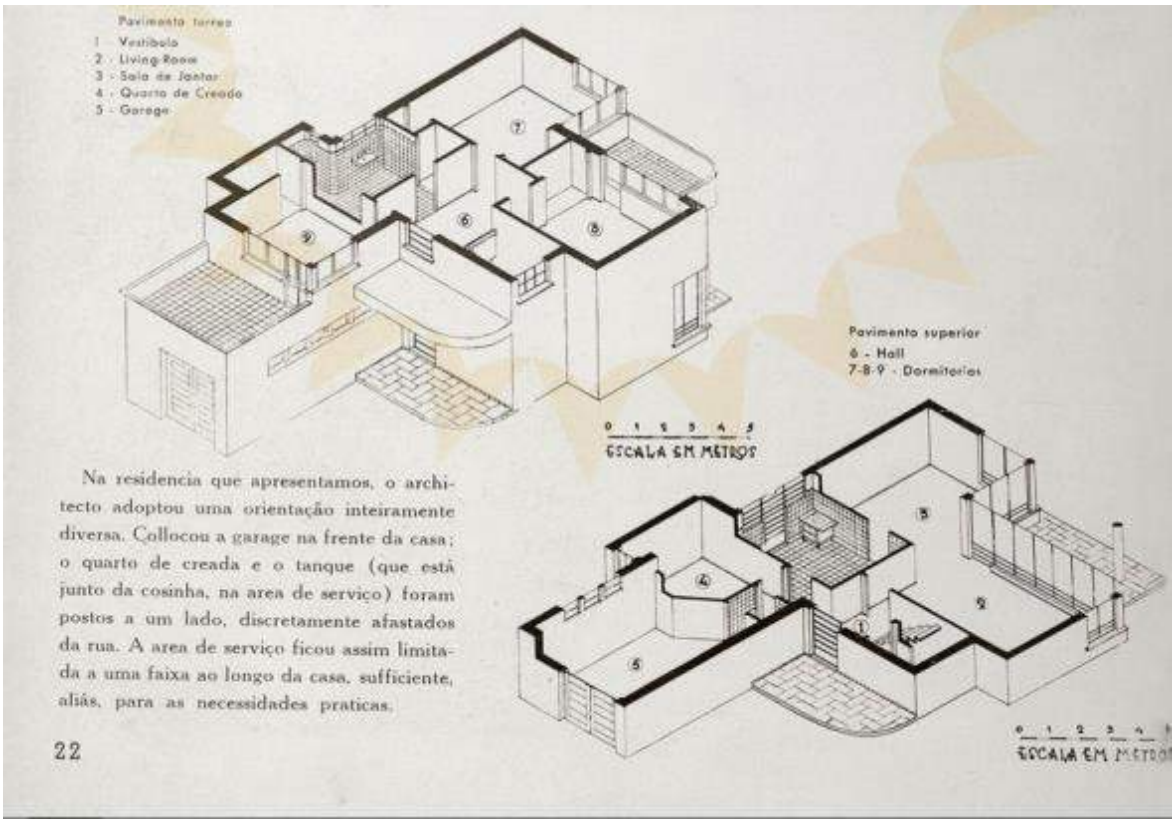
FIGURA 22: "Sala de estar". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 06 jan. 1942, p. 40.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Nas revistas especializadas, uma novidade na apresentação dos interiores estava na divulgação do *layout* da planta em três dimensões, que proporcionava ao leitor uma visão das dimensões e profundidas de cada cômodo. Logo nas primeiras edições da revista *Acrópole*, em 1938, encontra-se a publicação de uma residência construída por Henrique Mindlin, a casa de Haberkamp[102], que exibe o desenho da planta e as fotografias dos ambientes decorados pelo arquiteto (figura 23). Tratava-se de uma nova forma de representação da planta estrutural, enriquecida de detalhes, como indicação de espaços com diferentes pisos, portas e janelas.

[102] "Residência para o Snr. G. Haberkamp". **Acrópole**, São Paulo, ano 01, v. 13, maio de 1938, p. 22-25.

FIGURA 23: “Residência para o snr. G. Haberkamp”. **Acrópole**, São Paulo, maio de 1938, p. 22 (1).



Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

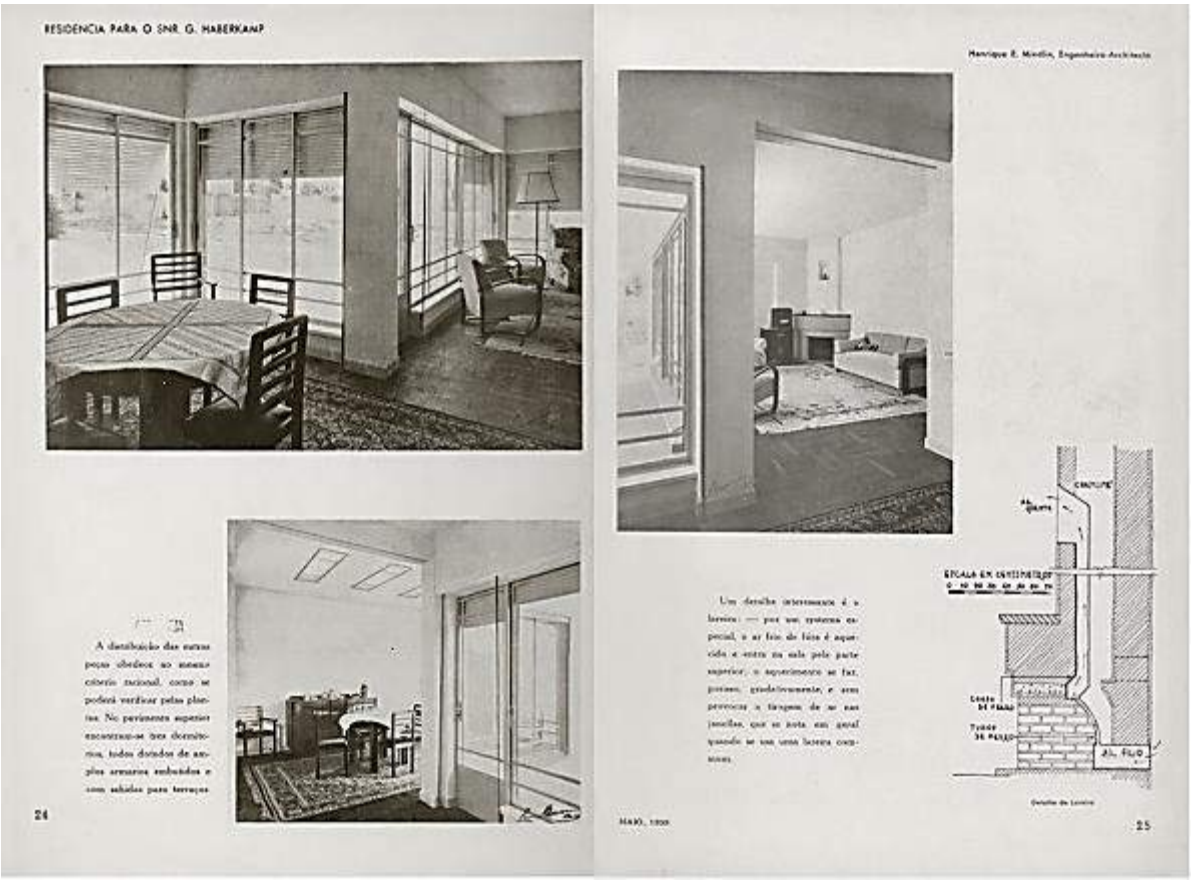
Neste projeto, o arquiteto adotou um programa de necessidades diverso do que se fazia na época. Posicionou a garagem na frente da residência e não nas laterais do terreno, em seguida justapôs a ela o quarto de empregada, que faz ligação com o hall da entrada principal. O *living-room* e a sala de jantar foram posicionados nos fundos do lote, com vista para o jardim. A divisão das áreas internas e externas foi feita por paredes envidraçadas. Dessa forma, “o jardim faz parte da casa e o morador não perde nunca o contato com a natureza”[103]. A fachada sem ornamentos, com a presença de paredes envidraçadas e a distribuição não hierárquica, mas funcional, das áreas de serviço, caracterizavam o projeto como “moderno”.

Nas fotografias dos espaços internos decorados – sala de jantar e *living-room* – observamos a presença de poucos móveis e objetos decorativos (figura 24). No espaço térreo da casa, para facilitar a circulação, não foram colocadas portas para a divisão dos ambientes. A iluminação era central, com alguns focos de luz ao longo da sala, como o abajur

[103]**Acrópole**. *Op.cit.* maio de 1938.

posicionado ao lado da poltrona. No pavimento superior encontravam-se três quartos, todos com armários embutidos.

FIGURA 24: “Residência para o snr. G. Haberkamp”. **Acrópole**, São Paulo, maio de 1938, p. 24-25 (2).



Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Na sala de jantar, os móveis possuem linhas retas, sendo que as cadeiras têm estofamento de couro apenas nos seus assentos; um aparador acompanha o conjunto, com algumas louças dispostas sobre dele. Interessante notar a escolha de uma mesa redonda ao invés da mesa retangular, onde cada membro da família tem o seu local determinado. Essa opção denotava a possibilidade de maior intimidade entre os membros da família, com poucas hierarquizações pré-determinadas, como aquela tradicional em que o chefe da família sempre se senta à cabeceira da mesa.

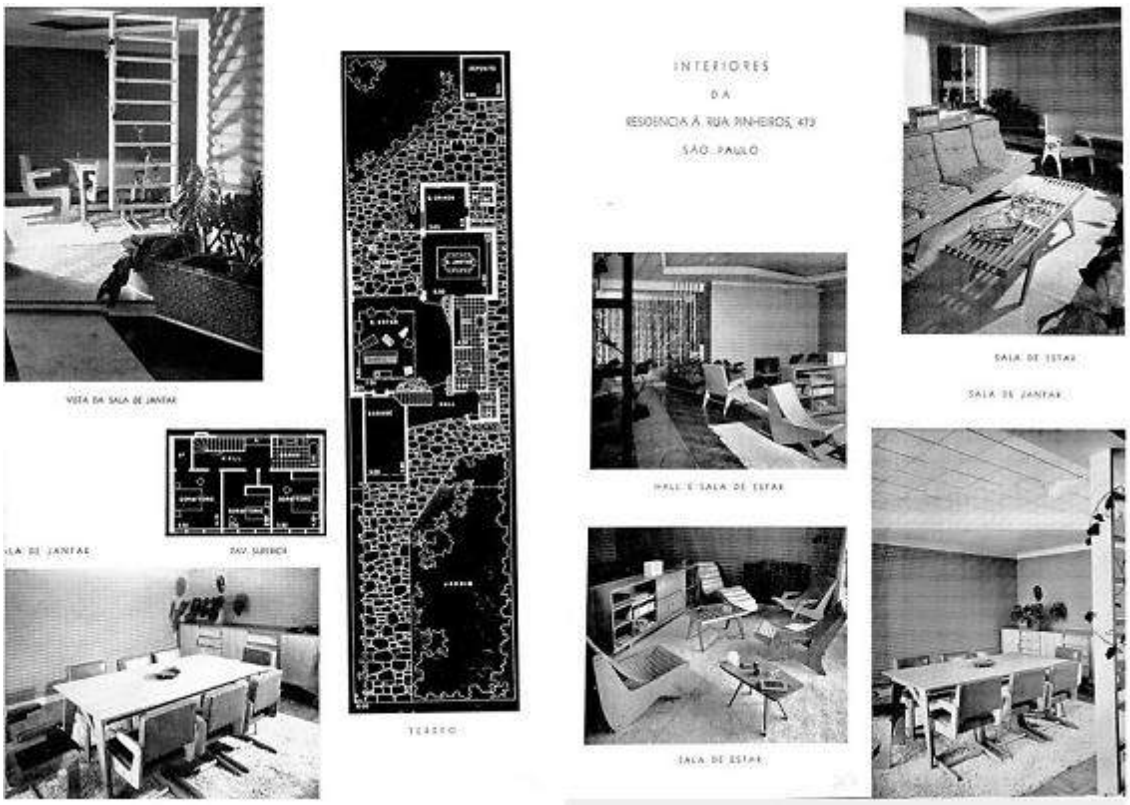
A lareira encontra-se na sala de visitas, com poucos objetos sobre ela, mas com a presença de um pequeno oratório na parede. Importante notar que as paredes claras, sem papel

de parede ou tapeçarias, acompanhadas do sofá estofado, também claro, fazem contraste com a poltrona, única peça com estampa.

A decoração reconhecida pelos editores das revistas como “moderna” não alterou apenas o *design* do móvel e da casa, mas também proporcionou mudanças na forma de divulgação do espaço doméstico; o móvel passou a ser concebido em relação ao espaço que ocuparia, numa visão tridimensional. Mais do que o desenho de um ambiente, vemos a decoração como parte integrante do projeto arquitetônico da casa, onde cada elemento desempenha uma função dentro do arranjo decorativo.

Durante a década de 1950, a divulgação dos interiores na *Acrópole* passou a exibir a planta da residência construída juntamente com as imagens da fachada e dos interiores decorados, como observado nos interiores divulgados da residência da Rua Pinheiros, em São Paulo.

FIGURA 25: “Interiores da residência à rua Pinheiros”. **Acrópole**, São Paulo, dez./1950, p. 212-213.



Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Na década de 1950, valendo-se da fotografia em cores, os móveis ditos “modernos” passaram o ocupar lugar de destaque nos periódicos ilustrados e especializados. Nos anúncios, encontramos apenas peças em linhas modernistas, como as produzida pela Indústria de Móveis Artísticos Z, que apresentava suas criações com fotografias de protótipos arranjados em um espaço específico da casa.

FIGURA 26: Móveis Artísticos Z. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1954.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ficava evidente o gosto pela utilização de cores fortes para criar contrastes no ambiente, como a sala decorada com móveis de Zanine Caldas, apresentada na peça publicitária (figura 26). O primeiro espaço, divulgado logo no começo da página, expõe a visão da sala de estar integrada à sala de jantar. Interessante notar que as cores utilizadas nos dois arranjos são responsáveis pela divisão dos ambientes – um carpete vermelho para a sala de estar, com móveis forrados de um tecido azul, enquanto a sala de jantar tem um carpete rosa, com cadeiras forradas também em tecido azul. Abaixo dessa fotografia, a sala de estar também apresenta diversas cores na sua composição.

Nas ambientações modernistas, as cores não eram mais escolhidas pelo seu valor simbólico, mas por seu potencial de criar contrastes, que garantiam uma fluidez na circulação ao mesmo tempo em que demarcavam a funcionalidade de cada espaço. Como na pintura abstrata, onde a cor tem efeitos espaciais de saliências e profundidades, que garante dinamismo a obra, na arquitetura as cores são utilizadas para provocar recuos e ampliações do espaço[104].

As revistas de arquitetura tinham por principal preocupação a apresentação dos projetos arquitetônicos – fachadas e espaços internos – além dos projetos de decoração considerados modernos, mas que, como vimos, comportavam forte interação com outros estilos. No entanto, era nas revistas ilustradas que os parâmetros modernistas aplicados à decoração eram divulgados de maneira cabal, expondo fotografias de ambientações internacionais, que utilizam novos materiais, "com abolição do supérfluo dentro do critério que manda haver antes da beleza a comodidade"[105].

A decoração, mais do que uma expressão de *status* econômico ou da personalidade dos moradores, foi concebida dentro de um projeto racional, em que a satisfação de necessidades estava acima dos aspectos estilísticos do móvel e dos objetos artísticos. Mais do que uma moldura para a casa, a decoração determinava uma nova forma de se relacionar com o espaço doméstico, centrado nos aspectos físicos do ambiente. As imagens dos interiores divulgados nos periódicos tornaram a casa palpável para os leitores, que podiam ver, nas sugestões das revistas, meios para construir ou reformar a casa por conta própria.

A estética "moderna" foi resultante da ação de diversos agentes sociais – arquitetos, produtores de móveis, jornalistas, críticos de arte, anunciantes, etc. – que atuaram na conformação de um arranjo que pretendia racionalizar tanto o espaço doméstico quanto as atividades ali desenvolvidas. Como essas propostas se encaixaram nos anseios das camadas médias e os modos de sua apropriação é o que veremos nos próximos capítulos.

---

[104] É o caso dos interiores da casa do artista e *designer* Gerrit Rietveld e Truus Schröder, construída em 1924 em Utrecht. TEMPEL, Benno; JANSSEN, Hans; TJABBES, Pieter (curadores). *Mondrian e o Movimento De Stijl*. São Paulo: Art Unlimited, 2016.

[105] ROMER, J.B. "Interiores Modernos". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 39, 04 ago. 1934, p. 26-27.

CAPÍTULO 02

A CONSTRUÇÃO DE UMA LINGUAGEM DECORATIVA "MODERNA"

O processo de modernização do Brasil concedeu à arquitetura moderna protagonismo na construção de uma linguagem estética que associava as mudanças nas configurações espaciais como impulsionadoras de mudanças nas práticas sociais. Valendo-se das encomendas públicas e de posições privilegiadas no setor de preservação do patrimônio, os modernistas buscaram afirmar a legitimidade de sua linguagem estética em um mercado dominado pela arquitetura de estilos. Nos periódicos da época, os modernistas atacaram o gosto eclético, hegemônico, associando-o aos arcaísmos sociais. Por sua vez, os defensores da arquitetura de estilos também se posicionaram como representantes da almejada modernidade, ao promoveram uma estética que associava tradição e funcionalidade às construções.

Este capítulo tem por objetivo perscrutar os padrões estéticos que concorreram para definir a modernidade brasileira voltada para as formas de morar. Através dos discursos publicados nos periódicos, das fotografias de decoração das casas e do seu mobiliário podemos perceber a construção do "moderno" dentro de uma perspectiva histórica, analisando as estratégias empregadas pelos editores e colunistas para impulsionar a apropriação desta estética pelos leitores.

2.1 Disputas de linguagens estéticas

No cenário arquitetônico dos anos 1930, diversas linguagens estéticas disputavam a hegemonia do mercado. Vale ressaltar que, nesse momento, a formação do profissional da arquitetura não estava separada do campo da engenharia e das Belas Artes[106]. Nos periódicos especializados encontramos diversas referências a projetos de habitação construídos por engenheiros e engenheiros-arquitetos, a maioria em estilos históricos.

Em São Paulo, a formação do engenheiro-arquiteto ocorria, principalmente, na Escola Politécnica e na Faculdade do Mackenzie. Em 1931, com a realização do 1º Congresso da Habitação, o estudo e a discussão de assuntos relacionados ao problema da moradia brasileira permitiram a reflexão sobre os modos de morar e, sobretudo, sobre a valorização da

[106] FISCHER, Sylvia. *Ensino e profissão: o curso de engenheiro-arquiteto da Politécnica de São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2005.

categoria[107]. Nesse momento, a questão fundamental era o baixo prestígio da profissão, uma vez que o projeto construtivo era tradicionalmente desenvolvido por desenhistas projetistas e construtores. As falas dos engenheiros e engenheiros-arquitetos no congresso deixavam clara a necessidade de distinção entre os diplomados e os construtores, que haviam conquistado seu saber com a prática, sem deterem o saber considerado técnico-científico[108].

O curso de engenharia da Politécnica possibilitava aos discentes dos últimos anos seguir com a carreira de arquitetura, engenharia-civil ou agronomia. A subdivisão da arquitetura, em São Paulo, voltava-se aos critérios técnicos da profissão. Apesar dessa preocupação, o curso de engenharia passava também pelo paradigma das *beaux-arts*, difundindo estéticas ligadas ao *art déco*, missões e neocolonial[109].

Já no Rio de Janeiro, a formação de arquitetura era oferecida pela Escola Nacional de Belas Artes[110], onde a inculcação dos modelos clássicos estava na base do ensino. A formação dominada pela composição acadêmica tradicional provocava inúmeras críticas nos arquitetos modernistas, como Lúcio Costa e Carlos Alberto Gomes Cardim Filho, que se pronunciavam nos congressos e periódicos sobre a necessidade de reforma do ensino profissional[111]. A base do ensino, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, fornecia ao mercado profissionais aptos a atender às demandas ligadas ao gosto eclético das elites do país.

Diversos estilos concorreram para a associação de suas linhas à modernidade que despontava no país, dentre elas destacavam-se o *art déco*, o missões, o neocolonial e o modernismo. Uma breve exposição das características de cada estética e de como foram apresentadas ao público será feita a fim de traçarmos um quadro necessário dos movimentos estéticos que predominavam no período.

---

[107]PRIMEIRO CONGRESSO DA HABITAÇÃO. São Paulo: Instituto de Engenharia, maio 1931.
[108]FISCHER, Sylvia. *Op cit*. p. 182-183.
[109] ROSATTI, Camila Gui. *Op. cit.* p. 115.
[110] A Escola de Belas Artes começou em 1816, no reinado de D. João VI, fundador da instituição e que na época denominou a instituição com o nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Com a Independência, a Escola Real passou a ser denominada de Academia Imperial das Belas Artes. Novamente, com mudança do regime político, instaurado pela proclamação da república (1889), a Academia Imperial é transformada em Escola Nacional de Belas Artes (1890).
[111] FISCHER. *Loc. Cit.* . p. 182-183.

2.1.1 *Art Déco*

Dentre as diversas linguagens arquitetônicas presentes na década de 1930, o *art déco* se colocou como uma proposta estética em disputa pelo designativo de "moderno", por fazer a associação entre arte e desenvolvimento tecnológico. Vale ressaltar que expressão "*art déco*" faz referência à Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1925 - *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* – sendo primeiramente usada como tal em 1966. Dessa forma, nos anos anteriores, a estética, caracterizada pela predominância de linhas simples e ornamentos geométricos estilizados, foi denominada como *moderna*[112].

A expansão do *art déco* em São Paulo foi favorecida pela introdução e difusão do concreto armado nas edificações. Na década de 1930, o concreto armado representou o progresso tecnológico, pois remetia a uma ideia de arquitetura pura e simples, aplicada aos edifícios comerciais e de serviços localizados no centro da cidade. A modernidade propagada pelo *déco* era encarada como uma evolução lógica dos estilos históricos, em contraposição à arquitetura modernista, desprovida totalmente de ornamentos e que representava um rompimento drástico dos conceitos arquitetônicos vigentes[113].

Segundo Clara D'Alambert, a estética *déco* foi adotada por amplas camadas sociais, sendo seu sucesso justificado pelo baixo custo da construção, resultante da simplificação formal e decorativa e da novidade de uma proposta de jogos de volumes nas construções com uma discreta ornamentação[114]. Nos periódicos analisados, o *art déco* é usado na diagramação das reportagens e capas, como também no *design* dos móveis. Porém, não encontramos referências diretas à estética, como a nomeação do estilo para identificar determinadas ambientações. A ausência de acreditação a essa linguagem demonstra que suas linhas e formas eram, no período, entendidas como pertencentes a uma estética "moderna", que buscava a simplificação das formas.

Exemplo disso é a divulgação do trabalho do arquiteto Jayme C. Fonseca Rodrigues, na revista *O Cruzeiro*, no início de 1938[115]. Identificado pela historiografia da arquitetura

---

[112] Cf.: CAMPOS, Vitor Jose Baptista. *O art-déco e a construção do imaginário moderno: um estudo da linguagem arquitetônica.* Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2003.
[113] D'ALAMBERT, Clara Correia. *Op. cit.* p.83
[114] *Ibidem.*
[115] O CRUZEIRO. "Arquitetura Moderna Rio, São Paulo". Rio de Janeiro: Diários Associados. 08 jan. 1938. p. 25.

como difusor da estética *art déco*[116], o arquiteto teve diversos trabalhos expostos também na revista *Acrópole*. O objetivo da publicação no *Cruzeiro* era expor ao público o que havia sido construído em São Paulo e no Rio de Janeiro ligado à "arquitetura moderna". No início da página encontra-se a indicação do projeto de construção do cinema São Luiz, no Rio de Janeiro, sendo apresentada a vista da cúpula da sala de projeção (figura 27). Já no cenário paulistano, vemos uma residência privada, com fotografias da sua fachada e interior. Essa sobreposição de imagens – cinema e residência – esclarece ao público a possibilidade de aplicação da arquitetura "moderna" tanto em edifícios públicos como em moradias privadas.

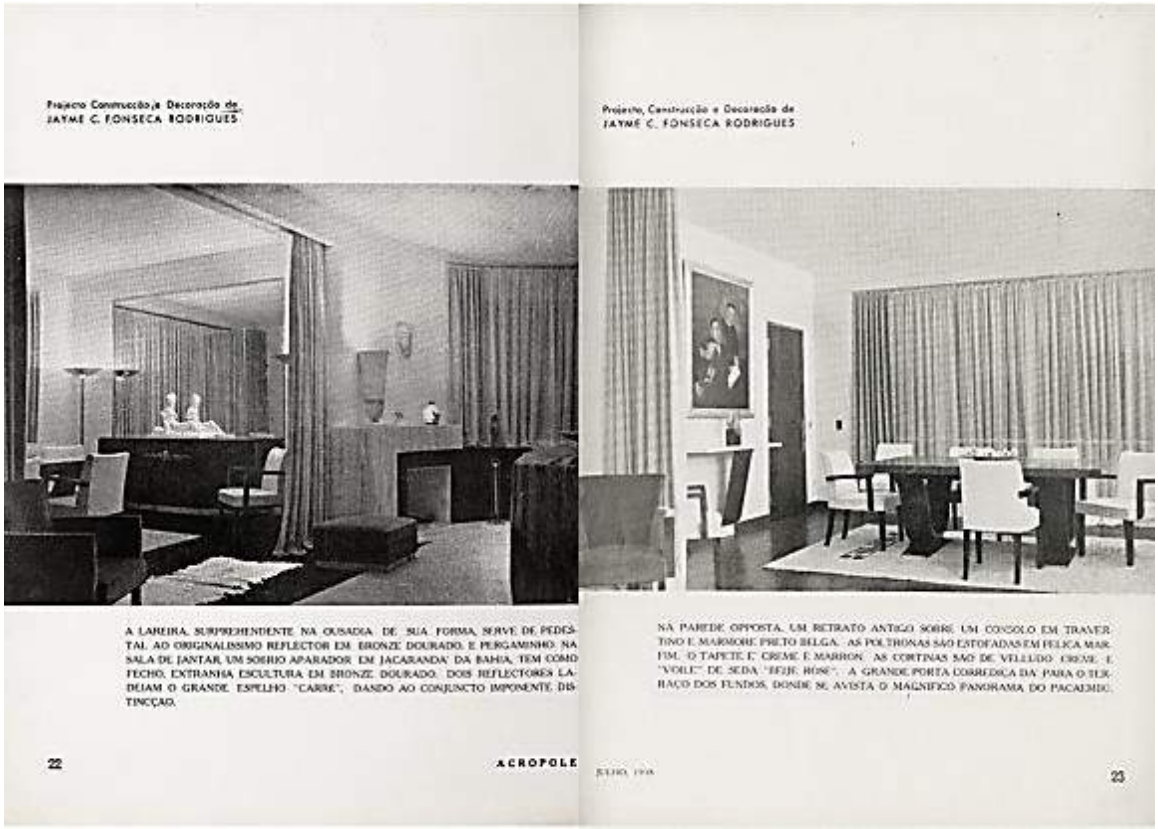
FIGURA 27: "Arquitetura Moderna Rio, São Paulo". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 08 jan. 1938. p. 25.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

[116] O arquiteto projetou os edifícios dos IAPs, a IAPTEC, na avenida nove de julho, além de residências particulares. Cf.: D'ALAMBERT. *Loc cit.* p. 79.

No decorrer do ano, a revista *Acrópole* publicou duas fotografias da mesma residência projetada por Jayme C. Fonseca Rodrigues (figura 28), indicando sua localização no bairro do Pacaembu, em São Paulo[117]. Nas imagens, podemos observar parte da sala de visitas e a sala de jantar. Na sala de visitas, a legenda da imagem chama a atenção para a lareira, posicionada em uma curva da sala, sendo apresentada como "surpreendente na ousadia de sua forma". A sala de jantar encontra-se em frente à sala de visitas, separada desta apenas por uma cortina. Um aparador é posicionado atrás de uma mesa retangular para seis cadeiras, estas dispostas de forma aleatória no ambiente, para que o leitor possa observar bem os detalhes dos pés da mesa e a estampa do tapete.

FIGURA 28: Residência projetada e decorada por Jayme C. Fonseca Rodrigues. **Acrópole**, São Paulo, jul. 1938. p. 23.



Projecto Construcção e Decoração de
JAYME C. FONSECA RODRIGUES

A LAREIRA, SURPREHENDENTE NA OUSADIA DE SUA FORMA, SERVE DE PEDESTAL AO ORIGINALISSIMO REFLECTOR EM BRONZE DOURADO E PERGAMINHO. NA SALA DE JANTAR, UM SOBRIO APARADOR EM JACARANDA' DA BAHIA, TEM COMO FECHO, EXTRANHA ESCULTURA EM BRONZE DOURADO. DOIS REFLECTORES LADEIAM O GRANDE ESPELHO "CARRE", DANDO AO CONJUNCTO IMPONENTE DISTINCÇÃO.

22 ACROPOLE

Projecto, Construcção e Decoração de
JAYME C. FONSECA RODRIGUES

NA PAREDE OPPOSTA, UM RETRATO ANTIGO SOBRE UM CONSOLO EM TRAVERTINO E MARMORE PRETO BELGA. AS POLTRONAS SÃO ESTOFADAS EM FELICA MARFIM. O TAPETE É CREME E MARRON. AS CORTINAS SÃO DE VELLUDO CREME E "VOILE" DE SEDA "BEIJE RONE". A GRANDE PORTA CORREDIÇA DÁ PARA O TERRAÇO DOS FUNDOS, DONDE SE AVISTA O MAGNIFICO PANORAMA DO PACAEMBU.

JULHO, 1938 23

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[117] **Acrópole**, São Paulo, n. 02. jul. 1938. p. 23.

Os projetos de Jayme Fonseca Rodrigues divulgados na revista ilustrada são apresentados como exemplos de usos do estilo "moderno" nas construções – interior público, fachada e espaço residencial. As imagens veiculadas em *O Cruzeiro* procuram evidenciar um aspecto da linguagem estética adotada pelo arquiteto: as linhas curvilíneas, aplicadas especialmente nos ângulos das fotos divulgadas. Nesse sentido, a Revista procurava explicitar para os leitores aspectos e características de uma nova linguagem arquitetônica, decifrando as linhas "modernas".

Já as fotografias veiculadas na *Acrópole* apresentam os espaços domésticos – sala de visitas e sala de jantar – em um ângulo aberto e ampliado, permitindo ao leitor observar as dimensões das salas, altura correta dos móveis e sua disposição pelo ambiente. Diferente da abordagem da revista *O Cruzeiro*, que apresenta o interior com um enquadramento reduzido. Dessa forma, é possível visualizar o ambiente como um todo – aspectos construtivos e o arranjo interior, noções imprescindíveis para a arquitetura.

Se a revista ilustrada destaca um elemento formal da estética *déco*, as imagens juntamente com as legendas publicadas na *Acrópole* evidenciam as escolhas do arquiteto nas ambientações – materiais utilizados, aparência dos móveis, disposições dos objetos, etc. Fica, portanto, evidente a valorização do profissional na composição do ambiente "ousado" e "original".

2.1.2 Missões e neocolonial

Em 1935, a correspondente Zenaide Andréa apresentou na revista *O Cruzeiro* uma residência projetada pelo engenheiro-arquiteto Ernesto Becker, em São Paulo, com o intuito de introduzir o estilo missões ao público da Revista[118]. Tal estética, caracterizada pela combinação de elementos arquitetônicos que fazem referência às missões espanholas na América[119], teve grande repercussão no Brasil, com diversos projetos publicados na revista *A Casa*, e arranjos decorativos divulgados em *O Cruzeiro*. Segundo Atique, o movimento missões não representava um simples transporte do passado para o presente, mas sim a

[118]ANDRÉA, Zenaide. "O Estylo Missões na Architectura". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 09, 05 jan. 1935, p. 30-31.
[119]D'Alambert, Clara. *Op. cit.* p. 47.

constituição de uma estética que buscava referências no passado histórico para compor as linhas contemporâneas[120].

FIGURA 29: “Estylo missões na architectura”. Zenaide Andréa. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 05 jan. 1935, p. 30-31.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

As imagens da casa projetada por Becker (figura 29) apresentam referências espanholas em alguns elementos da construção, como o grande pátio localizado na entrada da casa, a presença de ferro forjado nas portas e nos portões da casa, e ainda o uso de ladrilhos no piso. Na parte interna, o hall de entrada é exposto em diversos ângulos – visto a partir da sala de jantar, da porta de entrada e do primeiro andar – com intuito de demonstrar diferentes detalhes do mesmo ambiente. Os móveis que compõem o hall são um conjunto de sofás sem estampas e com detalhes nas laterais e mesa de centro de pés retorcidos e entalhe nas laterais do tampo de madeira.

[120]ATIQUE, Fernando. *Op. cit*.

O caráter nacional do arranjo encontra-se, segundo a correspondente, na escolha dos materiais dos móveis, como o jacarandá na mobília e o vitral do hall com temática do período colonial brasileiro, "Índios caçando uma onça", de autoria do próprio arquiteto.

No início do seu texto, a autora do artigo afirma: "Não há arte *livre da realidade*"[121], posicionando-se, com isso, na discussão da época sobre a constituição de uma arte verdadeiramente nacional e, por assim dizer, por uma arquitetura capaz de responder aos problemas presentes e fazer referência à cultura nacional. Zenaide Andréa não entende o estilo missões como exógeno a nossa cultura, mas sim capaz de imprimir elementos da história e da cultura brasileira – a paisagem exuberante e o passado colonial – às linhas arquitetônicas da casa, proporcionando assim uma estética que dialogava com a nossa "realidade". Mais à frente a autora continua:

> No ponto em que estamos, um conflicto entre tecnica e a inspiração seria cabotino. Uma especie sadia de néo-classicismo impõe directrizes seguras. E a lição do passado não sofre mais o desprezo-cartaz, proclamado pela gente de vanguarda.
>
> Para melhor documentar isso, reparamos na arquitetura atual. Nenhuma outra modalidade de creação esthetica é índice tão favorável à analyse, tão accessivel à attenção das massas. Naturalmente, não falamos aqui dessas casas comuns, horríveis, que o burguês constroe pensando no outro burguês – o inquilino... Referimo-nos, sim, á arte de edificar, segundo um estylo definido. O 'modernista', por exemplo, passou por um caminho de purificação: já se pode residir, de facto, entre quatro paredes modernas...
>
> Aqui no Brasil, entretanto, no panorama semi-virgem de nossa civilização, o estylo *missões* – de que reproduzimos varios aspectos, nesta página, devido à gentileza do engenheiro architecto dr. Ernesto Becker, autor das fachadas e interiores em questão - harmoniza-se muito mais com o clima e a paysagem. Demais a mais, é um capítulo vivo de nossas tradições adaptado ao presente.
>
> Suas legendas de beleza evocam os nossos episódios gloriosos: Juca Pirama, Caramuru, a 1 missa no país verde-amarelo, estuante de seiva, de sentimento puro... Seus símbolos são os nossos[122].

A tradição é retomada como "directriz segura" na composição dessa nova arquitetura, que se vale de símbolos nacionais, característicos do Romantismo Brasileiro tanto na arte como na literatura – Juca Pirama[123], Caramuru[124], Primeira Missa[125] –, os quais idealizam o

---

[121] ANDRÉA, Z. *op. cit*, p. 30.
[122] *Idem.* p. 31.
[123] Poema escrito por Gonçalves Dias, em 1851, escrito em versos pentassilábicos, decassibálicos e endecassibálicos, dividido ao todo em dez cantos.
[124] Poema escrito pelo frei Santa Rita Durão, em 1781, conta a história do náufrago português Diogo Álvares Correia, que viveu entre os Tupinambás por volta de 1510, estabelecendo alianças de guerra com os indígenas.
[125] Obra pintada por Victor Meirelles, em 1860.

encontro entre o indígena e o colonizador europeu[126]. Nesse momento, em que os intelectuais procuravam refletir sobre a construção da ideia de povo e cultura brasileira[127], o que estava em jogo era a própria noção de civilização.

Uma das grandes questões que permeou o século XIX, na Europa, em vista das experiências imperialistas, era definir as bases da "civilização" europeia em contraste com os povos colonizados. A constituição do espaço doméstico levou em conta a legitimação de uma noção de civilidade, observada na organização de espaços densamente decorados, com referência ao exotismo cultural de determinados povos, aliado ao estabelecimento de rituais de etiqueta que ordenavam as recepções e formas de viver no espaço privado[128].

No Brasil, no final do século XIX e início do XX, a preocupação das elites nacionais era a sua diferenciação em relação aos imigrantes e às populações locais presentes desde a colonização. Foi nas tradições francesa e inglesa, aptas a marcar distâncias sociais, que as elites locais se espelharam[129]. Com as mudanças impostas pela Revolução de 1930, a expectativa era a superação do atraso social e a formação de uma cultura própria. Os livros de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, de 1933, *Sobrados e Mocambos* de 1936, juntamente com *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado no mesmo ano, objetivaram analisar as especificidades da formação social brasileira, pensados nas chaves dicotômicas da tradição x progresso, particular x universal[130]. Gilberto Freyre parte do universo escravocrata, da vida nos engenhos, suas construções e relações sociais para mostrar a dinâmica da interação das diferentes raças na constituição da cultura brasileira, consagrando a mestiçagem como caminho para dissolver as diferenças raciais e sociais. Por outro lado, Sergio Buarque busca na experiência colonial instrumentos que expliquem a sociedade brasileira e os entraves para se alcançar a modernidade, dentre elas o caráter cordial do povo, ou seja, o personalismo e a proximidade que marcavam as relações sociais. Esses ensaios e a repercussão que alcançaram demonstraram as inquietações dos intelectuais em relação à ideia

---

[126]O contexto da produção da tela de Victor Meirelles, que retrata o momento de integração entre indígenas e portugueses foram tratados no estudo de Jorge Coli. Cf.: COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005.

[127] Significativo, nesse momento, é a organização da coleção Brasiliana, na década de 1930, com artigos de importantes intelectuais que se propõem a entender a "formação social do Brasil", os problemas e obstáculos para o acesso à "modernidade".

[128]HALTTUNEN, Karen. *Op. cit*. p. 157-190.

[129] CARVALHO. *Op. cit.* p. 133.

[130] DUTRA, Elaine de Freitas. "Cultura". In: SCHWARCZ, Lilia M. *História do Brasil Nação: 1808-2010.* Rio de Janeiro: Editora Objetiva, v. 4, p. 229-274, 2013. p. 244.

de cultura e sociedade nacional, bem como a preocupação em entender a situação do país diante de uma almejada ideia de "modernidade"[131].

As discussões no campo intelectual também foram tratadas na arquitetura dos novos edifícios, em que se procurava produzir uma estética ao mesmo tempo atual e que colaborasse na construção de uma identidade nacional. Uma das saídas encontradas foi a releitura dos elementos coloniais. A retomada das tradições ganhou força frente às referências europeias, expressas no ecletismo[132].

Ao longo das décadas de 1930 e 1940, podemos observar nas revistas especializadas a preocupação em compor ambientes que evocavam a tradição colonial, como a publicação da casa de Otavio Mattos Penteado, no Pacaembu, decorada por Felipe Dinucci, em 1941[133]. As fotografias apresentam paredes e portas de cor branco-marfim, tendo as últimas ornamentações de ferro forjado na cor dourada (figura 30). No primeiro plano, encontra-se uma lareira de mármore bege-rosa e preto belga, com mesa de centro de ferro forjado, sofá de veludo camurça na cor marrom queimado e damasco com fundo bege e ramagens marrons e poltronas de *chinz*[134]; além disso, na parede esquerda encontram-se poltronas e console com aplicação de ferro dourado, estantes laterais de pergaminho com decorações ornamentais douradas, inspiradas nos painéis de azulejos do Solar do Conde dos Arcos, na Bahia. No segundo plano vemos um *divan* curvo de *gobelin*[135] pérola com ramagens policromáticas.

---

[131] *Ibidem.*

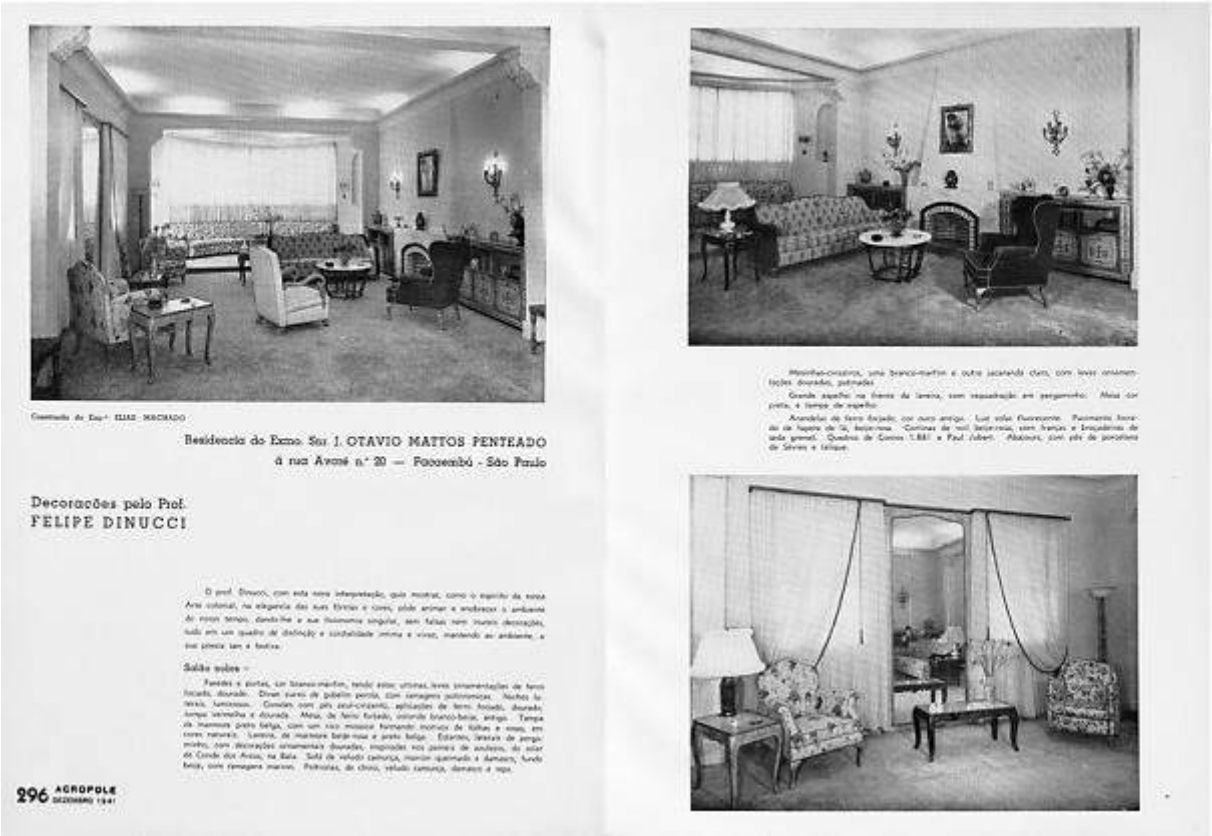
[132] Ainda na década de 1910 e 1920, o arquiteto português Ricardo Severo já defendia a retomada das tradições nacionais na arquitetura brasileira. Contrário à importação de estilos ecléticos, o engenheiro afirmava a existência de uma relação entre tradição, nacionalidade e nação. Cf.: MELLO, Joana e CASTRO, Ana Claudia. "Entre nacionalismos e cosmopolitismos: imagens da metrópole moderna paulista nas primeiras décadas do século 20". In: *Anais do VII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Niterói: UFF, 2004. p. 29-30.

[133] ACRÓPOLE. "Decorações pelo Prof. Felipe Dinucci". São Paulo, ano 04, n. 44, dez. 1941, p. 296-297.

[134] Espécie de tecido vidrado, com estampas.

[135] Tipo de tecido estampado.

FIGURA 30: “Decorações pelo prof. Felipe Dinucci”. **Acrópole**, São Paulo, dez. 1941, p. 296-297.



Residencia do Exmo. Snr. J. OTAVIO MATTOS PENTEADO
á rua Avaré n.º 20 — Pacaembú - São Paulo

Decorações pelo Prof.
FELIPE DINUCCI

296 ACRÓPOLE DEZEMBRO 1941

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Os editores introduzem a proposta de decoração de Dinucci como uma “interpretação” da arte colonial:

> O prof. Dinucci, com essa nova interpretação, quis mostrar, como o espírito da nossa Arte colonial, na elegância das suas formas e cores, pôde animar e enobrecer o ambiente do nosso tempo, dando-lhe a sua fisionomia singular, sem falsas nem inúteis decorações, tudo em um quadro de distinção e **cordialidade** intima e vivaz, mantendo ao ambiente, a sua poesia san e festiva.
>
> O estilo colonial adotado foi de difícil solução dado ao acúmulo de aberturas que foi preciso colocar na fachada principal. Os tamanhos das peças são de boa proporção e colocadas na posição mais cômoda possível e o número destas satisfaz as exigências do cliente [136].

[136] **Acrópole**, *Op. cit*. p. 296 (grifo meu).

Para o decorador, a modernidade representava uma leitura das necessidades contemporâneas aliadas à tradição histórica, que "[em] equilíbrios de tons, aplicação inteligente da modernidade em acordo com a nossa tradição dos tempos coloniais e do primeiro império [...] põe em relevo o valor do Artista dentro do ambiente aristocrático-brasileiro"[137]. Em defesa do "estilo colonial" está a ideia de que os elementos do passado não eram transportados para o ambiente como uma cópia de estilos, mas sim como reflexo de uma cultura nacional, "cordial" e "vivaz".

A ideia de cordialidade, debatida longamente nas décadas de 1930 e 1940, foi basilar nas reflexões a respeito das estruturas sociais brasileiras. Para Sergio Buarque de Holanda, é na conjunção da herança colonial ibérica e no domínio patriarcal rural que surge a ideia de "cordialidade", usada para denominar as relações tidas no mundo colonial. A cordialidade representa uma forma de convívio humano que teria por modelo as relações privadas, familiares, características desse ambiente rural. Em oposição à civilidade, que pressupõe uma noção ritualística, baseada em sentenças e normas impessoais, no qual cada indivíduo mascara suas sensibilidades e emoções. A cordialidade denotaria as vicissitudes pessoais do homem no grupo, sem formalismos ou ritos. Estariam no localismo e na força do patriarcalismo as bases de entendimento da formação do Estado brasileiro, no qual este último é considerado como um prolongamento da vida doméstica[138].

Em oposição à ideia de cordialidade debatida por Sergio Buarque de Holanda, mas valendo-se da discussão presente na década de 1930, o decorador Felipe Dinucci empregou a palavra "cordial" em suas ambientações em estilo colonial. Ao contrário do historiador, Dinucci entendia a cordialidade no sentido da polidez, das "boas maneiras" como constitutivas da civilização brasileira:

> A casa brasileira, deveria apresentar hoje em dia, de conformidade com o caráter hospitaleiro e acolhedor de sua gente; ter àquela simplicidade meiga e gentil, àquela graça e distinção, ao mesmo tempo sóbrias e polidas, que especificam e distinguem o seu povo[139].

A proposta do decorador era a de "atualizar" as tradições decorativas herdadas da Colônia e, assim, promover uma síntese entre a tradição e a modernidade, com ambientes funcionais que se remeteriam às características culturais do brasileiro.

---

[137] "Decorações pelo Prof. Felipe Dinucci". **Acrópole**, São Paulo, ano 06, n. 68, dez. 1943, p. 240.
[138] HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 243-269.
[139] DINUCCI, Felipe. "O móvel, o ambiente e o decorador". São Paulo, ano 11, n. 130, fev. 1949, p. 298.

> Para a arte colonial modernizada, entendo que se deve enquadrar a moderna casa brasileira no espírito da nossa Arte do passado, sem cópias nem imitações, porque seria sem lógica, viver em ambientes fora do nosso tempo e costume, ambientes onde vivia-se numa vida patriarcal e quase de convento, onde se saía e se entrava de leitera, onde a vida era completamente diferente
>
> [...] No ambiente brasileiro de hoje, deve-se sentir e viver o espírito da nossa Arte tradicional, porém, entre ritmos de volumes e côres suaves e leves, como as flores douradas do ipê e o liláz do jacarandá[140].

Na residência de Alcides Xande (figura 31), em São Paulo, também decorada por Dinucci, observamos outro exemplo de ambiente em "estilo colonial": uma sala de jantar[141]. A parede é pintada de branco-bege, com espelho emoldurado por motivos orientais em cerâmica branca e azul. Observa-se um console de madeira com elementos decorativos dourados e patinados, "tipo antigo", atrás de uma mesa com tampa preta e pés guarnecidos com gravações douradas, sob um tapete branco e bege com ramagens azul, verde, roxo e vermelho queimado.

Residencia do Exmo. Sr. Dr. ALCIDES XANDE, á rua Polonia, 284

Decorações pelo Prof. FELIPE DINUCCI

Nesta distinta e confortavel vivenda esquadrada no espirito da nossa arte colonial, quiz o decorador apresentar ambientes que, conquanto em linhas e cores representem o caracter típico da época, estão de acordo com as necessidades e exigencias da vida atual.

SALA DE JANTAR — Parede branco-beige, grande espelho esquadrado por motivos ornamentais em cerâmica branca e azul. Console e lambri de madeira com os elementos decorativos dourados e patinados, tipo antigo. Mesa, tampa preta, com gravações ornamentais douradas; pés parlocados guarnecidos com ornamentações ouro velho. Cadeiras forradas de pele natural, com gravações douradas. Tapete fundo branco-beige, ramagens e volutas azul-claro, verde-pálido, roxo e vermelho queimados. Arandelas de cobre patinado. A frente do prof. Fulvio Pennacchi.

ACROPOLE 37

FIGURA 31: "Decorações pelo prof. Felipe Dinucci". **Acrópole**, São Paulo, maio de 1941, p. 37.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[140] DINUCCI, Felipe. "A Decoração na Casa Brasileira de Hoje". São Paulo, ano 10, n. 111, jul. 1947, p. 96.
[141] "Decorações pelo Prof. Felipe Dinucci". **Acrópole**, São Paulo, ano 04, n. 37, maio 1941, p. 37.

Nesse ambiente, observamos a composição de um espaço que se propõe "distinto". As dimensões dos móveis, assim como a altura do pé direito reforçam a impressão de se estar numa grande casa rural. Entretanto, a "arte colonial" foi adaptada ao contexto urbano ao apresentar elementos próprios da urbanização, como a instalação elétrica usada nos lustres que imitam a vela. O decorador defende suas escolhas decorativas por representarem o "caráter típico da época"[142] primordial, mas atualizadas às exigências contemporâneas. É possível compreender tal "caráter" como correspondente à busca por legitimação social de uma classe dominante, que vê no seu protagonismo colonial os instrumentos para sua afirmação diante das "ameaças" da miscigenação e dos estrangeirismos.

A tônica do movimento neocolonial ou da "arquitetura tradicional" era a produção de uma linguagem arquitetônica autêntica e ao mesmo tempo nacional, resultante de uma releitura do passado histórico. Este mesmo intuito está presente nas construções em estilo missões, uma vez que valorizavam referências às edificações das missões espanholas na América[143].

Os arquitetos produtores de projetos em estilo missões, no Brasil, buscaram em diversas publicações estrangeiras, sobretudo, dos Estados Unidos, fontes para compor um repertório formal de apreensão dessa estética[144]. A revista *A Casa* publicou diversos concursos e projetos de residências neste estilo, o que demonstra o alcance da propagação do *mission style* entre arquitetos, engenheiros e construtores brasileiros, especialmente aqueles voltados para as habitações destinadas às camadas médias urbanas. Mas não podemos esquecer a atuação das revistas ilustradas na propagação do estilo; colocando-se como intermediárias do discurso erudito, elas apresentaram diversos arranjos decorativos referentes ao estilo missões.

Até aqui percebemos que à medida que o neocolonial foi sendo associado à tradição luso-brasileira na decoração das casas, ele permitiu a afirmação de certo prestígio às famílias que adotavam o estilo, as quais buscavam tanto na arquitetura como no uso de objetos

---

[142] **Acrópole**. *Op. cit.* maio 1941.

[143] ATIQUE, Fernando. "Urdiduras Continentais no debate acerca do Mission Sytle. Notas sobre o Pan-Americanismo na Arquitetura Neocolonial". In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, n. 10, 2011. p. 187- 194.

[144] Atique levantou nos acervos das bibliotecas dos principais cursos de arquitetura do país - Escola Nacional de Belas Artes (RJ), Escola Politécnica (SP) e Mackenzie College (SP) – diversos exemplares de publicações estrangeiras que apresentam o estilo missões aplicado nas edificações construídas em diversos países das Américas. Cf.: ATIQUE, 2011.

autênticos, produzidos nas cidades coloniais, formas de demarcar posições sociais. Enquanto isso, o estilo missões, divulgado de maneira cabal nos filmes e nos periódicos da época, representou uma possibilidade de interlocução da arquitetura brasileira com as experiências construtivas de outros países das Américas.

2.1.3 *Modernismo*

Ainda no início da década de 1920, a crônica de Menotti Del Picchia "Matemos Peri!", publicada no *Correio Paulistano* anunciava outra visão sobre o brasileiro e a cultura nacional em formação. Peri, o herói indígena de José de Alencar, foi considerado, por Menotti, como símbolo do passado, do atraso, de tudo aquilo que precisava ser superado para que surgisse uma nova arte e sociedade, algo possível pela influência estrangeira[145].

Diferente das propostas de Ricardo Severo e dos arquitetos neocoloniais que viam no passado colonial as verdadeiras expressões da nacionalidade, Menotti não interpretava a arquitetura neocolonial como a primeira manifestação de uma arte brasileira que pudesse ser recuperada, postura alternativa à de Mario de Andrade e de outros intelectuais[146]. Ao final da década, o poeta defendeu a busca de meios para a "atualização" do presente, reconhecendo na arquitetura de Warchavchik e de Le Corbusier verdadeiras expressões da arquitetura contemporânea para as residências unifamiliares. Já para os edifícios públicos, a monumentalidade do ecletismo ainda tinha a sua preferência[147]. Sua posição reforça a multiplicidades de sentidos e usos do "moderno" para se referir à arquitetura da época.

Em meio à efervescência das disputas entre modernistas e neocoloniais, *A Casa* publicou, em 1941, duas entrevistas abordando a visão de dois arquitetos sobre a produção arquitetônica do momento. Um defensor da arquitetura dita "tradicional", e outro, adepto do modernismo, expressaram suas ideias sobre a arquitetura e a decoração dos ambientes nas páginas do periódico.

As ideias defendidas pelo arquiteto William Adams Delano foram apresentadas com o título "Tradição temperada pelo progresso"[148]. Tratava-se de uma série de justificativas em

---

[145] CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia. Arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista.* São Paulo: Alameda, 2008.
[146] CASTRO, Ana. *Op. cit.* p. 218.
[147] *Ibidem*. p. 242-243.
[148] "Tradição *versus* Modernismo". **A Casa**, Rio de Janeiro, maio a dezembro de 1941, p. 05-06.

prol da arquitetura que se vale da tradição construtiva para criar novas composições, estas adequadas às necessidades atuais.

> Considero desacertada a tendência atual que dá primacial importância ao elemento estrutural, porque não acredito, como pensam muitos arquitetos modernos, que a expressão franca de uma função cria necessariamente uma emoção agradável julgo, porém que nenhuma pode pretender o qualificativo de grande arquitetura quando não exprime seu objetivo e não satisfaz adequadamente as necessidades para as quais foi criada.
>
> [...] Pelo fato de ser a luz solar benéfica para os seres humanos, não se segue daí que devamos construir as paredes das habitações inteiramente de vidro.
>
> Não acredito que uma forma decorativa inconveniente, por ser nova, seja melhor que uma antiga e já provada. Contudo, acolho favoravelmente a tendência atual de criar formas novas em vez de copiar as antigas, regozijando-me pelo fato de muitos materiais novos oferecerem um campo mais amplo à imigração dos criadores [149].

Na visão de Delano, a arquitetura dita "moderna", ao se propor racional e adequada às necessidades do presente, levava ao limite as preocupações da época, como a higiene e a racionalização da casa. Sem o correto diálogo com a tradição, tais construções tornavam-se abstratas demais para os seus moradores. Seria no passado, adaptado às técnicas e materiais atuais, que ocorreria o verdadeiro vínculo entre o espaço construído e as significações domésticas. Como podemos ver, a tradição foi constantemente retomada nas ambientações e nos discursos de diversos profissionais, pois esta seria significativa para os clientes, que buscariam a racionalidade associada a símbolos de poder e grandeza.

Já a defesa da arquitetura modernista foi realizada pelo arquiteto George Howe, que respondeu às críticas argumentando que, "[...] a tradição é a transmissão de um costume, que evita aos homens a obrigação de pensar a cada momento"[150]. O arquiteto via na concepção modernista de construção integral, que articulava arquitetura, engenharia e decoração, meios capazes de proporcionar monumentalidade às edificações: "A construção visa três objetivos: satisfazer necessidades sociais e econômicas da vida, deleitar os sentidos e criar símbolos de poder e grandeza"[151].

O descompasso entre a arquitetura modernista e a decoração "de estilo" foi tratada no artigo: "Panorama da arquitetura residencial contemporanea", da revista *Acrópole*[152]. Nele

---

[149] **A Casa**. *Op. cit.* maio a dezembro de 1941. p. 05.
[150] *Idem.* p. 06.
[151] *Ibidem.*
[152]STEINHOF, Eugenio. "Panorama da Arquitetura Residencial Contemporanea". **Acrópole**, São Paulo, ano 10, n. 112, ago. 1947, p. 99-103.

podemos perceber diretrizes para as construções e composição dos interiores que visavam, de uma vez por todas, eliminar o ecletismo das casas brasileiras:

> Ultimamente, porem, tem sido resolução de ambos os mundos, o americano e o europeu, desfazer-se da arquitetura de eras passadas, de maneira consciente e decidida, substituindo-a por uma nova, que melhor se adapte aos povos de hoje.
>
> Significa, também, o abandono de um sistema de decoração, isto é, o de imprimir formas decorativas de dias passados a tipos modernos de construção, o que seria naturalmente barbarizá-los. Temos assim a organização moderna de cubos lisos de construção, livres de ornamento, e a decoração interna aproximadamente lisa e angular. As superfícies das construções são lisas porque os arquitetos ao construí-las não se acham habilitados a improvisar ornamentações criadoras de acordo com a nossa época e também porque são muito conscienciosos para substituí-las, copiando estilos decorativos já obsoletos, e, por conseguinte em desacordo com o espírito do nosso tempo.
>
> O formato da mobília moderna, necessária para estas casas, é, na sua maioria angular, porque a linha angular serve de contraste às linhas curvas do antigo estilo Barroco e Luiz XVI, e também porque aquela se adapta à expressão das máquinas, omnipotentes da atualidade e dos projetos de Engenharia moderna.
>
> [...]
>
> A tarefa do arquiteto não é mais a de cobrir as superfícies externas e internas das casas de hoje com reproduções de antigas formas de estilo e mobiliá-las de igual modo. Resulta isso em estranhas sensações, quais sejam a de entrarmos em casas ultra-modernas e depararmos no seu interior com estilos de eras inteiramente diferentes, cópias de mobílias antiquadas, tipo Luiz XVI, Renascença e outros de períodos ainda mais recuados, e por conseguinte ainda mais estranhos para nós[153].

Despojamento estético, móveis sem ornamento, linhas retas formando superfícies angulares comporiam, segundo o articulista, a melhor expressão estética do século XX. Na fala de Eugenio Steinhof, autor do artigo, o ataque à decoração de estilo é claro ao colocar o móvel "moderno" como marca de autenticidade do tempo presente, diferente do móvel de estilo, que representa o descompasso, o "estranho" na casa.

Descontextualizar a decoração eclética e atacar o móvel de estilo foram ações propagadas pelos defensores do "moderno". Nesse sentido, observamos a sugestão para a reforma de um ambiente em decoração eclética a fim de torná-lo "moderno", publicada na revista *A Casa*, em 1941, de autoria de Maurice Adams.

---

[153] STEINHOF. *Op. cit*, p. 99-100.

"Como reformar uma **velha** sala de jantar?"[154]. Logo no título percebemos a adjetivação do ecletismo como algo "velho", desatualizado. A apresentação da sala eclética e o seu correspondente agora "moderno" foi esclarecida da seguinte forma:

> Eis a sugestão que nos faz Maurice Adams, baseando sua transformação no estilo racional, que muitos denominam 'moderno'.
> Em cima vemos a sala depois da transformação; em baixo, a mesma sala como se apresentava anteriormente. O excesso de objetos nela espalhados tornavam-na bastante acanhada. Na reforma, parece que o espaço sobra...[155].

A publicação das duas imagens, uma fotografia do ambiente eclético juntamente ao desenho do mesmo espaço reformulado de acordo com o "estilo racional", apresentam contrapontos interessantes (figura 32). O primeiro deles refere-se aos ângulos de visão das imagens. A fotografia da sala eclética enquadra apenas um canto do espaço e de maneira bem próxima à parede de fundo, e, por consequência, dos objetos ali posicionados. Em virtude dessa escolha, vemos um ambiente repleto de móveis, com dimensões robustas, como o caso da mesa de jantar que parece ocupar toda a sala. Em cima da lareira encontram-se diversos objetos decorativos, além de uma pintura que parece ocupar metade da parede. O aparador está encostado em um recuo criado na parede, sendo que nele também vemos diversos objetos decorativos.

---

[154] "Como reformar uma velha sala de jantar?". **A Casa**, Rio de Janeiro, maio a dezembro de 1941, p. 07 (grifo meu).
[155] *Idem.*

FIGURA 32: “Como reformar uma velha sala de jantar?”. **A Casa**. Rio de Janeiro, maio a dezembro de 1941, p. 07.

COMO REFORMAR UMA VELHA SALA DE JANTAR?

Eis a sugestão que nos faz Maurice Adams, baseando sua transformação no estilo funcional, que muitos denominam “moderno”.

Em cima vemos a sala depois da transformação; em baixo, a mesma sala como se apresentava anteriormente. O excesso de objetos nela espalhados tornavam-na bastante acanhada. Na reforma, parece que o espaço sobra...

A CASA 7
MAIO A DEZEMBRO DE 1941

Acervo: Biblioteca da Faculdade Politécnica, Universidade de São Paulo.

Na versão reformada, o desenho apresenta o espaço em um ângulo mais aberto, abrangendo uma parcela muito maior da sala. A mudança na escolha do mobiliário, que não possui nenhum ornamento, proporciona a transformação do espaço em conjunto com a lareira, que agora tem formas simplificadas e reduzidas, a fim de permanecer em simetria com os armários colocados sob uma mesma linha horizontal. O grande quadro, antes posicionado em

cima da lareira, é substituído por outro com dimensões retangulares menores, alongando assim o espaço, além de ter como temática motivos geométricos. Nos recuos da parede foram instaladas prateleiras, mas sem a presença de nenhum objeto. A mesa por sua vez é posicionada saindo do recuo lateral da parede esquerda, com cadeiras estofadas. O aparador é embutido na parede, sendo uma continuação da mesa. Pelo posicionamento tendencioso da imagem, o ambiente que antes era tido como "acanhado" devido à falta de espaço, foi "corrigido" com o emprego de uma composição "racional", que proporcionava a sensação de amplitude. Porém, se na primeira imagem observamos um espaço ocupado com objetos pertencentes aos seus moradores, a segunda figura indica um espaço ainda a ser preenchido pelos moradores, portanto, vazio de objetos pessoais que poderiam subverter a ideia original.

Até aqui percebemos que a formação acadêmica do arquiteto, ligada ao paradigma das Belas Artes, juntamente com as preferências dos clientes por estilos capazes de estabelecer símbolos de distinção na decoração das casas proporcionaram um repertório de reprodução de estilos históricos nas residências. A constituição de um campo arquitetônico autônomo, separado da engenharia e das Belas Artes, ocorreu na década de 1940, com a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura (1945), no Rio de Janeiro; da Faculdade de Arquitetura do Mackenzie, em São Paulo (1947), e da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (1948). Nesse momento foi determinada a especificidade da arquitetura em relação às demais áreas – a preocupação e dedicação ao projeto construtivo[156]. Essa tomada de posição no campo arquitetônico permitiu maior autonomia dos arquitetos no desenvolvimento do projeto, sofrendo menos influência dos clientes. Em depoimento citado por Fischer, o arquiteto Pimentel esclarece:

> [...] Antes fazíamos ao gosto do cliente, o arquiteto não impunha a sua vontade, mas fazia o que o cliente queria... Isso foi evoluindo para o pós-guerra, em que o cliente ia procurar o arquiteto que fazia a construção daquele tipo de que ele mais gostava. O arquiteto não era mais eclético, não tinha mais que projetar como o cliente queria[157].

A orientação da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo para o urbanismo e o posicionamento estético voltados ao modernismo na constituição do ensino profissional possibilitaram a afirmação e legitimação da nova estética. Segundo Fischer,

---

[156] FISCHER, Sylvia. *Op. cit*. p. 240.
[157] PIMENTEL, 1986, pp. 7-8, *apud*. FISCHER. *Op. cit*. P. 246.

"seria justamente a adoção do modernismo que daria conteúdo à ruptura entre o arquiteto convencional, desenhista ou construtor, e sua versão atualizada de projetista"[158].

No Rio de Janeiro, os arquitetos cariocas, adeptos às ideias de Le Corbusier, alcançaram as novas instituições de ensino, o que permitiu, nas palavras de Durant, "[converter] os princípios da arquitetura moderna em premissas do ensino de arquitetura"[159]. Tamanha reformulação no ensino foi paradigmática para os cursos de arquitetura que se formaram nas demais capitais do Brasil, afirmando o modernismo como estética dominante nas construções e projetos arquitetônicos.

Além da institucionalização da profissão, a construção de importantes edifícios públicos no Rio de Janeiro, como o Ministério de Educação e Saúde (1937-1943), contribuiu para a afirmação do modernismo. Nas revistas especializadas, a estética modernista passou a ser defendida intensamente, porém pouco aplicada às ambientações domésticas, já que encontrava nos clientes resistências à sua apropriação. As falas dos arquitetos, aqui expostas, ressoavam no campo profissional como um apelo à "conversão" ao "moderno". Em outra via, encontrava-se o público leigo, que buscava nas revistas ilustradas orientações e legitimações para as suas escolhas. Nesse ponto, o "moderno" apresentado pelos editores distanciava-se das produções dos arquitetos nacionais e buscava referências em construções residenciais internacionais, a fim de esclarecer ao público características e usos do "estilo" nos interiores domésticos. A tradução do "moderno" nas revistas permitiu tanto a divulgação da estética como sua apropriação pelos segmentos médios.

2.2 Sinônimos do ambiente "moderno"

> A arte moderna ganha dia a dia mais terreno. Em princípio, a nova construcção racional de linhas puras, e scientificamente, dentro de novas concepções estheticas, bem proprias ao seculo XX, foi combatida em nome de certas antiquarias improrias e inconcebiveis com o progresso attingido pelo mundo de Marconi.
> Hoje porém já não existem controversias no assumpto, e os architectos porfiam em realisar ambientes agradaveis, dentro de normas de verdadeira belleza que varia sempre em busca de um ideal constante de perfeição[160].

O texto acima, retirado do artigo, "A arte moderna no lar", publicado na revista *O Cruzeiro*, em 1935[161], deixa claro o estabelecimento do "moderno" nos espaços domésticos.

---

[158] FISCHER, Sylvia. *Op. cit*. p. 246.
[159] DURANT, J. *Op. cit.* p. 153.
[160] "A arte moderna no lar". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 16, 23 fev. 1935, p. 32-33.

Em nome da racionalidade, da “pureza” das formas e da higiene, a linguagem “moderna” foi apresentada como a legítima expressão estética do século XX. As imagens divulgadas da residência em que a “arte moderna” foi utilizada (figura 33) apresentam uma fachada sem ornamentos, com combinação de materiais como o vidro, revestimento de pedra, ferro e cimento. Este projeto não possui autoria creditada, diferente do estúdio exposto à esquerda da página inicial, de Phillip Johnson, único espaço com a autoria creditada. Nessa fotografia, chama-se a atenção do leitor para a poltrona de aço em conjunto com uma lâmpada refletora.

FIGURA 33: “A arte moderna no lar”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 23 fev. 1935, p. 32-33.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Em cada legenda é destacado um material que faz referência à indústria – cadeira de aço cromado, armários embutidos e janela de tijolos de vidro. A presença de poucos objetos decorativos nos espaços e o uso de novos materiais indicam ao leitor como o “moderno” integrava o mundo da indústria ao lar. Além disso, a disposição do sofá e das poltronas da

[161] **O Cruzeiro.** *Op. cit.* p. 32-33.

sala, em semicírculo, bem como a separação dos ambientes por cortinas, que podiam permanecer abertas, indicam uma nova concepção de circulação na casa e de intimidade entre os moradores[162].

Para a execução do projeto residencial, a adesão à arquitetura moderna se fez por meio de justificativas como racionalidade construtiva, melhor circulação, higiene, ganho de conforto. Já a preferência pelo ecletismo nas construções explicava-se como uma persistência de determinados gostos pessoais na decoração. Tradicionalmente, a visão de que o ecletismo ficara restrito a determinadas camada sociais, que "insistiam" no uso da estética, impediu que estudos mais profundos sobre os significados sociais e cultuais construídos em torno dessa estética fossem realizados, ao mesmo tempo, o "moderno" fora tomado como uma escolha lógica e progressiva. Para lançar luz sobre a disputa, buscamos entender como foi construído o discurso que afirmou o modernismo nas camadas médias e quais foram os signos de "modernidade" que estavam associados a ele em detrimento da decoração de estilos.

2.2.1 Construção Racional

A missão de decodificar a decoração "moderna" para o público leigo, assumida pelas revistas ilustradas, envolveu um trabalho de diferenciação de uma composição que se propunha contemporânea ao desenvolvimento econômico e cultural em oposição a outra que fazia referências a épocas passadas. Longe de ser um trabalho simples, esse processo envolveu uma mudança nas formas de olhar o arranjo da casa, ressignificando o mobiliário e os objetos decorativos.

> Somente na ultima decada é que sentimos novamente com o chamado 'estylo moderno' e que melhor denominados de 'estylo racional' a influencia do meio sobre as decorações, numa simplificação progressiva de tudo, com a abolição do superfluo dentro do criterio que manda haver antes da belleza a commodidade.
> Outros materiaes como o ferro chromado e o vidro são empregados, com novas linhas de equilibrio possiveis com estes elementos[163].

No artigo "Interiores Modernos", de 1934[164], percebemos como o correspondente J. B. Romer estabeleceu a relação entre "estylo moderno" e "estylo racional", visto como sinônimos de uma nova estética. Um dos primeiros passos na afirmação do "moderno" foi a

---

[162] Ver capítulo 04.
[163] ROMER, J. B. "Interiores Modernos". In: O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 39, 04 ago. 1934. p. 26-27.
[164] *Ibidem* .p. 26-27.

sua associação com a racionalidade científica, que aplicada ao espaço doméstico proporcionaria melhor eficiência nas realizações das atividades diárias.

As imagens de mobílias e espaços decorados por Percival Goodman, decorador norte-americano, divulgadas no artigo (figura 34), evidenciam o uso do ferro nas cadeiras e mesas, e o vidro nos tampos da mesa. Espaços que fazem menção a um ambiente de trabalho, como a escrivaninha, a sala de espera, a sala de reuniões, arranjados com poucos objetos decorativos – livros, pequenas estátuas e plantas – têm por objetivo evidenciar a funcionalidade do espaço, atribuindo-lhe, ainda que sem mencionar, valores estéticos.

FIGURA 34: ROMER, J. B. "Interiores Modernos". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 04 ago. 1934. p. 26-27.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ainda em 1934, os diversos ambientes decorados em estilo "moderno" publicados no artigo "Residencias Modernas"[165] de *O Cruzeiro* reafirmavam a necessidade de modificar o

[165] "Residencias Modernas". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 51. 27 out. 1934, p. 40-41.

arranjo da casa, eliminando-se as referências a estilos passados (figura 35). Logo na primeira imagem, podemos observar a fachada de uma casa projetada por Paul Wiener: "vista de um conjuncto de uma verdadeira residencia moderna, com seus muros claros, suas varandas amplas e grandes janellas envidraçadas"[166]. A seguir, em imagem circular, mostra-se parte da vista externa que se tem de uma das janelas do térreo da casa, "uma janella de peitoril baixo, muito característica e de grande efeito, no estylo racional". Ainda é chamada a atenção para os detalhes das portas, pintadas com verniz escuro em contraste com seus frisos claros de metal.

FIGURA 35: "Residencias Modernas". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 27 out. 1934, p. 40-41.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na primeira página, as fotografias da parte inferior da composição gráfica valorizam determinados aspectos da decoração, como a combinação de um móvel entre duas portas de

[166] **O Cruzeiro.** *Op. cit.* p. 40.

madeira "semi-rústica". Sobre ele se encontra um rádio e uma estátua, que por sua aparência translúcida pode ser de cristal ou vidro. A legenda da imagem destaca o relógio presente na parede, sem o desenho dos números. À direita dessa imagem observa-se o recanto de um hall, com a indicação de que o ambiente divulgado pertence à residência de Robert Heller, presidente da *W. C. A. U. Radio Company Philadelphia*. Por se tratar de um executivo ligado ao mundo da comunicação, fica clara a escolha pelas fotografias do móvel com o rádio, que não deixa de ser outro símbolo de modernidade.

No início da segunda página, os detalhes são as portas da residência, em vidro e ferro, aquelas da garagem em madeira clara com pequenas janelas do tipo escotilha e as divisórias internas revestidas com madeira escura, recurso que servia para trazer ao cimento o acolhimento da matéria orgânica. As últimas imagens valorizam as grandes dimensões das janelas, com cortinas de peça única e estampa discreta. O espaço divulgado na parte inferior da página é o hall de entrada, com suas poltronas em aço cromado. A mesma valorização das dimensões da janela está presente na fotografia ao lado do hall, que não tem indicação do ambiente. Mas não importa, a poltrona e o *puff* estão ali apenas para valorizar, pelo contraste de escala, a grandeza da abertura do espaço para o exterior, que permite, mesmo através das cortinas, a entrada da luz.

Importante notar a escolha por divulgar uma casa norte-americana, de um executivo das comunicações que tem preferência pela estética moderna como linguagem construtiva. Esse exemplo se assemelha à própria imagem que Assis Chateaubriand construiu para si, como patrono das artes e das comunicações no Brasil, investindo também no modernismo como linguagem apropriada à contemporaneidade. O texto que acompanha as imagens apresenta as características que fazem a residência ser "moderna":

> O Brasileiro, principalmente o Carioca e o Paulista, já compreendem razoavelmente o que seja uma residência 'moderna' – racional em todos os pontos de vista, residencia bem arejada, bem illuminada, simples e hygienica.
> Entretanto ha ainda certa hesitação na escolha dos planos de uma casa que seja 'completamente moderna', expurgada portanto de tudo que seja passadismo[167].

As qualidades que se esperava de uma casa moderna – boa circulação de ar e luz, além da preocupação com a higiene – já norteavam as construções em estilos ecléticos. Tanto os palacetes, quanto as casas térreas apresentavam um programa de atividades que separava a

[167] **O Cruzeiro**. *Op. cit.* 27 out. 1934. p. 40.

casa em áreas públicas, privadas e de serviços. Os Códigos sanitários já haviam estabelecido normas para melhor salubridade das cozinhas e dos banheiros. A hesitação em adotar o arranjo "moderno" parecia limitar-se ao uso do ornamento, marca de "tudo que seja passadismo". A persistência do uso do ornamento nos arranjos decorativos demonstra que este possuía significados culturais e simbólicos para os moradores.

A ideia de racionalidade e funcionalidade nasce com o processo de modernização das cidades, que ganha corpo na segunda metade do século XIX, com a criação de redes de infraestrutura de gás, eletricidade, água e esgoto; equipamentos sanitários e lugares internos da casa refuncionalizados para a realização do trabalho doméstico pesado. Os esforços em aplicar à casa a mesma racionalidade que regulava a produção industrial são parte de um processo que não esteve exclusivamente vinculado à arquitetura modernista, nem foi dela derivado. Foi, como se nota, anterior a ela, gestado ao longo do século XIX, com as propostas feitas pela engenharia, economia doméstica e medicina higienista, que propunham a redefinição dos espaços, objetos e usos da casa[168].

De acordo com Telma de Barros Correia, a noção de "habitat moderno" pressupunha uma casa vinculada às redes de infraestrutura, aos equipamentos coletivos como escolas e espaços de lazer, e ao estabelecimento de lugares específicos de trabalho[169]. Neste contexto, os palacetes constituíram-se como exemplos de moradias modernas e funcionais. No programa dos palacetes estavam bem definidas as áreas públicas, privadas e de serviço, interligadas por zonas de transição. A setorização das atividades ali desenvolvidas garantia a funcionalidade e articulação das partes[170]. Mesmo o ornamento, combatido pelos modernistas em prol da "abolição do supérfluo", possuía uma função específica dentro da decoração eclética, que era a de demarcar posições hierárquicas de classe, gênero e gosto, além daquelas de tempo social público e privado.

---

[168] Nos Estados Unidos destacam-se os trabalhos de Catherine Esther Beecher (1808-1878*), "A Treatise on Domestic Economy, for the Use of Young Ladies at Home and at School"*, de 1841, que previa regras de simplificação do trabalho, e Christine Frederick (1883-1970), que escreveu *"Household Engeneering: Scientific Management in the Home",* em 1915, adotando princípios do taylorismo para a organização da casa. Cf.: MELLO, Joana. "Habitar a Metrópole: os apartamentos quitinetes de Adolf Franz Heep". In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v. 21, n. 1, p. 141-157. Jan. – jun. 2013. p. 146.

[169] CORREIA, Telma de Barros. *A Construção do Habitat Moderno no Brasil (1870-1950).* São Paulo: RIMA, 2004.

[170] CARVALHO, Maria Cristina Wolff. "Bem-morar em São Paulo, 1889-1910: Ramos de Azevedo e os modernos europeus". In: *Anais do Museu Paulista*, v. 4, p. 165-200, jan./dez. 1996.

Ao analisar comparativamente as casas das classes médias e dos trabalhadores, durante os anos de 1840 a 1880, Lizabeth Cohen percebeu na decoração residencial as transformações de uma sociedade agrária em industrial[171]. A mesma euforia presente nos grandes cidades europeias chegou à sociedade norte-americana. A diversidade de produtos disponíveis para o consumo e decoração da casa impulsionou mudanças fundamentais para o mercado e para os novos valores que se constituíam na cidade. Os ornamentos decorativos orientais, como as porcelanas chinesas, foram largamente consumidos como meio de exibição social. Para a autora, uma parte da classe média foi atraída pelos estilos *Colonial Revival* e *Arts and Crafts*, por suas propostas decorativas que mobilizavam símbolos americanos tradicionais, em substituição àqueles de inspiração vitoriana. Dessa forma, na visão dos arquitetos e reformadores, a adoção do estilo colonial americano na mobília se espalharia nas casas dos trabalhadores, pois propiciaria uma associação com o mundo agrário e artesão. Porém, os moradores das classes baixas, uma vez instalados em suas residências, tiveram atitudes diversas daquela tomada pela classe média, adotando o uso do carpete, da cortina, do papel de parede, do veludo e investindo excessivamente na ornamentação dos móveis, todos condenados pelos reformadores. Se, por um lado, a classe média rejeitou a decoração vitoriana em troca de uma estética com marcas nacionais, mais simples e adequada ao seu tempo; por outro, a classe trabalhadora encontrou no ornamento dos móveis uma apropriada transição para a vida industrial[172].

Na Europa, a industrialização e a mobilidade social, consolidadas no século XIX, permitiram que a decoração fosse usada na afirmação de prestígio social. As imagens em revistas, catálogos comerciais, manuais de etiqueta e outros materiais impressos, como também a construção de ambientes domésticos em exposições e feiras, permitiram que emergissem espaços altamente idealizados, com uma decoração que marcava posições sociais e diferenças de papeis de gênero.

Longe de representar um elemento efêmero, o ornamento possuía função primordial no arranjo eclético, sendo um dos principais pontos de disputa entre acadêmicos e modernos. A investida contra a casa repleta de objetos, que denotavam as marcas sociais (e pessoais) dos moradores, ganhou força com o modernismo, que passou a ressignificar o papel do ornamento

---

[171]COHEN, Lizabeth A. "Embellishing a Life of Labor: an interpretation of the Material Culture of American Working-Class Homes, 1885-1915". In: SCHLERETH, Thomas J. *Material Cultures Studies in America.* Tenesse: American Association for State and Local History, 1982.
[172] *Ibidem.*

na decoração. Para os modernistas, a organização da casa deveria levar em conta a economia do tempo despendido nos trabalhos domésticos e o barateamento da construção. Ao recuperar argumentos econômicos e de ordem sanitária, seus arautos promoveram a "limpeza" das fachadas e interiores, articulando um discurso social a um projeto formal[173].

Em nome da funcionalidade dos espaços, o modernismo promoveu a "libertação" da arquitetura do "caos decorativo"[174]. O gosto pessoal dos clientes foi combatido para dar autonomia ao arquiteto, que seria o profissional capaz de conceber uma casa "racional". Sem questionar o acesso às infraestruturas urbanas, as vanguardas recuperaram a crítica higienista do século XIX e propuseram soluções diferenciadas para a moradia, como a construção de janelas amplas para a entrada de luz, ambientes integrados para melhor circulação e poucos ornamentos para facilitar a limpeza.

No Brasil, dentre as contribuições para a reforma da habitação encontra-se a ação do Instituto de Organização Racional do Trabalho, o IDORT, constituído a partir de 1931. A criação do instituto teve como objetivo organizar a elite industrial brasileira para a viabilização de projetos voltados para a racionalização da casa. O órgão se empenhou em difundir métodos de "gerenciamento científico"[175], promovendo princípios do taylorismo na construção e organização do espaço doméstico. A eficiência e a agilidade na realização do trabalho fabril deveriam ser espelhadas na moradia.

De acordo com Telma de Barros Correia, a ação do IDORT contribuiu para a difusão de termos como "moradia econômica" e "habitação econômica" para denominar as habitações das classes trabalhadoras. Tais termos se diferenciavam da chamada "moradia operária" ou "habitação popular", por atribuir a eficiência à casa[176]. Investiu-se contra o arranjo convencional dos móveis, valorizando-se os elementos racionais em detrimento de qualidades estéticas e simbólicas[177].

A reportagem do correspondente Bob Courtney para *O Cruzeiro*, em 1935, apresenta definições de um "lar moderno", defendendo a importância do papel do arquiteto na criação

---

[173] CORREIA, Telma de Barros. *A Construção do Habitat Moderno no Brasil (1870-1950).* São Paulo: RIMA, 2004. p. 67-68.
[174] Expressão utilizada por Walter Gropius para se referir a arquitetura eclética. In: BARROS, Telma C. *Op. cit.* p. 69.
[175] CORREIA, *Op. cit*. p. 79.
[176] *Idem.* p. 100.
[177] *Ibidem.* p. 90.

do projeto e a eliminação dos “caprichos e imaginação” dos clientes e construtores. As preferências pessoas dos moradores deveriam estar subordinadas às diretrizes do arquiteto, que, por sua vez, legitimam os modos de morar verdadeiramente “modernos”. Assim esclarece o correspondente: “A fachada das casas de antigamente tinha uma importância decisiva em archictetura. Fazia-se uma planta para uma fachada. Hoje acontece o inverso”[178]. Essa afirmação acompanha a fotografia da fachada da moradia, que ocupa metade da página (figura 36).

FIGURA 36: COURTNEY, Bob. “O Lar Moderno”. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 30 nov. 1935, p. 35.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na imagem, é possível ver uma casa com entrada circular, sem nenhum tipo de ornamentação, pois interessam a justaposição dos volumes, as janelas amplas e as varandas dispostas no segundo andar. O projeto da fachada, como a decoração dos ambientes expostos

[178] COURTNEY, Bob. *Op. cit.*

nas fotografias, não tem autoria identificada. As legendas que acompanham as imagens chamam a atenção dos leitores para determinados aspectos da decoração "moderna":

> Linhas sobrias, paredes lisas – uma nova concepção de belleza aliada às idéas mais modernas de hygiene. Vivemos numa época em que a medicina prevê as enfermidades. Uma casa em estylo antigo é uma negação à sciência do século XX.
> Na confecção de uma casa em 1935, o architecto estuda todas as condições do terreno para que a luz, o sol e o vento possam nela penetrar segundo as necessidades do morador[179].

As salas apresentadas são arranjadas com poucos móveis, paredes monocromáticas, com poucos quadros, lareira sem ornamentação, sofás e poltronas sem estampas, móveis com pés de aço e mesa de centro. Tapete com estampas geométricas e cortinas sem estampas compõem um ambiente que se pretende "sóbrio". Nessas ambientações, chama-se a atenção, novamente, para a questão da ornamentação; no caso dos exemplos escolhidos, a ausência de ornamentação é o que garante a beleza e a funcionalidade da casa.

Os discursos sobre a necessidade de contratação do arquiteto para a construção e decoração da casa, garantindo a racionalidade do projeto, inserem-se no debate sobre a constituição de um campo arquitetônico autônomo, como já abordado no início do capítulo. Nesse processo, em que a arquitetura moderna institucionalizou-se por meio dos quadros docentes das universidades, as demais linguagens foram combatidas e os clientes, por sua vez, foram persuadidos a optar pelo "moderno".

Nas revistas, a construção dos ambientes "modernos" se fez por meio de oposições, como amador x profissional, limpo x sujo, moderno x arcaico, passional x racional. Para afirmar a legitimidade da estética "moderna" sobre as demais, os articulistas se empenharam em associar a decoração de estilos ao atraso tecnológico e social. Porém, a origem estrangeira das ambientações modernas divulgadas nas revistas ilustradas oferece indícios para que se possa perceber que o modernismo não representou a linguagem estética dominante nas construções do período no cenário nacional.

2.2.2 Simplicidade decorativa

A reportagem de Kakl Mollinson, correspondente de Nova Iorque, publicada na revista *O Cruzeiro*, traz aos leitores exemplos de propostas de criação de espaços "modernos"[180]. O

---

[179] COURTNEY, Bob. *Op. cit.*
[180] MOLLINSON, Kakl. "A Casa Moderna**". O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, n. 49, 13 out. 1934, p. 34-35.

artigo traz duas imagens de fachadas (figura 37): a primeira criada por Heini Vetter, com "linhas sóbrias, paredes lisas, grandes janelas para luz e ventilação" e a segunda, ao final da última página, projetada por Hellmut Weber, "mostrando que dentro da simplicidade quase schematica das construcções modernas, o jogo de massas determina uma nova esthesia"[181]. A casa "moderna" era sintética em relação às suas formas e dotada de uma nova sensibilidade, em que a beleza estética encontrava-se no jogo de cheio e vazios.

FIGURA 37: MOLLINSON, Kakl. "A Casa Moderna". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, out. 1934, p. 34-35.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Nos interiores, podemos notar na primeira residência um recanto "com janela que domina toda a peça", além de "poucos moveis", apenas um sofá com poltrona e mesa de centro. O artigo chama a atenção para a escolha das cortinas: "notar as cortinas, presas sem os

[181] *Idem.* p. 36.

antigos babados", elemento importante para a composição do arranjo[182]. O tamanho das janelas, com cortinas bem abertas e plantas no parapeito, demonstra uma nova relação com a iluminação. No canto esquerdo, vemos um quarto de estudante, "numa harmoniosa combinação de beije, amarelo e marrom"[183]. Abaixo, um hall com sala de jantar, com "moveis simples sem verniz ou com verniz claro – acolchoamento em cores vivas"[184]. Os assentos da mesa acompanham o ângulo da parede, formando um sofá de canto, o que promove maior intimidade entre os participantes nas refeições. Outra visão dessa sala é apresentada na segunda página, a cadeira que antes foi posicionada em frente à mesa aparece de frente à pequena escrivaninha. Tal opção coloca possibilidades de diversos usos dessas ambientações, onde os móveis poderiam ser deslocados para outros lugares.

Se as ambientações apresentavam-se com novos arranjos, peças sem ornamentos e materiais que remetiam à indústria, cresciam também os argumentos para a apropriação desse mobiliário. Atrelado à decoração moderna, o discurso da "simplicidade" traduzia tanto as expectativas dos profissionais em promover uma mobília ajustada aos princípios técnicos e científicos, quanto aquela de seus produtores, que viam na simplificação a possibilidade de expansão do consumo, com peças produzidas em série.

> A casa moderna, antes de tudo deve ser uma casa sincera.
> Esta palavra – **sinceridade** – é a mais importante para o constructor que deseja ser verdadeiramente moderno, e dela nunca se deve esquecer, desde que lança o primeiro traço sobre o papel da planta, até o momento em que entrega as chaves da habitação ao seu proprietário.
> Nada que entre dentro de um projeto deve obedecer a imperativos outros que este da necessidade. Nada deve figurar numa casa moderna, apenas porque seja bonita.
> A utilidade em primeiro logar – a beleza depois como elemento de decoração.
> A casa de habitação deve ser antes de tudo um logar para repouso do homem e não apenas um museu de antiguidades ou de arte,
> Se a cousa prática é bonita, tanto melhor – se não é, tratemos de realiza-la o mais esteticamente possível.
> Esta máxima, aliás, foi creadora de uma nova concepção de beleza que actualmente domina o mundo. Hoje já não há logar para os estylos arcaicos que tanto impressionavam os nossos avôs [185].

O texto de Kakl Mollinson sobre a "casa moderna" defende a noção de "sinceridade" como o elemento norteador na composição da residência, desde o projeto até a sua ambientação. O "discurso sincero" tem uma longa tradição na experiência norte-americana.

---

[182] MOLLINSON, Kakl. *Op.cit*. p. 36.
[183] *Ibidem.*
[184] *Ibidem.*
[185] *Ibidem.*

Suas origens estendem-se aos propósitos da Reforma Protestante de criar uma alternativa aos signos pessoais e materiais de conspicuidade do luxo. Acreditava-se que a aparência ocultava o verdadeiro significado das pessoas e dos objetos, logo, o interior deveria se sobrepor ao exterior, como forma de demonstração do verdadeiro caráter, tanto pessoal quanto material. Em oposição ao estilo luxuoso das classes aristocráticas europeias, a sociedade norte-americana protestante pregava a busca por uma vida simples, em que os objetos transmitissem uma visão de "transparência social"[186].

O crescimento da oferta de produtos nos Estados Unidos, a partir de 1830, e a expansão do consumo trouxeram à tona o discurso sobre a "simplicidade", em oposição ao artificialismo do consumo, da "aparência da extravagância"[187]. O consumo intenso e desenfreado era visto como uma ameaça à segurança financeira e familiar. Aparentar uma vida e um poder de compra não condizente com os ganhos poderia levar à ruína econômica e à vergonha social. O ato de consumir colocava o indivíduo em uma situação moralmente tensa, em que ele teria de fazer escolhas que envolviam a simplicidade e a exibição, assim como a autenticidade e o artificialismo[188]. O autêntico ou o sincero era o consumo simples, aquele que atendesse somente às necessidades da família, em que a "essência" de cada um não era dissimulada pela aparência enganosa, pelo uso abusivo e exibicionista dos objetos de consumo.

Para Jackson Lears, o modernismo europeu era um retorno ao discurso da "sinceridade" na aparência, ao propor que a forma do objeto deveria enunciar a sua função. O ideal de simplicidade deslocou-se do moralismo religioso e social para aproximar-se da ideia de autenticidade[189]. No artigo publicado pela *O Cruzeiro*, a ideia de "sinceridade" é retomada para indicar que a forma deveria atender aos princípios da "utilidade" e da "necessidade", sendo a beleza (a aparência) o último elemento da decoração: "Se a cousa prática é bonita, tanto melhor – se não é, tratemos de realiza-la o mais esteticamente possível"[190].

---

[186] LEARS, Jackson. "Beyonde Veblen. Rethinking Consumer Culture in America". In: BRONNER, Simon. *Consuming visions: accumation and display of goods in America, 1880-1920.* Delaware: The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1989. p. 73-99.
[187] *Idem.* p. 80.
[188] A partir de 1830 muitos bens de consumo, como roupas, cosméticos, joias, foram envoltos por uma sensação de mistério e exotismo. O vendedor itinerante apresentava um novo mundo para sua plateia de consumidores, a quem eram prometidas transformações mágicas sem a mediação religiosa. Tamanhas sensações geraram protestos assim como fascinação entre as camadas médias norte-americanas. Cf.: LEARS, 1989, p. 83-85.
[189] *Ibidem.*
[190] MOLLINSON, *op. cit*, p. 34.

Para a sociedade paulistana do final do século XIX, Vânia Carvalho apontou que a defesa dos móveis e decoração simplificada carregava outros elementos diferentes do caso norte-americano. Na conjuntura brasileira, a falta de higiene e limpeza foi vista como uma das principais responsáveis pelos problemas sociais associadas à pobreza – epidemias, promiscuidade, vadiagem etc. Dessa forma, a incorporação de um modelo decorativo simplificado, facilitaria a limpeza diária e a higiene doméstica[191].

A reportagem "O Lar Moderno", de 1935, expõe aos leitores a importância de um mobiliário que atendesse as necessidades dos moradores, tanto no aspecto estético como higiênico:

> O homem moderno dentro em alguns anos não suportará mais os estilos antigos, demasiadamente complicados para a civilização em que vivemos, onde tudo obedece a um ritmo novo, e onde a beleza reside na extrema simplicidade filha da ética higiênica nascida com Pasteur, amiga da luz, do sol, do ar e da agua.
> O tempo dos ebanistas e das chinezisses já passou e possivelmente nunca mais voltará. Os esculpidos caprichosos onde a poeira tinha larga margem para pousar e onde nem os aspiradores de vácuo a podem expulsar ficam nos museus onde o culto do passado ainda subsiste. Hoje temos outros materiais de construção e outras ideias sobre architectura, de acordo com a sciencia que creou uma nova esthetica [192].

No Brasil, o apelo ao consumo de móveis simplificados teve grande força nas casas dos segmentos médios, graças ao discurso sobre a funcionalidade dos arranjos decorativos, mas especialmente por causa da simplicidade, da flexibilidade de usos e do barateamento dos móveis. No artigo, as imagens apresentam duas salas de visitas, escritório, um quarto para casal, com duas camas, mesas de cabeceira, mesa de toalete com um espelho redondo pregado à parede, todo o conjunto é apresentado com a seguinte indicação: "Notar a simplicidade de todas as peças"[193]. Os interiores divulgados possuem múltiplas funcionalidades, salas usadas como escritório, biblioteca e bar, além de um quarto que pode ser convertido em sala.

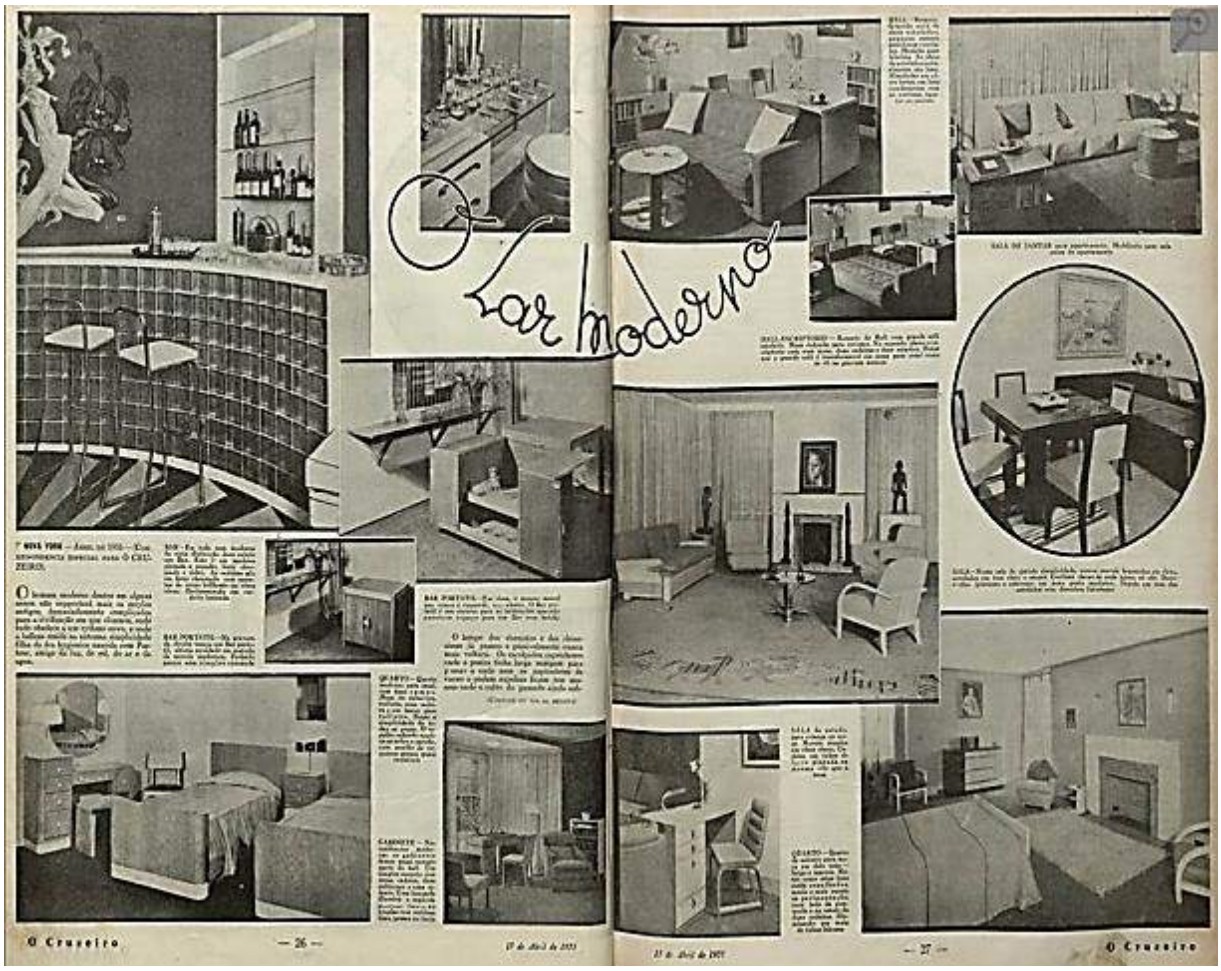
Se o ambiente podia ser usado para diferentes finalidades, a mobília deveria ser capaz de possibilitar os múltiplos usos do espaço, como o bar móvel, que aparenta uma "simples cômoda" quando fechado, mas, uma vez aberto, o interior espelhado, contendo taças, bebidas *e shakers* releva seu uso para o *cocktail*. A aparência "simples", sem ornamentação, além de

---

[191] CARVALHO. *Op. cit.* p. 327.
[192] "O Lar Moderno". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, n. 23, 13 abr. 1935, p. 26.
[193] *Idem.* p. 26.

possibilitar a sua produção industrial, apresentava a possibilidade de mobilidade do móvel pela casa sem causar o comprometimento do arranjo decorativo dos diferentes espaços[194].

FIGURA 38: "O lar moderno". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1935, p. 26-27.



Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

A escolha de cores claras nas composições, o uso de aço cromado nas cadeiras, vidro no bar-balcão, proporcionam a aparência de simplicidade da composição, pois deixa exposto o material utilizado. A decoração do hall é lançada como uma novidade, pois o mesmo espaço é usado como área de entrada do apartamento e como escritório. O discurso moral sobre a

[194] Cf.: PAULILLO, Clarissa; MARQUES, Deborah; FERREIRA, Pedro. "Nenhuma casa moderna dispensa o bar: composição dos interiores domésticos brasileiros nas décadas de 1930 e 1940". In: *IV Enanparq – Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, Porto Alegre, 25 a 29 jul. 2016, p. 01-23.

sinceridade dos móveis transforma em questão estética aquilo que é basicamente uma grande carência de espaços internos nas casas de segmentos médios e populares.

Contra as críticas ao mobiliário moderno, que colocavam em dúvida a sua qualidade se comparado aos móveis ecléticos, o discurso dos editores das revistas ilustradas chama a atenção para a "nobreza" da matéria-prima empregada no mobiliário moderno, como a madeira de jacarandá:

> Voltamos às casas modernas. Repetimos ainda que o estylo que caracteriza a terceira dezena do século XX não veio de encontro à crise, e sua simplicidade é um reflexo da falta de dinheiro que assolou o mundo depois da guerra. Só possui semelhante ilusão quem conhece o assumpto apenas superficialmente. Todo o material empregado na decoração deste estylo é mais custoso que qualquer outro, inclusive o jacarandá esculpido. Os intuitos da simplicidade, pois, são simplesmente estheticos e hygienicos. E sobre esse ponto de vista deve ser encarada a questão [195].

FIGURA 39: "Interiores". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 07 nov. 1936, p. 42-43.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

[195] "Interiores". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, n. 01, 07 nov. 1936, p. 43.

Um dos ingredientes do móvel moderno no Brasil foi o uso da madeira como matéria-prima. As expectativas lançadas por Gregori Warchavchik, John Graz e Lasar Segall na reprodução de modelos inspirados nas obras de Mies van der Rohe, com tubos de aço dobrados e soldados, foram frustradas diante dos obstáculos de produção de peças que envolviam métodos e materiais próprios da indústria siderúrgica brasileira. Como alternativa, os arquitetos identificaram nas estratégias de adoção de citações vernaculares, com uso da madeira, um meio de configurar um espaço reconhecível, possível de ser reproduzido industrialmente e apropriado pela população. A utilização da madeira proporcionava uma ligação tanto com a paisagem como com a tradição artesanal colonial[196].

No caso dos móveis divulgados na revista *O Cruzeiro*, ainda que sem referência quanto à localização dos espaços publicados, enaltecia-se o emprego do jacarandá como marca distintiva do mobiliário. O jacarandá, no Brasil, foi largamente utilizado na construção dos móveis coloniais, que reproduziam estilos europeus. A produção dos móveis de estilo também fez uso da madeira de jacarandá, sendo frequentemente citada nos arranjos divulgados na *Acrópole*. Nesses casos, a marca de distinção do mobiliário estava nos ornamentos e contornos dos móveis.

Com o modernismo, a aparência do móvel foi considerada secundária dentro do conjunto funcional que ele deveria integrar. Dessa forma, os materiais empregados na composição desse móvel – sua fatura e assinatura – foram dotados de valores que permitiam a marcação de *status*. Nas imagens acompanhadas do texto, são divulgadas peças como aparador, escrivaninha, cama e estante, todos apresentados como modernos e "nobres" em sua produção, pois mesclavam "madeiras robustas" com materiais característicos da modernidade, como o vidro e o aço. Longe de ser uma "mobília barata", pois envolvia uma custosa produção, o móvel moderno apresentado nas revistas estava distante do poder aquisitivo dos segmentos médios.

O desejo de produzir uma arquitetura "transparente" e "sincera" conduziu os modernistas a caminhos ambíguos. Se, por um lado, a arquitetura simbolizava a autenticidade das formas, podendo provocar uma ruptura com os valores burgueses, por outro, ela criava um desconforto nos seus usuários, que resistiam aos interiores abstratos, envidraçados e sem divisão interna. No Brasil, a permanência da decoração "em estilo" nos interiores domésticos

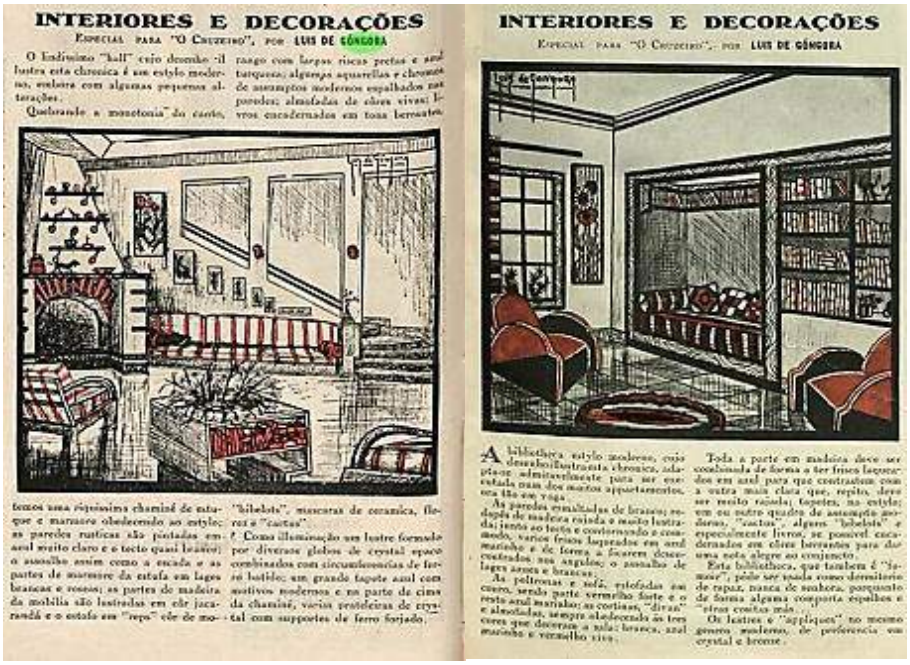
[196]MELO, Alexandre Penedo Barbosa de. *Op. cit.* p. 271.

levou os editores a repensar as composições propostas, criando ambientações que associaram a tradição às noções modernistas.

2.3 Interpretações do “estylo moderno”

Nas revistas ilustradas das décadas de 1930 e 1940, percebemos nos arranjos decorativos sugeridos pelos colunistas a indicação do “estylo moderno” para diversos ambientes da casa, como hall, biblioteca, quartos e salas. Tais sugestões de arranjos indicam que o “moderno” era empregado como uma linguagem decorativa para interiores especializados. A coluna “Interiores e Decorações”, de Luis de Góngora, veiculou no início dos anos de 1930, na revista *O Cruzeiro*, diversas sugestões de ambientes decorados em estilos. O “moderno” é caracterizado como um arranjo com poucos ornamentos, paredes monocromáticas, detalhes apenas nos rodapés, mobiliário com linhas retas e na escura do jacarandá, tapetes e cortinas estampados com motivos geométricos. As sugestões de um hall em “estylo moderno” com “algumas pequenas alterações” e de uma biblioteca no mesmo estilo indicam a hibridez de formas e arranjos que o estilo apresentava nas revistas.

FIGURA 40: Hall e Biblioteca em “estylo moderno” - “Interiores e Decorações”. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 13 maio. 1933/ 01 abr. 1933, p. 35 e p. 36.


INTERIORES E DECORAÇÕES

Especial para "O Cruzeiro", por LUIS DE GÓNGORA

O lindissimo "hall" cujo desenho ilustra esta chronica é um estylo moderno, embora com algumas pequenas alterações.

Quebrando a monotonia do carro, temos uma riquissima chaminé de mármore e marmore obedecendo ao estylo; as paredes rusticas são pintadas em azul muito claro e o tecto quasi branco; o assalho assim como a escada e as partes de marmore da estufa em lages brancas e rosas; as partes de madeira da mobilia são lustradas em côr jacarandá e o estufa em "repo" côr de mogo-

rango com largas riscas pretas e azul turquesa; algumas aquarellas e chromos de assumptos modernos espalhados nas paredes; almofadas de côres vivas; livros encadernados em tons berrantes.

"bibelots", mascaras de ceramica, flores e "cactus".

Como illuminação um lustre formado por diversos globos de crystal espaço combinados com circumferencias de ferro batido; um grande tapete azul com motivos modernos e na parte da cima da chaminé, varios pratelleiras de crystal com supportes de ferro forjado.

INTERIORES E DECORAÇÕES

Especial para "O Cruzeiro", por LUIS DE GÓNGORA

A bibliotheca estylo moderno, cujo desenho ilustra esta chronica, adapta-se admiravelmente para ser enfeitada com dos muitos apparelhamentos, era tão em voga.

As paredes envidraçadas de branco; rodapés de madeira raiada e muito lustrada; tento ao tecto e contornando o commodo, varios frisos lagrimados em azul marinho e de forma a fazerem descansados nos angulos; o assalho de lages azues e brancas.

As poltronas e sofá, estofadas em couro, sendo parte vermelho forte e o resto azul marinho; as cortinas, "divan" e almofadas, sempre obedecendo as côres que decoram a sala: branco, azul marinho e vermelho vivo.

Toda a parte em madeira deve ser combinada de forma a ter frisos lagrimados em azul para que contrastem com a outra mais clara que, repito, deve ser muito raiada; tapetes, no estylo; um ou outro quadro de assumpto modernos, "cactus", alguns "bibelots" e especialmente livros, se possivel encadernados em côres berrantes para dar uma nota alegre ao conjuncto.

Esta bibliotheca, que tambem é "lamour", póde ser usada como dormitorio de rapaz, nunca de senhora, porquanto de forma alguma comporta espelhos e "côres cruas mais...!

Os lustres e "applique" no mesmo genero moderno, de preferencia em crystal e bronze.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O hall foi organizado a partir de um sofá estampado com listras vermelhas verticais, posicionado ao lado de uma lareira de mármore e estuque, com filetes decorativos e prateleiras com "bibelots", duas poltronas estampadas e uma mesa de centro com tampo liso de madeira[197]. A ornamentação da lareira aproxima-se do estilo missões, ao seu lado encontra-se um conjunto de sofás e mesa, classificados pelo articulista como "modernos". Neste arranjo, o "moderno" é entendido como um estilo caracterizado pela "limpeza visual", com poucos elementos decorativos ainda presentes.

Já a biblioteca, indicada para apartamentos, foi organizada a partir de uma estante de madeira laqueada com frisos azuis, construída em um recuo da parede[198]. As poltronas e o sofá em nicho ao lado da estante são estofados em couro, vermelho e azul marinho. Os tapetes, cortinas e objetos decorativos obedecem às cores da composição: azul, vermelho e branco. Sugere-se o uso do ambiente como "*fumoir*"[199] e até mesmo como dormitório para rapaz, mas "nunca de senhora", por causa de sua composição "neutra". Nas duas composições, cada peça descrita, a indicação de determinadas cores e materiais demonstram que o "moderno" é interpretado como uma linguagem decorativa para espaços setorizados já existentes.

Ao final da década de 1930, o correspondente francês Jacques Fremier da revista *O Cruzeiro* publicou o artigo "A arte de mobiliar com estylo"[200]. O articulista utiliza-se de uma série de fotografias de salas de visitas, com arranjos diversificados, para demonstrar como seria possível tornar os ambientes "interessantes" (figura 41). Duas salas decoradas em estilo "moderno" são apresentadas logo na parte superior da página, com tamanho e enfoque privilegiado em relação às demais salas. Estas outras figuram na parte inferior da página e são nomeadas, da esquerda para a direita, como sendo em estilo francês, rústico, colonial americano e inglês (georgiano). A decoração "moderna", escrita com o uso de aspas, indica que o arranjo corresponde a uma interpretação do decorador sobre o estilo. Sem autoria divulgada, as salas "modernas" são caracterizadas como "sóbrias e elegantes, sem os exageros encontrados habitualmente"[201]. Espaços com poucos móveis, paredes e peças

---

[197] CÓNGORA, Luis. "Interiores e Decoração". Luis de Góngora. O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 25, 13 maio. 1933, p. 36.
[198] CÓNGORA, Luis. "Interiores e Decoração". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 19, 01 abr. 1933 e 01 abr. 1933, p. 35.
[199] Lugar na casa reservado a apreciação do cigarro e cachimbo.
[200] FREMIER, Jacques. "A arte de mobiliar com estylo". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 28, 20 maio de 1939. p. 46-47.
[201] CÓNGORA, Luis. *Op. Cit.* 01 abr. 1933, p. 36.

monocromáticas, com ênfase maior nos espaços vazios, em oposição aos arranjos com móveis de largas dimensões, são responsáveis por garantir sobriedade e "simplicidade" ao arranjo. No entanto, nota-se que, apesar da posição privilegiada do "estilo moderno", não há conflito na justaposição dos demais estilos oferecidos como opções decorativas ao leitor.

FIGURA 41: Fremier, Jacques. "A arte de mobiliar com estylo". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 20 maio de 1939. p. 46-47.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

A imagem parcial de uma sala para senhora, com enquadramento em uma mesa e cadeira, é legendada com a informação de que se trata de um estilo "francês antigo", presente na poltrona estofada e "columnas typicas". Na segunda sala, identificada como rústica, a imagem privilegia o banco de madeira com um colchão, podendo ser utilizado como sofá ou cama. A sala em estilo colonial americano caracteriza-se pelos móveis rústicos e papeis de parede, "muito enfeitados". Por fim, a sala em estilo inglês, diferencia-se das demais por ser o conjunto mais dispendioso e luxuoso, "mas muito bonita e nobre".

A divulgação desses espaços demonstra, primeiramente, a diversidade de estilos que estavam em voga no período, além disso, a escolha do título do artigo em relação aos ambientes decorados faz propositalmente referência à palavra "estylo" de forma descontextualizada. Nele, o termo "estylo" foi utilizado como sinônimo de bom gosto – "a arte de decorar **com** estylo" – e não como referência a uma determinada expressão estética.

> Inicialmente devemos dizer que não se comprehende uma decoração que seja misturada, **sem estylo**, com móveis, tapetes e enfeites que brigam uns com os outros. Isto pode parecer uma prova de independência ou mesmo de originalidade, que somente os seus próprios autores apreciam... Os outros acharão aquillo tudo razoavelmente desconnexo e sem razão de ser, pois o estylo deve predominar sempre num conjuncto, seja elle qual fôr. Não se diga que uma casa deve ser toda ella, desde a porta de entrada até o quarto, no mesmo estylo. É até interessante haver uma certa diversidade de esylos, desde que as peças não se liguem umas com as outras. Mas, antes de tudo, cada peça deve obedecer a um estylo próprio, pois só assim terá a pureza necessária que se deseja num ambiente onde predominam a intelligencia e o bom gosto[202].

A falta de "estylo" na decoração corresponderia a uma má organização do ambiente. A diversidade de peças filiadas a correntes estéticas diferentes era encorajada desde que dentro de um sistema funcional, sem acúmulo de peças desconexas. Decorar *com* "estylo" pressupunha mobilizar o bom gosto do proprietário e do decorador para o arranjo das peças, resultando em ambientes híbridos. Essa posição, adotada pela Revista, demonstra como os editores conciliaram suas filiações às tendências internacionais e às discussões estéticas nacionais, sem recusar os demais estilos históricos, tão caros aos leitores do periódico. Arranjos "modernos" e de "estylos" foram divulgados lado a lado, como os sofás da reportagem de Alceu Penna, que compõem não mais salas e sim "*livings*" em estilos "tradicional", "moderno", "rústico" e "colonial americano".

O "moderno" é entendido como mais um estilo, possível e desejável de ser aplicado no espaço doméstico. Distante do pensamento modernista internacional que entendia o moderno como uma mudança sistêmica do modo de morar capaz de atingir os estratos sociais populares[203]. No Brasil, as revistas apresentaram ao público suas próprias versões sobre a decoração "moderna", ora afirmando as linhas puras e a ausência de ornamentos como índices da decoração racional, ora apresentando móveis de estilo e alguns "bibelots" nesses espaços. Negociando com os gostos e a cultura dos leitores, as revistas formaram um estilo "moderno"

---

[202] FREMIER, Jacques. *Op. cit.* 20 maio de 1939.

[203] Cavalcanti esclarece que os participantes daquele movimento não aceitavam a designação de modernista, pois isso os reduziria a uma dimensão transitória, preferindo a denominação moderno, que traduziria uma contemporaneidade e um "estágio evolutivo" de aprimoramento de fases anteriores. Cf.: CAVALCANTI, Lauro. *Op. cit.* p. 15.

próprio, que entrou nas casas e estabeleceu arranjos decorativos, por vezes, distantes das ambientações propostas pelos profissionais da arquitetura e decoração.

2.3.1 Ambientes Híbridos

Se nas revistas especializadas percebemos uma disputa entre modernistas e arquitetos "de estilos", nas revistas ilustradas percebemos a tentativa de conciliação entre a tradição e o racionalismo. Exemplo disso é a publicação do artigo "3 interiores modernos", na revista *A Cigarra*, que se propõe a demonstrar a configuração de interiores modernos com móveis de estilo.

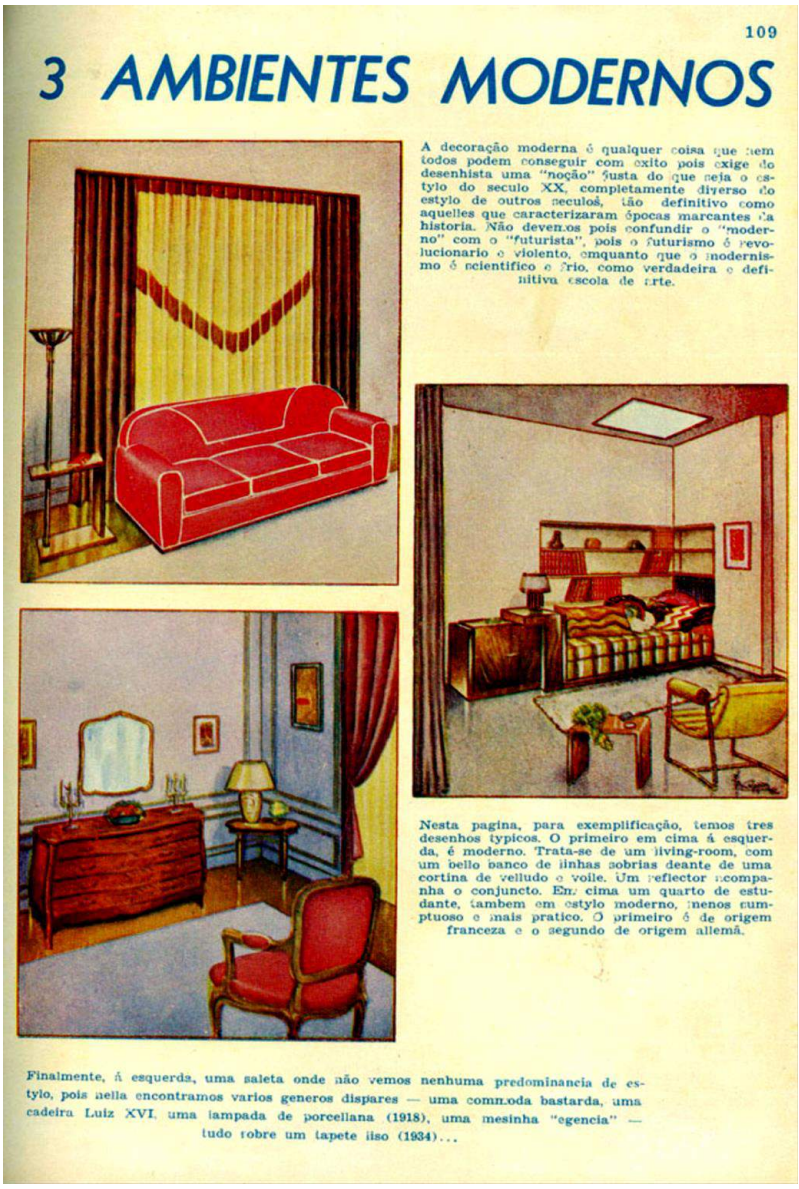
> A decoração moderna é qualquer coisa que nem todos podem conseguir com êxito, pois exige do desenhista uma 'noção' justa do que seja o estylo do século XX, completamente diverso do estylo de outros séculos, tão definitivo como aquelles que caracterizaram épocas marcantes da história. Não devemos pois confundir o "moderno" com o "futurista", pois o futurismo é revolucionário e violento, enquanto que o modernismo é scientífico e frio, como verdadeira e definitiva escola de arte[204].

Com a publicação de três ambientes: um *living-room*, um quarto de estudante e uma saleta, os editores procuraram demonstrar o que deveria compor um ambiente em "estilo moderno". Um banco de linhas "sóbrias" diante de uma cortina de veludo, acompanhados de um refletor, formam o conjunto do *living-room* (figura 42). O quarto de estudante é composto por um conjunto que integra cama, prateleiras e cômoda. Diante da cama encontram-se uma cadeira e uma mesinha. Os editores ressaltam que o cômodo está composto em estilo moderno, pois é "menos suntuoso e mais prático". No artigo, a ideia de funcionalidade e facilidade está presente em um móvel que abriga diversas funções, como sentar-se, deitar-se e guardar os objetos. Com isso, praticidade se associava à ideia de economia de tempo na realização das tarefas diárias, à facilidade de manuseio e à falta de espaço. Por último, a saleta é apresentada como "nenhuma predominância de esylo"[205], pois contém uma cômoda "bastarda"[206], uma cadeira Luiz XVI e uma lâmpada de porcelana e uma mesa regência. A nova proposta era colocá-las em ambientes híbridos, sem predomínio de um único estilo. O moderno aparece reduzido a um "estylo do século XX", compreendido como um conjunto de características formais, técnicas e materiais de determinado tempo histórico, e não como uma nova forma de vida.

---

[204] "3 Interiores Modernos". **A Cigarra**, São Paulo, fev. 1935, p. 109.
[205] *Ibidem.*
[206] *Ibidem.*

FIGURA 42: “3 Ambientes Modernos”. **A Cigarra**. São Paulo, fev. 1935, p. 109.



109

3 AMBIENTES MODERNOS

A decoração moderna é qualquer coisa que nem todos podem conseguir com exito pois exige do desenhista uma “noção” justa do que seja o estylo do seculo XX, completamente diverso do estylo de outros seculos, tão definitivo como aquelles que caracterizaram épocas marcantes da historia. Não devemos pois confundir o “moderno” com o “futurista”, pois o futurismo é revolucionario e violento, emquanto que o modernismo é scientifico e frio, como verdadeira e definitiva escola de arte.

Nesta pagina, para exemplificação, temos tres desenhos typicos. O primeiro em cima á esquerda, é moderno. Trata-se de um living-room, com um bello banco de linhas sobrias deante de uma cortina de velludo e voile. Um reflector acompanha o conjuncto. Em cima um quarto de estudante, tambem em estylo moderno, menos sumptuoso e mais pratico. O primeiro é de origem franceza e o segundo de origem allemã.

Finalmente, á esquerda, uma saleta onde não vemos nenhuma predominancia de estylo, pois nella encontramos varios generos dispares — uma commoda bastarda, uma cadeira Luiz XVI, uma lampada de porcellana (1918), uma mesinha “egencia” — tudo sobre um tapete liso (1934)...

Acervo: Hemeroteca digital Brasileira.

No artigo “Bom gosto”, publicado na revista *A Cigarra* em 1935, são divulgadas fotografias de cômodos domésticos em que foram utilizados móveis de estilo em ambientes ditos “modernos”[207] (figura 43). Na primeira imagem observamos uma “mesa directorio franqueada por duas amphoras de bronze, num quarto de dormir forrado de verde esmeralda e ouro” [208]. A seguir, a segunda imagem, divulgada no artigo, traz os seguintes dizeres na legenda: “móveis masculinos e femininos... Uma mesa biblioteca, de madeira e uma mesinha

[207] A CIGARRA. “Bom Gosto”. São Paulo: Diários Associados, jun. 1935, p. 108.
[208] *Ibidem.*

de vidro, para flores e bibelôs”[209]. Nesse ambiente, percebemos que a mesa de madeira usada como biblioteca pode ser associada ao homem, tanto pela atividade intelectual proporcionada pelos livros, quanto pelos objetos posicionados sobre ela – xícara de café e cinzeiro. Em oposição, a mesa de vidro, com flores e bibelôs, pode ser associada à mulher por conter diversos objetos decorativos.

As fotografias da parte inferior do artigo apresentam uma saladeira de madeira, rodeada por taças de barro vidrado e um jogo completo para o café. Por fim, vemos “um recanto artístico”, com materiais de alumínio, madeira e “bakelite”. O sofá está forrado com veludo e o tapete confeccionado em lã; uma poltrona listrada, mesa de canto e outra no centro compõem o conjunto. Interessante notar o uso de diversos “bibelôs” em cima da mesa de vidro.

FIGURA 43: “Bom gosto”. **A Cigarra**. São Paulo, jun. 1935, p. 108.

Acervo: Hemeroteca digital Brasileira.

[209] **A Cigarra.** *Op. cit*. p. 108.

Nos dois exemplos divulgados pelas revistas ilustradas percebemos que a liberdade de misturar estilos históricos foi também entendida como uma atitude moderna, que permite "improvisar" com peças adquiridas pela família, seja pela compra ou pela herança. Esta possibilidade de ressignificação dos móveis ecléticos parece vir de encontro à persistência de seu uso em amplo espectro social. Assim, as propostas de "atualização" da decoração, que procuraram unir móveis sem ornamentação a arranjos ecléticos, conhecidos do público, representaram uma possibilidade de adequação às propostas modernistas e um meio de alcançar uma possível "modernidade" para o espaço doméstico.

A divulgação de ambientes modernistas nas revistas ilustradas, além de apresentar novos materiais e arranjos domésticos, procurava educar o público para as novas proposições. Saber ver e reconhecer as linhas "modernas" era um importante caminho na apropriação da estética. Os discursos eram filtrados, deixando-se de lado as críticas que caracterizavam as decorações modernas como "frias" e até estranhas. Ao familiarizar os leitores com os materiais e as imagens de arranjos modernistas, o próximo passo foi a produção de ambientes que se aproximavam de um ideal modernista, com menos móveis, poucos objetos decorativos, claros e bem iluminados. A possibilidade de alterar e criar ambientes próprios, mas que seguissem os padrões "modernos", representou uma maneira de incorporar uma palatável "modernidade" ao espaço doméstico.

CAPÍTULO 03

A DECORAÇÃO COMO AFIRMAÇÃO DO "BOM GOSTO"

Os aconselhamentos sobre a composição dos espaços domésticos, juntamente com os anúncios dos móveis e objetos decorativos, agenciaram novos modos de vida. As escolhas por determinadas peças ou arranjos decorativos expressavam tanto as preferências dos clientes na construção de suas próprias identidades, como também revelava a necessidade de distinção entre os diversos segmentos sociais. Dessa forma, este capítulo aborda a articulação do mobiliário "moderno" a um discurso de formação de padrões de gosto. Tomaremos como premissa tanto o consumo dos móveis de estilo quanto às peças projetadas por arquitetos e *designers* modernistas, cujas assinaturas, transformadas em uma espécie de "grife", legitimavam o seu consumo. Por fim, trataremos da questão dos móveis seriados, que apesar da padronização e popularização, foram vendidos como peças capazes de outorgar distinção ao seu proprietário, uma vez que colocados em ambientes criativos e originais.

Ao analisar o campo da alta costura francesa, Pierre Bourdieu salientou o poder simbólico da criação de peças raras, marcadas pela assinatura do criador, signo que transforma de maneira quase mágica o *status* do objeto. Sem alterar suas condições físico-químicas, o objeto passa a ser revestido por outras significações construídas socialmente. O poder da assinatura nada mais é, segundo o autor, do que a capacidade de mobilizar símbolos produzidos pelo conjunto dos agentes comprometidos com o funcionamento do campo – *designers*, costureiros, jornalistas, críticos, etc. O valor não está no produtor de um objeto único, mas na totalidade do campo, que produz essa forma específica de capital simbólico[210]. No caso dos móveis modernistas autorais, a produção de peças assinadas mobilizava significações construídas dentro do campo arquitetônico, divulgadas entre os próprios profissionais, nos periódicos especializados.

A lógica interpretativa de Bourdieu nos permite fugir de análises que colocam o arquiteto ou o *designer* como figuras excepcionais. Ao considerar o trabalho de consagração das peças, possível apenas pelo trabalho do campo artístico, reposicionamos os móveis como

[210] BOURDIEU. Pierre; DELSAUT, Yvette. "O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia". Trad: Maria da Graça J. Setton. In: *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 34, dez/2001. p. 46.

artefatos produzidos e consumidos historicamente. Seus significados são diferentes dos móveis produzidos em série, cujo consumo atrelava-os a outras formas de representação. Ao traçarmos os possíveis caminhos de aquisição das peças e do que elas representavam para determinados segmentos sociais, podemos vislumbrar o jogo das forças envolvidas na constituição da casa, que longe de ser um território neutro, expressava os conflitos de classe e de gênero, vividos pelos seus habitantes.

3.1. Mobiliário de estilo: distinção e privilégio social

> O velho aforisma de que 'o lar define o homem' aplicado a estas vivendas encantadoras, elevarão muito alto o conceito que poderemos fazer de seus proprietários, nem sempre magnatas da indústria e do comercio, mas sim criaturas que souberam, dentro de grandes ou pequenos orçamentos, construir ambientes de fino gosto e distinção[211].

Entre os anos de 1932 e 1933, a revista *O Cruzeiro* divulgou em suas páginas uma série de artigos que tinha como propósito apresentar as residências das elites paulistas e cariocas. O excerto acima, retirado da reportagem sobre a casa de Júlio Pignatari, indica de forma clara o critério das escolhas das residências: o "fino gosto" dos seus ocupantes. Mais do que famílias distintas da sociedade, o modo como representaram seus valores por meio da decoração foi crucial para o alcance do sucesso pretendido.

No Rio de Janeiro, na rua Barão de Guaratiba, situava-se, em 1932, o palacete do marquês Francesco Canella, um italiano ligado ao comércio e à indústria. As fotografias apresentam vários de seus cômodos. De início, um hall de entrada com piso de mármore em formato de losangos brancos e pretos, nas paredes encontram-se quadros de pintores italianos e um prato de porcelana de Sévres, do período napoleônico (figura 44). A seguir, apresenta-se o quarto, com uma cama em jacarandá, estilo D. João V. Na página seguinte, são divulgados os móveis na mesma madeira da antessala e da sala de visitas, nos estilos franceses, ingleses e colonial brasileiro. Estátuas de bronze e mármore, quadros com temática religiosa e peças de antiquários compõem a decoração desses espaços, que pretendem associar a decoração de estilo à origem nobre da família.

---

[211] "Palacete dr. Julio Pignatari". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 50, 04 nov. 1933, p. 47.

FIGURA 44: Palacete Marques F. Canella. In: “Residências Artísticas”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 23 jan. 1932. p. 23-24.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Em São Paulo, no final do século XIX, o crescimento populacional da cidade e o fluxo de capitais provindos da exportação agrária e da instalação das primeiras fábricas impuseram grandes modificações à configuração da cidade. As terras baixas e úmidas às margens das ferrovias deram origem aos bairros operários, como o Brás, Mooca, Pari e Quarta Parada, na Zona Leste. No outro extremo da cidade, encontravam-se os bairros da Lapa, Barra Funda, Bom Retiro e Água Branca. As habitações populares formavam a paisagem urbana desses bairros. As casas eram alinhadas diretamente com as calçadas, fazendo com que as janelas frontais se abrissem em direção à rua, fundindo o barulho dos automóveis às vozes das pessoas circulando no espaço público, juntamente aos sons dos moradores nas suas casas, que vivenciavam a experiência da privacidade doméstica de forma tênue[212].

[212] MARINS, Paulo César. Garcez. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, V. 3, P. 131-214, 1998. p. 173.

Situação diferente das casas instaladas nos bairros de Higienópolis, Campos Elísios, Santa Efigênia e a avenida Paulista. Tais regiões foram as primeiras áreas da cidade que obtiveram acesso às redes de água e saneamento, tornando-se o destino preferido das camadas altas paulistanas.

Nesse contexto, o palacete constituiu-se como modelo de habitação das elites, opondo-se às residências filiadas à tradição portuguesa, caracterizadas por uma baixa capacidade de expressar formalmente a situação social dos moradores[213]. Isolado no terreno, o palacete estabelecia outra relação com o espaço público, resguardando a casa do movimento e da agitação da cidade. De acordo com Marins, a alta especialização dos ambientes internos das residências das elites representava um padrão das distinções sociais que se buscava disseminar por toda a cidade, separando as camadas altas em bairros específicos, afastados dos bairros operários e populares que cresciam nas regiões suburbanas da cidade[214].

Dentre as construções presentes na avenida Paulista, no início da década de 1930, encontrava-se a residência de José Sampaio Moreira, rico comerciante paulistano, acionista da Companhia Paulista de Estradas de Ferro. Sua casa foi divulgada na revista *O Cruzeiro*, em 1933, compondo a seção *Residência*:

> Entre algumas maravilhas da arquitetura bandeirante que se alinham na sua fidalga Avenida Paulista, o palácio do sr. José Sampaio Moreira, uma das mais altas expressões das finanças de S. Paulo, singulariza-se pelo seu apego a tradição e pela sua resistência às tentações do modernismo[215].
> Nossa colleção de interiores tem focalizado residências que participam de todos os estylos – vindo desde o arrojo rectilineo das construções ultramodernas, até o conservadorismo clássico das mobílias inspiradas na época dos Luizes da França, ou no clássico colonial luso-brasileiro, com pesadas mobílias de jacarandá. Em todos elles, porém, temos notado que há sempre, presidindo a arrumação de cada ambiente, a mais pura concepção de arte e belleza[216].

A casa de Sampaio Moreira foi marcada pelo estilo eclético, tanto na fachada como na decoração dos interiores, característica interpretada pelos editores como de "apego a tradição". Em oposição às ideias modernistas que já circulavam na cidade, a apresentação dessa série de moradias "tradicionais" – pertencentes aos mais altos extratos sociais –

---

[213] HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O Palacete Paulistano e outras Formas Urbanas de Morar da Elite Cafeeira 1867-1918.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.
[214] MARINS, Paulo César. Garcez. *Op. cit*. p. 178.
[215] "Residência Sampaio Moreira". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 44, 23 set. 1933. p. 48-49.
[216]**O Cruzeiro**. *Op. Cit.* 04 nov. 1933, p. 47.

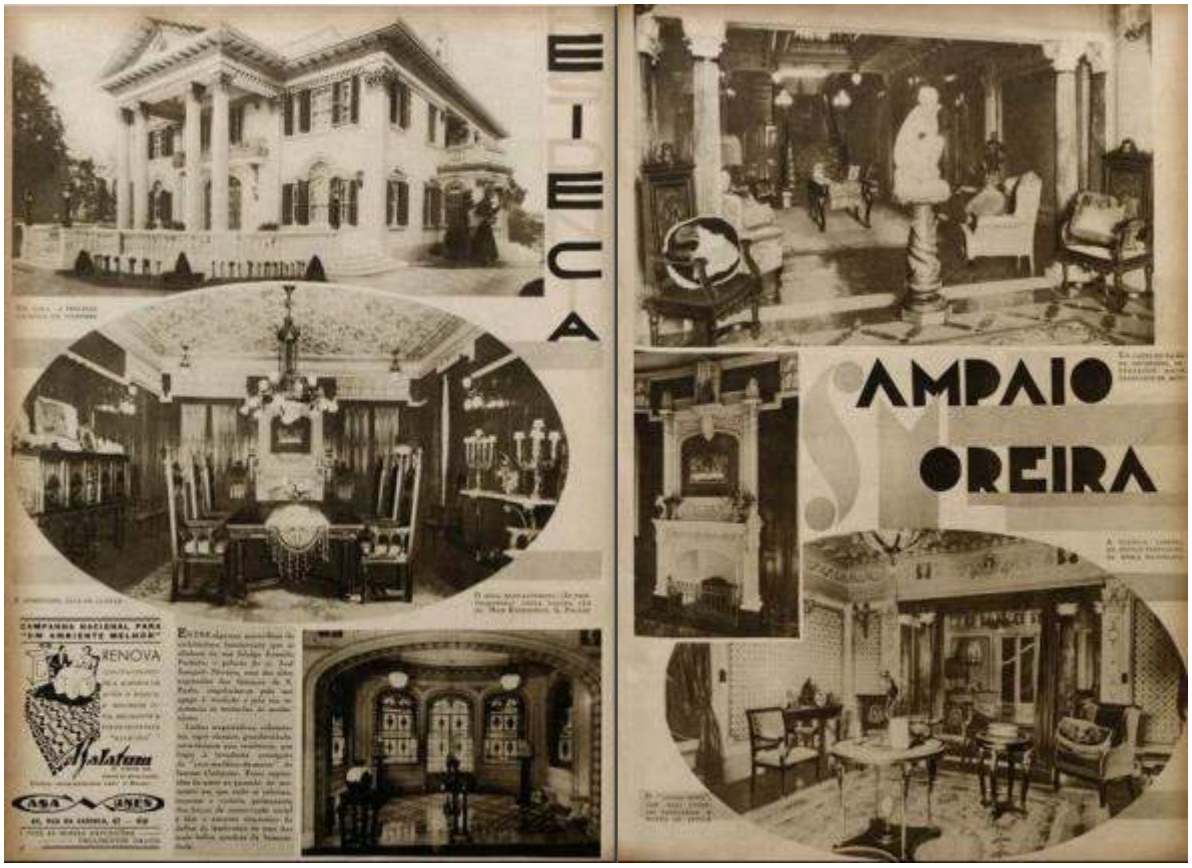
apresentavam aos leitores quem eram os consumidores do ecletismo e os motivos da permanência do estilo. Assim foi apresentada a casa de Sampaio Moreira:

> Linhas magestaticas, columnatas, rigor clássico, grandiosidade, caracterizam essa residência, que fugiu à invadente concepção da "casa-machina-de-morar" do famoso Corbusier. Essas expressões de amor ao passado, no momento em que tudo se reforma, exprime a vitória permanente das forças de conservação atual e tem o encanto romântico da deflue lembrança de uma das mais belas quadras da humanidade [...][217].

As fotografias creditadas a Max Rosenfeld, fotógrafo da Revista, apresentam a fachada, com enfoque para a entrada principal e lateral da residência, além da divulgação dos interiores – hall, sala de jantar, sala de recepção, lareira e *living-room*. Nas legendas das fotos, o uso de adjetivos como "sumptuosa" e "elegantíssima" contribui para a construção da ideia de um ambiente de alto prestígio. O canto do salão de recepções, divulgado no início da segunda página do artigo, chama a atenção para as almofadas posicionadas em cima das cadeiras – "ostentando ricos trabalhos de arte" (figura 45). Juntamente com as "custosas" tapeçarias do *living*, os móveis de estilo compõem um tipo de moradia em que o luxo e a exibição social são as marcas constitutivas dos espaços.

[217] "Residencia Sampaio Moreira". **O Cruzeiro,** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 44, 23 set. 1933, p. 48-49.

FIGURA 45: Residência de Sampaio Moreira. In: “Residencia”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro. 23 set. 1933. p. 48-49



Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

As imagens e os textos não têm o intuito de sugerir que a decoração desta casa deveria ser replicada pelos leitores, ao contrário, sinalizam-se a distância entre a decoração “tradicional”, composta por objetos herdados e adquiridos em viagens a preços elevados, e os novos arranjos modernistas. As conotações de luxo expressas em palavras que sugerem o custo elevado das ambientações são utilizadas para circunscrever os consumidores da decoração eclética, que mobilizam tais peças como demonstração de prestígio derivado da exclusividade.

Com esse intuito, o palacete de Manuel Coutinho foi apresentado semanas antes para o público da Revista[218]. Rico comerciante paulista, Coutinho era proprietário da loja de tecidos e confecções “A Pompadour”, situada na Rua Santa Efigênia, cujos anúncios eram divulgados na revista *O Cruzeiro*. Sua casa foi divulgada como uma reação à arquitetura de vanguarda,

[218] “Palacete Manoel Coutinho”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 41, 02 set. 1933. p. 50.

porém, vale ressaltar que as reportagens não fornecem o ano de construção dessas residências, nem o nome dos arquitetos ou engenheiros responsáveis pelas obras (figura 46). A omissão de seus produtores reforça a noção de que o bom gosto seria exclusividade dos proprietários, que são apresentados como os verdadeiros responsáveis pelas escolhas decorativas de suas casas, eclipsando o trabalho profissional do arquiteto e do decorador.

FIGURA 46: "Palacete Manuel Coutinho". **O Cruzeiro,** Rio de Janeiro, ed. 41, 02 set. 1933, p. 50.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

As imagens da casa de Coutinho mostram a entrada principal, com foco no arco de entrada, "onde o gosto clássico predomina com suas columnas e baixo relevo"[219]. A sala de jantar contém todas as peças em jacarandá, assim como o hall e a biblioteca. O texto esclarece as escolhas do proprietário:

[219]**O Cruzeiro**. *Op. cit.* 02 set. 1933.

> O paulista é um cidadão que sabe morar. Esta seria uma definição justa de um dos característicos da gente bandeirante.
> É verdade que um observador exigente assignalaria a falta de um estylo typico em S. Paulo. Mas a extraordinária variedade architectonica dos seus prédios reside no facto de ser a metrópole paulista a cidade cosmopolita. Para justificar essa variedade concorre também seu clima, que tem variações fortes, com invernos frígidos e verões caniculares. Essas mutações climatericas offerecem oportunidade para a construcção de prédios em estylos nórdicos e em estylos tropicaes, como o clássico "bungalow" elegante e muito arejado.
> O palacete Coutinho obedece a um estylo renascentista com columnatas, baixo relevo reagindo contra o espírito vanguardista das novas construções cubistas[220].

O texto retoma a necessidade de constituição de um estilo próprio e nacional para as construções paulistanas, justificando que o uso do ecletismo nas residências evidenciava o "caráter" cosmopolita da cidade. Contra as críticas referentes às importações de estilos estrangeiros, os editores usaram argumentos de ordem cultural e técnica para justificar a presença de casas "resistentes" ao modernismo.

Ainda em São Paulo, encontramos a casa de Júlio Pignatari, médico, de origem nobre italiana, casado com Lydia Matarazzo, filha do conde Francisco Matarazzo, rico industrial paulista, também de origem italiana. Sem indicação do endereço exato da residência, as fotografias apresentam o hall, a sala de visitas, o salão principal e o jardim. Os ambientes são descritos da seguinte forma:

> A residência que hoje publicamos, pertence ao ilustre Dr. Júlio Pignatari, na Capital Paulista, e está situada no número daqueles que não adopta ainda o modernismo, ficando no gosto sóbrio do passado. Nele podemos apreciar os candelabros de cristal, os nobres tapetes orientais, as telas preciosas de artistas que figurariam bem nos museus, e mobiliário de madeiras preciosas, desenhadas por hábeis ebanistas. É, pois uma lição de bom gosto, esta que facultamos aos nossos leitores, com esta reportagem [...][221].

---

[220] **O Cruzeiro**. *Op. cit.* 02 set. 1933.
[221] "Palacete dr. Julio Pignatari". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 50, 04 nov. 1933, p. 47.

FIGURA 47: “Palacete dr. Julio Pignatari”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 04 nov. 1933, p. 47.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Já no Rio de Janeiro, encontramos a residência de Costa Macedo, industrial carioca. Localizada na rua Candido Mendes, no bairro de Santa Tereza, a casa foi divulgada a fim de evidenciar o gosto “refinado” dos seus moradores. As fotografias apresentam a sala de visitas, a sala de jantar, o hall e um recanto do dormitório. Nesses espaços podemos observar “uma soberba collecção de quadros, tapetes de custo e uma serie preciosa de peças de porcelana e moveis de madeira de custo, em estylo manuelino”[222].

[222] “Residencia Costa Macedo”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 47, 14 out. 1933. p.46.

FIGURA 48: "Residencia Costa Macedo". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 14 out. 1933. p. 46.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

A sala de jantar é descrita como pertencente ao estilo inglês, do século XVIII, guarnecida em madeira, produzindo um ambiente "nobre e severo, que revela o bom gosto daquelle illustre capitalista"[223]. O recanto exposto do dormitório destaca a cama em jacarandá no estilo D. João. A primeira fotografia do artigo apresenta, junto a uma cômoda no mesmo estilo, posando para a foto, a filha do industrial, a senhorita Wanda Macedo, usando um vestido longo, de festa.

Outras residências publicadas nessa série, como a casa de Olívia Penteado, João Gonçalves, Von Harold e Alberto Catharina têm igualmente como característica principal a

[223] **O Cruzeiro**. *Op. cit.* 14 out. 1933.

decoração em estilos históricos. Frequentemente apresentadas como casas que não "adotam ainda o modernismo", tais habitações foram destacadas como exemplos de moradias distintas.

Enquanto a coluna de Luis de Góngora orientava a decoração de apenas um ambiente da casa em estilo, as habitações divulgadas simultaneamente àquela deixavam claro o hiato social entre as casas de elite, que dispunham de recursos para obter porcelanas, móveis em jacarandá, quadros e tecidos "custosos", e as moradias dos segmentos médios, que apenas podiam concentrar recursos suficientes para a decoração em estilo de um único ambiente da casa.

Compor uma casa "tradicional", como aquelas apresentadas na seção d*'O Cruzeiro*, envolvia o acesso a um restrito consumo de objetos de luxo, composto por peças artísticas, antiguidades e importados, cujo arranjo na casa destacava o "bom gosto" dos moradores. No entanto, esse tipo de ambientação contribuiu para a omissão da autoria dos arquitetos e decoradores desses espaços, uma vez que a marca de prestígio estava na exibição da peça de estilo em determinados arranjos.

3.1.1 O comércio de objetos "antigos"

Durante a década de 1930, devido à vinda de judeus e de outros grupos étnicos ao Brasil, em virtude da onda de antissemitismo na Europa, o comércio de antiguidades ganhou impulso em São Paulo e no Rio de Janeiro. Almeida Santos, antiquário paulista, escreveu que na década de 1920 não havia em São Paulo colecionadores de antiguidades, situação que foi alterada na década seguinte[224]. O contexto do entre guerras possibilitou a importação de grandes coleções por membros das elites brasileiras[225].

Outra importante via de mudança em prol do comércio de peças autênticas foi à valorização da estética do período colonial brasileiro, derivada dos esforços de alguns arquitetos, como Ricardo Severo e José Mariano Filho, que, desde a década anterior, chamavam a atenção para a importância vernacular da arquitetura colonial. Ambos, dedicados

[224] SANTOS, José de Almeida. *No mundo estreito dos antiquários*. São Paulo: MASP, 1981, *apud.* DURAND, J.C. *Op. cit.* p. 92.
[225] Membros da burguesia paulista, principalmente de origem italiana, ostentavam telas compradas na Europa, conjuntos de porcelanas da Companhia das Índias, além de inúmeras peças de mobiliário artístico. *Idem.* p. 92.

ao estudo da arquitetura das cidades mineiras, propuseram-se a divulgar o neocolonial como linguagem arquitetônica própria da cultura brasileira[226].

Em paralelo ao movimento neocolonial encontravam-se as iniciativas tomadas por Mario de Andrade, no Departamento de Cultura do município de São Paulo, e de Lúcio Costa e Rodrigo Melo Franco de Andrade, no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional[227]. É importante salientar que a linha de pensamento dos arquitetos modernistas à frente do SPHAN localizava no patrimônio colonial o momento originário da cultura brasileira, nas palavras de Marcia Chuva, o "elo perdido" constituinte da nação[228]. Já num segundo momento, encontrava-se a arquitetura modernista, entendida como capaz de recuperar a "tradição" colonial nas suas formas simplificadas e funcionalistas, que foi perdida na arquitetura produzida pelo ecletismo[229].

Tais ações despertaram o interesse por objetos do Brasil "antigo", tanto para a preservação quanto para a exibição nas residências privadas[230]. São desse momento os livros de José de Almeida Santos, *Mobiliário Artístico Brasileiro*, e do antiquário José Claudino da Nóbrega, *Memórias de um Viajante*. Neste último, o autor relatou as diversas viagens que fez pelo interior de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Bahia e outros estados, em busca de imagens, oratórios, *ex-votos*, pratarias, mobiliário e tudo que pudesse ser usado como objeto decorativo[231]. Quanto às preferências das camadas ricas, Claudino da Nóbrega assim sintetizou o gosto de 1920 a 1940:

> [...] Os grandes fazendeiros de café visitavam a França todo o ano e de lá traziam os móveis dourados Luís XV e XVI. Os tapetes Aubusson, os indispensáveis vasões de Sèvres em formato de ânforas e os tradicionais aparelhos de Limoges e ainda os cristais Baccarat e Saint Louis. [...] Depois da Segunda Grande Guerra o gosto do brasileiro transformou-se e os potentados passaram a interessar-se pelo nosso barroco e por todas as peças usadas no tempo colonial: cômodas e mesas de encosto

---

[226] MELLO, Joana. "Da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira". In: *Revista do IEB*, São Paulo, n. 43, p. 69-98, set. 2006.

[227] Os processos de tombamento e restauração do patrimônio buscavam recuperar, tanto de forma física quanto simbólica, as origens da cultura nacional. Promovendo, assim, a recuperação de objetos "autênticos" e "genuinamente" brasileiros, muitas vezes ocultados pelas reformas sofridas pelo patrimônio edificado. Para tanto, os intelectuais a frente do SPHAN defendiam a ideia de que o patrimônio deveria voltar ao seu estado "primitivo", assim os processos de restauração deveriam levar em conta a reconstituição dessas linguagens originais dos objetos patrimonializados. CHUVA, Marcia. "O modernismo nas restaurações do SPHAN: modernidade, universalidade, brasilidade". In: *Revista do IEB*, São Paulo, n. 55, p. 89-107, 2012.

[228] *Idem.* p. 96

[229] *Ibidem.*

[230] Cf.: SANTOS, Tamira Naia dos. *Fundação Crespi-Prado:* trajetória de uma coleção museológica. Dissertação (Mestrado), Interunidades em Museologia, São Paulo, 2016.

[231] Durand sinaliza que diversos objetos sacros e seculares, adquiridos por baixos valores, eram constantemente despachados no mercado paulista e carioca, sendo repassada a um círculo de colecionadores ainda em formação.

> D. João V e D. José; camas e mochos de jacarandá da Bahia, sofás e cadeirões. As igrejas passaram a ser alvo dos compradores de antiguidades [...]. Os entalhes barrocos passaram a ser elementos indispensáveis às mais finas decorações[232].

Os antiquários rastreavam as peças coloniais com o objetivo de atender à demanda dos decoradores que montavam suas exposições em São Paulo e no Rio de Janeiro. Havia, portanto, um segmento de profissionais e intelectuais que buscava reclassificar o legado da cultura material das cidades coloniais, na medida em que reintroduziam os objetos garimpados em fazendas, igrejas e antigas residências em espaços descontextualizados. Segundo Durand, na arquitetura, os efeitos de legitimidade cultural desencadeados pela própria noção de preservação reasseguraram o valor simbólico do desenho, materiais e processos construtivos dos séculos XVI a XVIII, encorajando os profissionais a replicar seu desenho em casas e edifícios do século XX[233].

Na Europa e nos Estados Unidos, os museus desempenharam papel crucial na coleta e exibição de interiores mobiliados em estilos históricos. No Museu de Cluny, em Paris, Alexandre du Sommerard dispôs sincronicamente, no início do XIX, objetos pessoais, peças de mobiliário e decoração referentes ao início do século XVI e à monarquia francesa. Esta ação lançou as bases do que, posteriormente, seria denominado como o fenômeno dos *period rooms*[234].

O Victoria and Albert Museum adquiriu seu primeiro interior mobiliado e completo em 1869, enquanto o Metropolitan Museum, de Nova York, começou a colecionar ambientes em 1903, seguido pelo Museu do Brooklyn. Peter Thornton, chefe do departamento de mobiliário e obra em madeira do Victoria and Albert Museum, entre os anos de 1966 e 1984, procurou fazer reconstituições históricas de determinados ambientes domésticos nas salas deste museu, além da reconstrução e preservação das casas da elite inglesa, como o caso da Ham House[235], Apsley House[236] e o Osterley Park[237].

---

[232] NÓBREGA, José Claudino da. Memórias de um viajante. *apud* DURAND, J.C. *Op. Cit.* p. 94.
[233] DURAND, J. C. *Op. cit.* p. 98.
[234] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico". In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994. p. 14-15.
[235] Ham House é um palácio situado ao lado do Rio Tamisa, em Ham, ao sul de Richmond, em Londres, na Inglaterra. Foi construído em 1610.
[236] Apsley House foi a residência dos duques de Wellington, construída em 1778, fica no Hyde Park Corner. É atualmente aberta ao público como museu e galeria de arte.
[237] Osterley Park é uma mansão construída em um parque com o mesmo nome, no subúrbio de Londres. O edifício original é do século XVI e foi reconstruído no séc. XVIII.

Thornton procurou recriar cada casa de acordo com o seu período histórico. Estas casas foram redecoradas e seus móveis arranjados de acordo com informações contidas em inventários. Tudo aquilo que foi acrescentado a casa depois do período escolhido para a reconstituição foi excluído pelo curador[238]. A composição desses espaços foi motivada pelo desejo de educar o público quanto às linguagens decorativas dos estilos históricos[239]. Porém, a exibição de determinados arranjos, correspondentes a uma casa idealizada do período e não como de fato ela foi ocupada ao longo de sua história, contribuiu para a criação de exposições que não problematizavam os objetos em seus diversos contextos históricos, principalmente em relação aos seus usos cotidianos.

O objeto "antigo", fabricado e usado em uma época anterior à sua inserção no circuito de consumo de luxo ou em sua exposição em museus, carrega múltiplas significações, que são criadas no presente, uma vez que são as necessidades do presente que o objeto atende[240]. Assim, nas palavras de Ulpiano Bezerra de Meneses: "o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente, como objeto portador de sentido"[241]. Para o autor, todo o valor de uso que ainda subsiste no objeto converte-se em valor simbólico, que o passado acentua ou legitima. Jean Baudrillard explica a inserção desses objetos na modernidade como parte constituinte de um sistema decorativo, em que os objetos antigos desempenham uma função bem específica: significar o tempo. Trata-se dos signos ou indícios culturais do tempo que são retomados no objeto antigo[242]. No caso brasileiro, o consumo de peças "antigas" permitiu a associação entre uma tradição (ainda que forjada) e prestígio econômico, legitimando a posse de grandes fortunas.

Em disputa pela clientela de alto poder aquisitivo, os decoradores apresentaram-se no mercado como tolerantes ao gosto dos compradores. Ao contrário de arquitetos e artistas plásticos, cujo trabalho encontrava-se em espaços específicos e com farta documentação, os decoradores não são facilmente conhecidos. Por se tratar de uma profissão em que coexistiam diplomados ao lado de pessoas sem qualquer formação artística, que atuavam no mercado

---

[238] THORNTON, Peter. *Authentic Decor*: *the Domestic Interior, 1620-1920*. New York: Viking Penguin, 1984.
[239] SPARKE, Penny. *Op. cit*. p. 69-70.
[240] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A História, Cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais". In: *Revista do Instituto Est. Bra*., São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992.
[241] *Idem*. p. 12.
[242] BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema de Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 82.

apenas munidos de um "gosto apurado", os decoradores eram vistos como prestadores de serviços e vendedores de objetos domésticos.

Nos periódicos da época, a palavra "decorador" está associada a diversas funções, que muitas vezes não diziam respeito ao arranjo da casa. Encontramos referências à atividade na cenografia de teatros e filmes, ou até mesmo na atividade de pintor de fachadas e interiores, como foi o caso do artista Torquato Bassi, que começou a carreira pintando residências ao mesmo tempo em que estudava pintura e desenho no Liceu de Artes e Ofícios, atuando como "decorador das elites" até alcançar reconhecimento como pintor[243]. Nos primeiros anos de sua carreira, Bassi era chamado de forma diminutiva como "pintor de paredes", "decorador", "acadêmico", o que demonstra a desvalorização da profissão.

O termo "decoração de interiores" começou a ser usado na França, nos primeiros anos do século XIX e rapidamente foi importado para a língua inglesa[244]. A decoração proporcionava um meio de expressão pessoal, como também de representação de poder e riqueza. Dessa maneira, as linguagens decorativas atuavam como formas de controle, marcação e reprodução de estruturas sociais fixas. Com a possibilidade de mobilidade social gerada pela industrialização, a decoração se afastou gradualmente da confirmação de estruturas sociais estáveis para ativamente procurar alterá-las[245]. No entanto, o interior decorado nunca perdeu a promessa de conceder aos seus ocupantes a oportunidade de se expressarem por meio da aquisição de móveis e artigos de decoração.

Em 1936, outra série de residências pertencentes às elites nacionais – diga-se Rio de Janeiro e São Paulo – foi divulgada nas páginas de *O Cruzeiro*. Diferentemente da série de 1932-1933, em que foram apresentadas habitações decoradas em diversos estilos históricos, desta vez a tônica seria a decoração em estilo colonial brasileiro. Vale lembrar que a publicação estava em consonância com a discussão sobre a arquitetura neocolonial do período, comentada no capítulo anterior.

A divulgação desses interiores visava reforçar o valor da autenticidade e originalidade da arquitetura colonial brasileira. Este foi o caso da residência do embaixador Cavalcanti de

---

[243] CORREIO PAULISTANO. São Paulo, ed. 26, 1952.

[244] Segundo Penny Sparke, o uso do termo apareceu pela primeira vez na França, impresso no título do livro de Charles Percier e Antonie Fontaine, *Receuils de decorations interieures*, publicado na forma de artigos em 1801 e depois em livro no ano de 1812. Em inglês foi usado no título da obra de Thomas Hope, *Household Furniture and Interior Decoration*, de 1807. SPARKE, P. *Op. cit*. p. 91.

[245] *Idem.* p. 92.

Lacerda, situada na rua Demétrio Ribeiro, no Rio de Janeiro, apresentada ao público em 1936[246]. Conhecido na sociedade carioca, o casal Lacerda possuía uma agitada vida social, comparecendo a diversos jantares, festas, eventos beneficentes, chás de senhoras e festivais divulgados nas páginas da imprensa. Por conta da posição de diplomata, a residência do casal era usada para a recepção dos funcionários do Ministério de Relações Exteriores e de outros políticos. Dessa forma, a opção por uma decoração neocolonial não era despropositada. O mobiliário em estilo D. João e D. Maria, com peças autênticas e outras reproduzidas com madeira de jacarandá, legitimavam a posição social e política ocupada por Lacerda.

As fotografias divulgadas apresentam a decoração do salão nobre, com peças em estilos franceses (figura 49). Já o hall de entrada, a biblioteca, a antessala de recepção e a sala de refeições contêm móveis nos moldes do estilo neocolonial.

FIGURA 49: Solar Cavalcanti de Lacerda. In: "Residencias brasileiras". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 12 set. 1936, p. 36-36.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

[246] "Residencias brasileiras: Solas Cavalcanti de Lacerda". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 45, p. 35-36.

Outro exemplo de residência decorada em estilo neocolonial foi a casa de Maria Cecília G. Fontes, localizada na estrada da Gávea, Rio de Janeiro[247]. Dentre os espaços expostos, podemos ver o recanto da "sala de inverno" (construída numa cidade a beira mar e com clima tropical), o dormitório em estilo D. João VI, com cama e demais móveis esculpidos em jacarandá rosa, tendo como destaque o oratório colocado num recuo da parede do quarto (figura 50). Todos os detalhes do ambiente, inclusive as luminárias, pertencem ao estilo decorativo em questão. Na página seguinte, observamos os móveis da sala de jantar no mesmo estilo, assim como o hall de entrada. Maria Cecília Fontes pertencia à alta sociedade carioca e esteve presente nos mais diversos eventos sociais. Na imprensa era conhecida como uma das mulheres mais elegantes do Brasil, recebendo em sua casa embaixatrizes, a primeira dama do estado, ministros e demais políticos cariocas.

FIGURA 50: "Chez... Maria Cecília F. Fontes". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 01 ago. 1936, p. 40-41.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

[247] "Chez...Maria Cecília G. Fontes". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 39, 01 ago. 1936, p. 40-41

No Rio de Janeiro, Henrique Liberal era um dos principais decoradores da cidade. Seu trabalho de maior destaque foi a ambientação do hotel Copacabana Palace, além da reforma do Palácio Guanabara, do restaurante do Cassino de Copacabana (1935) e do salão de beleza de Elisabeth Arden. O decorador atendia importantes famílias da elite carioca, promovendo diversas festas conhecidas pelo "bom gosto" e "refinamento". Já em São Paulo, o decorador Felipe Dinucci prestava serviços às famílias Penteado, Jafet, Beneduce, Maluf e outras. Muitos de seus clientes eram imigrantes libaneses, como a família Jafet.

Outra opção de móveis de estilo, em São Paulo, eram os Móveis Artísticos Camano, situado na rua Bella Cintra. Seus principais clientes eram da família Matarazzo. Paschoal Bianco também fabricou diversos móveis de estilo, com público mais heterogêneo, atendia as famílias da elite e dos segmentos médios, anunciando também uma linha de móveis simplificados na revista *O Cruzeiro*. Situado na mesma rua que a loja de Paschoal Bianco, os Móveis Teperman também fabricavam mobiliário de estilo, nos anos 1940, fato que se alterou no final da década de 1950, quando passaram a produzir móveis modernistas.

As tensões entre decoradores e arquitetos permaneciam. Os últimos não queriam que sua atividade profissional fosse ligada a uma atividade amadora e nem tampouco desejavam que suas carreiras fossem associadas ao comércio das lojas e fábricas. Os arquitetos se colocavam como produtores de um ambiente integral, que unia as preocupações formais da construção – circulação, ventilação, entrada de luz, etc. – ao desenho dos móveis e demais objetos da casa. Eles salientavam suas diferenças em relação ao trabalho do decorador, cujo propósito era o de "agradar" o gosto do cliente e não transformá-lo. Por sua vez, os decoradores afirmavam-se como capazes de produzir ambientes segundo as exigências dos proprietários, mas sem deixar de lado as necessidades da vida cotidiana. Dessa forma, podiam também produzir ambientes "modernos" nas mais diversas linguagens decorativas.

O comércio de objetos "antigos", impulsionado pelos antiquários e decoradores, trouxe a marca da autenticidade e excepcionalidade na construção de arranjos de interiores. Nesses ambientes, o prestígio encontrava-se na posse de antiguidades e não tanto na concepção decorativa dos espaços, contribuindo para a omissão do trabalho dos decoradores. Em outro patamar, encontravam-se as lojas de departamentos, que ao oferecerem interiores completamente mobiliados e decorados, dispensavam o trabalho do profissional de decoração.

3.1.2. Lojas de Departamento

As lojas de departamento forneceram, no meio urbano, possibilidades de consumo de artigos para o interior doméstico. A ação de exibir ambientes decorados nas vitrines das lojas remonta às Exposições Universais, populares na Europa no século XIX[248]. Para além da apresentação das novidades do mercado, os ambientes expostos reforçavam a ideia de consumo visual e artístico dos interiores. No velho continente e nos Estados Unidos, as lojas de departamento passaram a exibir peças autorais em diversos estilos, expostos em parceria com os museus. Este foi o caso da Macy's, em Nova York, que convidou, em 1927, o presidente do Metropolitan Museum of Art, Robert W. De Forest, para compor o conselho consultivo da loja, o que deu aos projetos comerciais da loja uma certificação cultural[249].

Na França, no período posterior à Primeira Guerra, as grandes lojas de departamento criaram seus próprios estúdios de *design* de mobiliário. O alvo dessas iniciativas era a burguesia urbana, que alterava a casa com mais frequência do que as famílias ligadas à aristocracia[250]. Já no Brasil, o crescimento do comércio, possível pelo desenvolvimento dos meios de transporte e do acesso a certa infraestrutura urbana (iluminação elétrica, água encanada e esgoto), viabilizou a instalação de grandes lojas de departamento, como o Mappin Stores[251] e a Casa Alemã[252].

Em 1920, o Mappin Stores contava com uma oficina exclusiva de fabricação de móveis, localizada no Brás, que veio a fechar em 1938, em função da concorrência com peças

---

[248] BARBUY, Heloisa. *A Cidade-Exposição. Comércio e Cosmopolitismo na Cidade de São Paulo, 1860-1914.* São Paulo: Edusp, 2006.

[249] SPARKE, Penny. *Op. cit*. P. 62-63.

[250] RUBINO, Silvana Barbosa. *Lugar de mulher: arquitetura e design modernos, gênero e domesticidade*. Tese (Livre-docência) – IFCH UNICAMP, Campinas, 2017. p. 56.

[251] O Mappin Stores era de origem inglesa, instalada em São Paulo no ano de 1913. Na capital paulista, seu primeiro endereço encontrava-se na rua XV de Novembro, sendo alterado no decorrer dos anos devido ao crescimento da loja, até que em 1939, foi transferida para a Praça Ramos de Azevedo, período também da mudança acionária, passando a ser denominada Casa Anglo-Brasileira S. A. Cf.: FYSKATORIS, A. *O varejo de moda na cidade de São Paulo (1910-1940). A democratização da moda e a inserção do consumo de baixa renda.* São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Dissertação (mestrado), 2006. O público da loja variava entre os extratos altos e médios, que podiam contar com preços mais reduzidos nas liquidações anuais e venda a crediário.

[252] A Casa Allemã teve início como uma pequena loja na Rua 25 de março, fundada pelo alemão Daniel Heydenreich, no início da década de 1880. Os principais produtos oferecidos eram linho, tecidos e renda de procedência alemã. Com o crescimento da clientela a loja mudou-se para a Rua General Carneiro. As instalações eram bem modestas, não havia vitrines, sendo que os produtos eram expostos nas portas do estabelecimento. Em 1904 ocorreu uma nova mudança, agora para os números 16 e 18 da mesma rua, com um prédio maior, com vitrines e elevadores internos, possibilitando a entrada do estabelecimento na rota do comércio de luxo paulistano. FYSKATORIS, A. *Op. cit*. 2006.

industrializadas de menor custo[253]. Na loja encontravam-se peças importadas e também outras fabricadas no Brasil. Os anúncios do Mappin estão presentes nas revistas *O Cruzeiro*, *A Cigarra* e *Acrópole*. Nos periódicos ilustrados, eles se encontram nas páginas finais, localizados entre os artigos das seções femininas, anunciando produtos destinados a esse público. Nesse caso, destaca-se a propaganda do final de 1939, divulgada na revista *O Cruzeiro*, que faz uso da fotografia para apresentar uma sala de estar, composta por um assento estofado em veludo (tecido incomum nos estofados "modernos" por ser considerado quente e pesado visualmente), acoplado a um móvel de madeira com pequenas divisões para armários, que faz conjunto com duas poltronas também com estofamento aveludado, e mesa de centro, além de um aparador com vitrola embutida (figura 51). O título da peça publicitária: "Entregue aos nossos cuidados *a arte de decorar* sua casa!", indica a preocupação em proporcionar ambientes artísticos aos clientes. Sem a intermediação do decorador, a loja oferecia exposições de interiores aos clientes, que podiam observar os arranjos e, assim, replica-los com os móveis, cortinas e tapetes do Mappin, ou de outros estabelecimentos mais populares.

FIGURA 51: Anúncio da Casa Anglo Brasileira. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 25 nov. 1939, p. 48.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na revista *Acrópole*, os anúncios do Mappin são constantes, fazendo uso da fotografia na exibição das peças de seu mostruário. Ambientes com decorações em estilo rústico,

[253] *Ibidem*. p. 88.

colonial e “moderno”, montados nas casas dos clientes da loja são expostos nas páginas da Revista, como, por exemplo, as ambientações da casa de Roque Montesano[254], de 1944, e de Mario Mari[255], em 1942, ambas as residências localizadas em São Paulo.

Na casa de Montesano, observamos diversas mobílias de estilo, como a cama do casal, com cabeceira estofada e acabamento em madeira, além dos demais móveis do quarto, a penteadeira e a cômoda (figura 52). Além dos móveis de grandes dimensões, chama a atenção o uso generalizado de cortinas, seja para bloquear a entrada de luz nas janelas ou para fazer divisões entre os ambientes, como, por exemplo, na passagem para a sala de jantar e no quarto do casal.

FIGURA 52: Ambientes decorados pelo Mappin. **Acrópole**. São Paulo, agosto 1944, p. 130-131.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[254] “Ambientes Mappin”. **Acrópole**, São Paulo, n. 76, ago. 1944, p. 130-131
[255] “Ambientes Mappin”. **Acrópole**, São Paulo, n. 54, out. 1942, p. 206-207.

Em contraposição à casa de Montesano, os interiores da residência de Mario Mari apresentam móveis mais simplificados, com dimensões menores e acabamentos desprovidos de ornamentação (figura 53). Vale notar que essa publicação é anterior à da casa de móveis de estilo de Montesano, o que demonstra a diversidade de linguagens estéticas mobilizadas na composição dos interiores. O título dos ambientes da casa de Mari anuncia: "Estilo! Distinção! Caráter!", características evitadas na decoração almejada pelos modernistas. Apesar da simplificação dos interiores da casa de Mario Mari, a decoração "moderna" ainda se volta a princípios do ecletismo para sua aceitação – possibilidade de diferenciação tanto social quanto pessoal.

FIGURA 53: Apartamento decorado pelo Mappin. **Acrópole**. São Paulo, out. 1942, p. 206-207.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

A Casa Allemã anunciava seus produtos em diversas revistas da época, enfatizando o comércio de produtos importados, de origem alemã ou não. Os anúncios do mobiliário da loja

aparecem em maior quantidade na revista *Acrópole*, onde ficam localizados nas primeiras páginas da Revista. No final da década de 1930 e início da década 1940, os anúncios são constantes, porém, ao final dessa década eles diminuem consideravelmente, reflexo da crise econômica enfrentada pelo estabelecimento após o conflito mundial.

A maioria das propagandas ocupava uma página inteira do periódico, fazendo uso de ilustrações colorida dos espaços, ou mesmo da fotografia dos ambientes montados. A principal característica dos anúncios divulgadas na *Acrópole* é a atenção à imagem do ambiente em detrimento do texto publicitário. O anúncio da sala de estar, publicada em dezembro de 1940[256] é um exemplo disso (figura 54). Ocupando boa parte do espaço da página, a ilustração da sala mostra um ambiente decorado com sofá, diversas poltronas espalhadas, mesa de jogos e piano de calda. A imagem apresenta a ambientação na sua riqueza de detalhes, seja nas estampas do sofá ou até mesmo na cortina bege. O texto tem somente a função de indicar características norteadoras da composição da Casa Allemã: "harmonia, conforto e elegância".

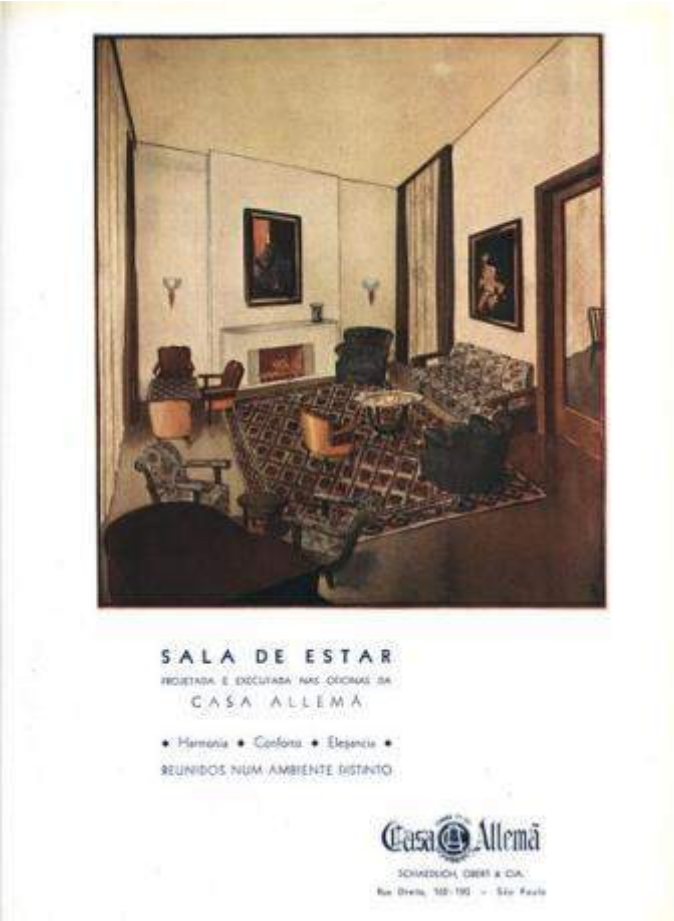


FIGURA 54: Anúncio da Casa Allemã. **Acrópole.** São Paulo, dez. 1940, p. 269.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

[256] **Acrópole.** São Paulo, n. 32, dez. 1940, p. 269.

As lojas de departamento representavam mais do que uma opção de consumo de móveis e artigos para a decoração, elas ofereciam a possibilidade de ver os objetos inseridos em arranjos os mais diversos possíveis. Além das ilustrações e fotografias de ambientes decorados nas revistas ilustradas, as exposições de interiores decorados forneciam meios para a visualização do arranjo, como também atuavam na constituição de uma experiência sensorial de consumo, no qual o cliente poderia tocar nas peças, ver em escala real as dimensões dos objetos e, quem sabe, até se sentar nas poltronas e nos sofás anunciados.

Os arranjos oferecidos nas lojas de departamento dialogavam com as orientações das revistas ilustradas, que propunham ambientações híbridas como uma estratégia de apropriação das ideias modernistas. Com outros interesses, centralizados na venda dos produtos diversos, estes estabelecimentos comerciais ofereceram ao público aconselhamento sobre a decoração da casa, como foi o caso do Mappin, que tinha profissionais na loja que arranjavam espaços inteiros, como divulgado no anúncio de 1933: "No desejo de collaborar com V.S. na realização desse seu anceado objetivo, os nossos technicos dar-lhe-ão, prazeirosamente, as sugestões, planos e ideas de que acaso necessite"[257]. As exposições dos ambientes juntamente com a presença de "técnicos", que orientavam o consumo dos móveis nas lojas, dispensava o trabalho do decorador nas casas das camadas médias, restringindo a sua atuação às residências dos estratos mais altos da sociedade.

3.2. O ambiente "moderno": a marca da móvel assinado

No Brasil, o prestígio em torno dos móveis autorais modernistas encontrou reconhecimento a partir da década de 1940, tanto por conta dos problemas com a fabricação das peças em escala industrial, quanto pela falta de aderência ao gosto modernista, dificultando assim a apropriação das peças.

Os problemas com a apropriação dos ambientes modernistas não atingiram apenas o Brasil, mas também a Europa e os Estados Unidos. Ao estudar a arquitetura moderna na Inglaterra, no período após a Segunda Guerra, Judy Attfield examinou como os moradores das cidades reconstruídas adaptaram-se aos novos ambientes, projetados com base nos preceitos da arquitetura modernista, com a adoção da Planta Livre. Para os arquitetos, o *open plan* era o

[257] **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, 19 ago. 1933.

sinônimo de liberdade de circulação e de ganho de espaço na casa, superando os paradigmas da especialização espacial burguesa. Porém, para os ocupantes daquelas residências, a abolição de divisões do espaço teve outro significado, o da mistura promíscua entre espaços de sociabilidade formal e intimidade, trabalho e cerimônia[258].

A unidade homogênea e multifuncional das habitações, pressuposto modernista, foi subvertida pelos moradores por meio da decoração dos ambientes segundo valores advindos da casa tradicional burguesa. As alterações, muitas vezes, implicavam na construção de paredes entre a sala de jantar e as áreas de estar, ou entre a sala de jantar e a cozinha, mesmo que dessas intervenções resultassem espaços muito pequenos e "irracionalmente" utilizados. A noção de modernidade dos habitantes constituiu-se na adaptabilidade com que as famílias se apropriaram das plantas de suas casas, reconstruindo seus ambientes para que estes se adequassem às suas demandas e estilo de vida, ao invés de aceitar os projetos impostos pelos arquitetos[259].

Como já vimos, os decoradores foram caracterizados como profissionais que atendiam unicamente às preferências dos clientes, sem se aterem à construção e ao desenho arquitetônico da residência, gerando disputas com os profissionais da arquitetura por um mercado de clientes. Além destas, havia concorrência entre os decoradores que produziam arranjos em estilos e aqueles ligados aos movimentos modernistas. Os que executaram arranjos em estilos, ainda que com uma clientela numerosa e notável, tiveram trajetórias pouco conhecidas. O caso do decorador Felipe Dinucci é um deles. Foi-nos possível conhecer o trabalho do decorador através dos textos que ele escreveu para a *Acrópole* e dos ambientes decorados que foram divulgados na Revista; um total de 96 publicações com referência ao profissional.

Ao olharmos a trajetória de Dinucci no próprio periódico, percebemos a gradual perda de espaço dos seus trabalhos. Nos primeiros anos da Revista, suas publicações em defesa do móvel de estilo eram constantes, porém, o mesmo já não aconteceu no final da década 1940, quando vemos apenas as fotografias dos ambientes decorados por Dinucci. No início da década de 1950, o número de ambientações divulgado do decorador despenca, talvez pela mudança editorial da *Acrópole*, que assumiu uma postura mais militante em relação ao

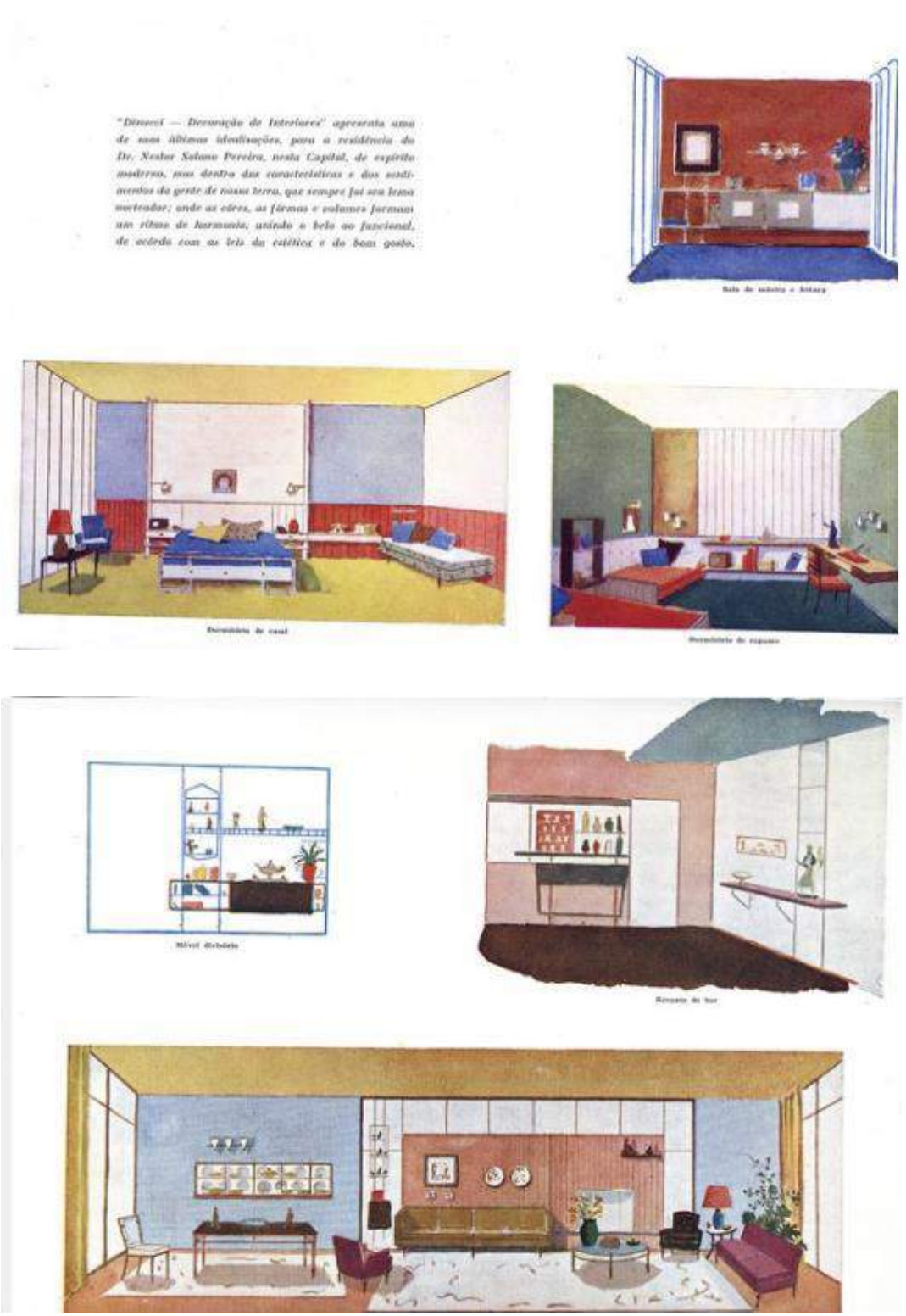
---

[258] ATTIFIED, Judy. "Open Plan in the British Domestic Interior". In: CIERAAD, Irena. *At Home: an anthropology of domestic space*. New York: Syracuse University Press, 1999.
[259] *Ibidem.*

modernismo, varrendo os demais “estilos” das suas páginas. Mesmo assim, encontramos projetos do decorador mais próximos da arquitetura modernista, o que demonstra uma tentativa de adaptação aos novos tempos. A última aparição do trabalho de Dinucci data de novembro de 1955[260], com a divulgação do projeto da casa de Nelson Solano Pereira (figura 56). A apresentação dos espaços – por uma ilustração e não pela fotografia – e a utilização de móveis no “espírito moderno”, com dimensões menores e sem ornamentações, em nada lembram suas primeiras ambientações.

[260] **Acrópole.** São Paulo, ed. 206, nov. 1955, p. 68-69.

FIGURA 55: Decorações do prof. Felipe Dinucci. **Acrópole**. São Paulo, nov. 1955, p. 68-69.



Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Se num intervalo de dezessete anos (1938-1955), Felipe Dinucci apareceu em praticamente metade das publicações da *Acrópole*, o mesmo não aconteceu com outros decoradores que trabalhavam com linguagens modernistas, consagrados na historiografia sobre o movimento, como John Graz, que teve menos da metade das aparições de Dinucci. Fato é que a perda gradativa de espaço numa revista de arquitetura – modernista – revela tensões existentes tanto entre arquitetos e decoradores, como entre decoradores de estilos ecléticos e modernistas.

Nas décadas de 1940 e 1950, arquitetos e *designers*, atuando em diferentes firmas, produziram um mobiliário de linhas inovadoras. Ao estudar a relação entre arquitetos modernistas e sua clientela em São Paulo nos anos 1950, Camila Rosatti encontrou um grupo limitado de clientes, a maioria ligada aos quadros da Universidade de São Paulo, ao Partido Comunista, além de outros compradores pertencentes aos círculos das exposições culturais do MASP e das Bienais de Arte Moderna. Com uma clientela restrita, a maioria dessas peças foi produzida sob a forma de encomenda, para um cliente que pedia um produto personalizado[261]. No caso da arquitetura modernista, adquirir uma peça "assinada" indicava a associação com uma forma de habitação específica, "despojada" da necessidade de ostentação[262].

O desenho do móvel modernista e sua disposição na casa foram pensados sob a primazia da forma condicionada à função. No entanto, dada a ausência de indústrias interessadas em realizar essas ideias, coube aos arquitetos produzir artesanalmente o mobiliário[263]. Warchavchik, John Graz, Joaquim Tenreiro e Lasar Segall realizaram importantes contribuições no campo do mobiliário moderno[264]. Vale a pena ressaltar a experiência das firmas e empresas que produziram móveis modernistas e os divulgaram na revista *Acrópole*, como o caso do Studio Casa & Jardim, criado por Theodor Heuberger.

Imigrante de origem alemã, Heuberger abriu uma loja de móveis no Rio de Janeiro durante a década de 1920, a Galeria Casa & Jardim, com a proposta de unir arquitetura, decoração e paisagismo, oferecendo ao público uma produção de móveis modernistas e outra de clássicos, produzidos artesanalmente. Em 1938, a loja abriu uma filial em São Paulo, na

---

[261] ROSATTI, Camila Gui. "Moderno sob encomenda: produtos e clientes do mobiliário paulistano na década de 1950". In: ANPOCS, ago./2014. Disponível em: < http://www.anpocs.com/index.php/papers-38-encontro/spg-1/spg08-1/9263-moderno-sob-encomenda-produtores-e-clientes-do-mobiliario-paulistano-na-decada-de-1950/file>. Acessado em: 30/01/2018. p. 2.
[262] DURAND, J. C. Op. cit. p. 280.
[263] ROSATTI, C. *Op. cit*. p. 3-2
[264] SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Op. cit.*

rua Barão de Itapetininga, com o intuito de comercializar móveis modernistas[265]. Para tanto, contava com a colaboração de arquitetos que desenhavam os móveis, como o austríaco Bernard Rudosk, que passou quatros anos trabalhando em São Paulo, projetando móveis que dialogavam com os materiais locais[266].

Outra importante firma que produziu móveis modernos foi a Branco & Preto (1952), em São Paulo. Esta empresa foi formada por um grupo de arquitetos do Mackenzie, sob a liderança de Jacob Ruchti. Além de um desenho despojado, o uso de materiais como madeira laminada, ferro soldado e plástico ajudou a criar um mobiliário que se diferenciava dos modelos presentes no mercado[267]. Nos desenhos da empresa verificava-se o desenvolvimento de um mobiliário que se propunha elegante, inspirado nos repertórios estéticos usados pelos arquitetos norte-americanos e da Bauhaus. A lista de clientes era composta por pessoas dos círculos sociais dos donos da loja, recrutados nos escritórios de cada arquiteto, concentrando-se, assim, nas camadas abastadas e intelectualizadas de São Paulo[268].

Outra importante experiência na década de 1950 foi a da empresa Ambiente, fundada em 1950, pelo imigrante romeno Leo Seincman. Localizada na rua Martins Fontes, em São Paulo, a Ambiente comercializava peças projetadas por diversos arquitetos nacionais, além de fabricar desenhos trazidos do exterior. Vale lembrar que ela contava também com uma galeria de arte dirigida por Wanda Svevo, que apresentava obras de artistas iniciantes, além daqueles já consagrados[269]. A publicidade da empresa Ambiente procurou se diferenciar das demais concorrentes inserindo textos que chamavam a atenção para os materiais usados na produção do móvel e, em especial, para a criação do desenho da peça, afastando possíveis más interpretações do mobiliário modernista. Exemplo disso foi a divulgação da poltrona "Lady" na *Acrópole* (figura 56), em fevereiro de 1953[270].

A peça foi criada pelo arquiteto Marco Zanuso, em 1951, na Itália. Com a aquisição dos direitos de fabricação e venda, a Ambiente passou a comercializar o móvel, que levava "o rótulo com o número de ordem e assinatura do arquiteto criador"[271]. A propaganda apresenta a fotografia de duas poltronas *Lady* posicionadas de forma lateral, com enfoque no desenho

---

[265] HUGERTH, Mina Warchavchik. *Op. cit* p. 40
[266] ORTEGA, Cristina Garcia. *Op. cit.* p. 90-92
[267] *Idem.* p. 97
[268] ROSATTI, C. *Op. cit*.
[269] HUGERTH, Mina W. *Op. cit.* p. 44.
[270] **Acrópole**, São Paulo, n. 178, fev. 1953, p. 375.
[271] *Idem.*

contínuo do encosto e braços do assento. A fotografia é acompanhada do desenho do assento, demonstrando a sua estrutura, resultado da preocupação de “revelar” a estrutura da peça (“a verdade dos materiais”); tão ou mais importante que o revestimento estofado.

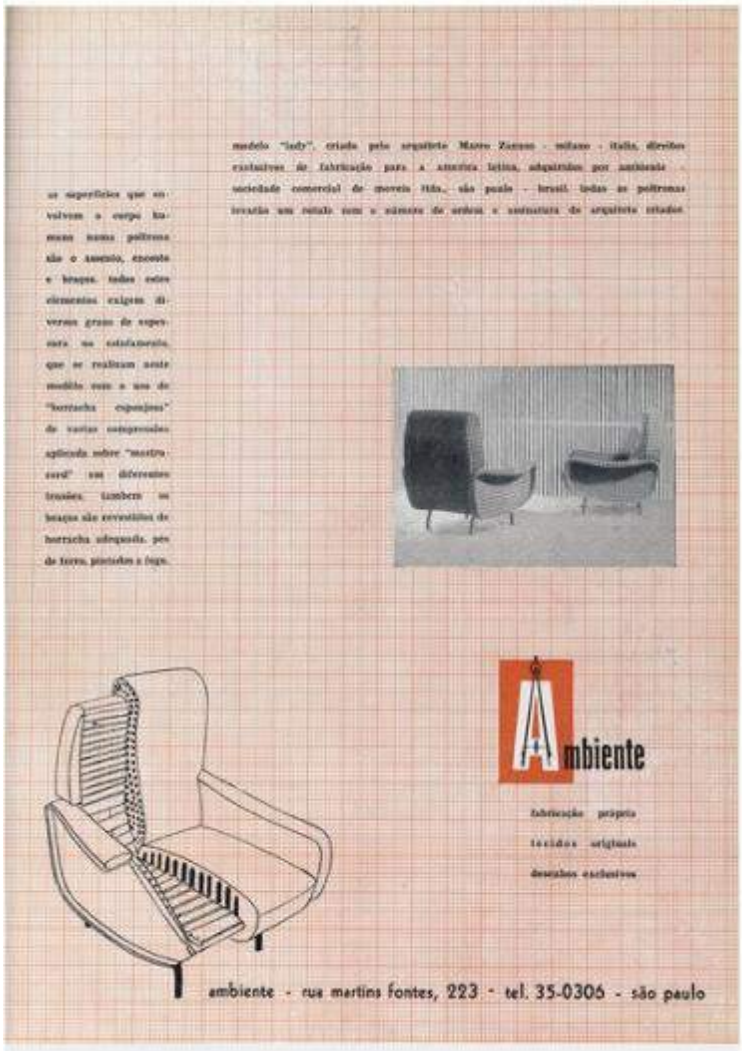


FIGURA 56: Anúncio da poltrona “Lady” - Ambiente. **Acrópole**. São Paulo, fev. 1953, p. 375.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

O texto que acompanha as imagens é inserido num fundo quadriculado vermelho, que lhe reforça o caráter técnico, posicionado em duas colunas, dispostas de forma vertical e horizontal, ocupando metade da página, formando uma espécie de moldura para a fotografia das poltronas, estas seguidas do logotipo da empresa e do desenho da peça. Na coluna horizontal é descrita a autoria da peça, na outra, encontramos a explicação dos materiais usados no móvel:

> As superfícies que envolvem o corpo humano numa poltrona são o assento, o encosto e braços. Todos esses elementos exigem diversos graus de espessura no estofamento, que se realizam neste modêlo com o uso de “borracha esponjosa” de

várias compressões aplicadas sobre "mastrocord" em diversas tensões. Também os braços são revestidos de borracha adequada, pés de ferro, pintados a fogo[272].

Interessante notar a mudança na forma de apresentação do móvel, que aparece fora do arranjo decorativo. A fotografia e o desenho atuam na divulgação da estrutura da poltrona, exibindo uma espécie de "raio-X" da peça, diferentemente da apresentação do móvel de estilo, que sempre aparece dentro de um arranjo decorativo. Tanto a estrutura da peça, quanto o seu desenho padronizado despertavam no público outra relação com o mobiliário.

Em 1952, a indústria de móveis Ambiente lançou no mercado a poltrona Bardi's Bowl, ou Tigela Bardi, projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi. Em agosto de 1955, o anúncio da poltrona na *Acrópole* apresenta o assento (figura 57)[273], considerado revolucionário por admitir diversas posições no sentar.

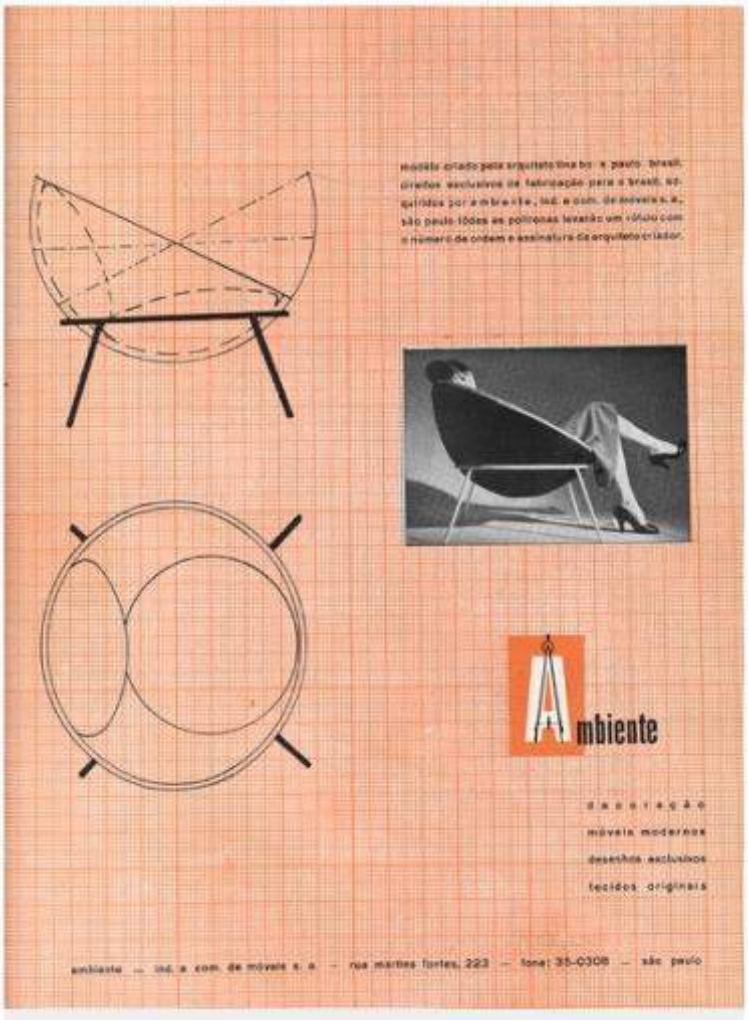


FIGURA 57: Anúncio da Bardi's Bowl – Ambiente. **Acrópole,** São Paulo, ago. 1955, p. 527.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[272] **Acrópole.** *Op. cit*. p. 375.
[273] **Acrópole.** São Paulo, n. 203, ago. 1955, p. 527.

Seguindo a mesmo *layout* de divulgação, o texto que introduz a peça esclarece a autoria do móvel e os direitos reservados da firma na produção e venda dos móveis. Logo abaixo do texto, encontra-se a fotografia da atriz Odete Lara usando a poltrona, seguida do logotipo da loja. Do lado esquerdo, são publicados os desenhos técnicos da peça, que apresentam a estrutura da poltrona e a vista superior do móvel, permitindo observar o encosto e o assento. A peça foi criada por Lina Bo Bardi, em 1951, a partir da temática da cultura popular, esta aliada ao conceito lançado pela vanguarda alemã, que fazia apelo ao funcionalismo na habitação mínima. Após inúmeros croquis, com propostas variadas quanto à estrutura e à forma esférica do assento, Lina idealizou a poltrona Bardi's Bowl. Tratava-se de uma tigela esférica sobre um aro metálico com quatro pés. A criação tinha como referência a cuia, cumbuca ou tigela de barro ou de madeira usada pelos indígenas caiçaras[274]. Na revista *Habitat*, Lina propõe diversas posições e funções para o uso do assento: "ler, pensar, deitar, aninhar-se e dormir"[275].

A fotografia divulgada na propaganda da *Acrópole* apresenta uma mulher bem trajada, com joias, pernas cruzadas e usando sapatos de salto alto (figura 57). Os cabelos da atriz aparecem presos, evidenciando o perfil do seu rosto, que se encontra ligeiramente virado para o lado oposto do observador. A pose adotada por Odete Lara dialoga com as fotografias tiradas de Lina usando a cadeira, que foram publicadas na revista *Interiors*. Nas fotografias de Lina, a arquiteta aparece de calças compridas escuras e sapatos fechados, sentada na poltrona em diversas poses, com as pernas suspensas em relação ao chão, com a finalidade de demonstrar a versatilidade de uso de sua peça. Segundo Silvana Rubino, tanto Lina Bo Bardi como a decoradora Charlotte Perriand usaram seus corpos como medida para o móvel que projetaram[276].

De acordo com Vânia Carvalho, as poltronas no final do século XIX e início do XX compunham parte de um universo masculino na casa, por permitirem a individualização do assento, em oposição ao sofá. Na poltrona, o homem da casa poderia desfrutar do repouso doméstico acompanhado do seu jornal, enquanto que no sofá a mulher daria atenção aos filhos[277]. Raissa Monteiro, ao estudar as representações de gênero nos anúncios do Mappin, nas décadas de 1930 e 1940, notou que homens continuavam sendo associados às poltronas da

[274] ORTEGA, Cristina. *Op. cit*. p. 149.
[275] HABITAT. São Paulo, dez 1953, p. 36-37.
[276] RUBINO, Silvana. *Op. cit.* 2017.
[277] CARVALHO, Vânia C. *Op. cit.*

casa, como também aos tapetes e às cortinas. Ao contrário das mulheres, cuja representação estendia-se por toda a casa, a presença masculina no lar restringia-se à sala de estar e à biblioteca, sentado em uma poltrona, lendo ou fumando[278].

As imagens de mulheres sentadas nas poltronas modernistas – Odete Lara e a própria Lina – reforçavam tanto a proposta de mudança do papel feminino no lar, como também reposicionava a figura do arquiteto na constituição da casa, atribuindo novas funções para os móveis, a fim de que estes permitissem novas vivências domésticas. Lina Bo Bardi atacou, com o desenho de sua poltrona, as divisões de gênero estabelecidas na casa. Projetou cadeiras e poltronas, mas nunca um sofá[279].

Em 1955, Sergio Rodrigues e o Conde Grasselli fundaram a OCA. Nos primeiros anos de funcionamento, a empresa revendeu móveis feitos pela *Forma* e pela *Ambiente*, que pode ser vista na publicação de novembro de 1955, "Recantos Variados", publicada na Acrópole[280].

As fotografias apresentam primeiramente um *living room*, com um sofá de quatro lugares, mesa de centro e lateral em jacarandá. Duas poltronas "Lady", já vendidas pela *Ambiente*, compõem o cenário juntamente com vasos de concreto para as plantas (figura 58). Logo em seguida, é exposto um "recanto de estudo", com enfoque numa escrivaninha de perobinha e estante de peroba. A poltrona em couro cru e armação metálica finaliza o arranjo. Por fim, vemos outro *living* com sofá de perobinha do campo, com espaço na estrutura do encosto para uma prateleira. Duas almofadas de espuma de borracha, revestidas com tecido, são posicionadas em cima do sofá. Mesinha de centro em granito, móvel-bar em pinho com portas de correr e um carrinho de chá da mesma madeira são colocados entre uma poltrona e um banquinho de peroba preto. O interessante dessa publicação é que, ao contrário da maioria das imagens que apresentam a fotografia ou desenho do móvel de maneira isolada, aqui as peças aparecem inseridas nos seus respectivos ambientes de destino, oferecendo ao leitor uma visão das possibilidades de arranjos.

---

[278] SANTOS, Raissa Monteiro dos. *O corpo na publicidade do Mappin (1931-1945).* Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.
[279] RUBINO, Silvana. "Corpos, cadeiras colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi". In: *Cadernos Pagu*, n. 34, janeiro-junho de 2010.
[280] "Recantos Variados". **Acrópole**, São Paulo, ed. 206, nov. 1955, p. 76.

FIGURA 58: Interior decorado com móveis da OCA. **Acrópole.** São Paulo, nov. 1955, p. 76.

RECANTOS VARIADOS

Colaboração de OCA — Arquitetura, Interiores Ltda.

Desenhos do Arq. Sergio Rodrigues

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Dentre as experiências de fabricação de móveis, aquela que alcançou maior disseminação foi a Móveis Artísticos Z, implementada em São José dos Campos por Zanine Caldas e Sebastião Pontes. Na empresa, Zanine era o responsável por desenhar os móveis e organizar um processo produtivo que dinamizava o uso da madeira compensada, aproveitando

as folhas do material de modo a racionalizar as etapas de produção. As placas de madeira eram recortadas pela maquinaria e parafusadas manualmente pelos operários. Em seguida, o estofamento era grampeado, dispensando a costura das lonas nas estruturas das poltronas. Com essa dinâmica de produção surgiam móveis de fácil montagem, próprios para serem realizados em larga escala, sem a necessidade de trabalho artesanal de tapeceiros e marceneiros especializados[281].

De acordo com Rosatti, por mais que os Móveis Z se aproximassem formalmente da linguagem que Lina Bo Bardi já vinha utilizando, com peças em formato bumerangue e de linhas angulosas, o acabamento dado pela firma, bem mais rústico, tanto em relação ao uso da madeira quanto às formas de encaixe, distanciava-se dos móveis desenhados e fabricados pelo Studio de Arte Palma. Também se diferenciavam dos móveis produzidos pela Branco & Preto, pois os materiais de revestimento e estofado em cores primárias de forte intensidade, em material sintético, divergiam dos tecidos finos e de boa qualidade empregados por Jacob Ruchti[282].

A estratégia de veiculação dos Móveis Z consistia na constante publicação de anúncios em jornais e revistas de circulação abrangente, como *O Estado de S. Paulo*, *O Cruzeiro*, *Readers Digest* e *Casa e Jardim*. Segundo Rosatti, tal fato deixa claro que os empresários valeram-se da ampla circulação alcançada por tais periódicos para abarcar um mercado maior de consumidores ainda não convertidos ao gosto "moderno"[283]. Os anúncios divulgados em *O Cruzeiro* buscavam associar os móveis a um padrão de bom gosto, refinamento, conforto e funcionalidade com preços ao "alcance da maioria"[284]. Na propaganda da empresa, publicada na Revista em outubro de 1955[285], podemos observar três imagens de ambientes decorados com os Móveis Artísticos Z: duas salas de estar e uma sala de jantar (figura 59). Nos três espaços, notamos que as cores das paredes são semelhantes, assim como o tapete, sendo que, no caso das salas, os quadros pendurados também são os mesmos. Tal fato deixa clara a criação de um único cenário que apenas se diferencia pelas escolhas alternativas dos móveis.

No primeiro ambiente – a sala de estar – encontramos apenas poltronas dispostas pela sala e ao redor de uma mesa. Diferente da outra sala – a terceira imagem – que contém um

---

[281] ROSATTI, C. *Op. cit.* p. 23-24.
[282] *Ibidem.*
[283] *Idem.* p. 24.
[284] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 24, 27 mar. 1954, p. 64.
[285] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 53, 13 out. 1955, p. 115.

sofá com duas poltronas estampadas e uma pequena mesa de centro. A sala de jantar expõe uma mesa retangular com seis cadeiras estofadas amarelas, acompanhadas por um bufê e um móvel-bar, além de um pequeno armário de madeira pendurado na parede.

FIGURA 59: Anúncio dos Móveis Artísticos Z. **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro, ed. 13 out. 1955, p. 115.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Ainda observamos o desenho de uma moça sorridente, vestindo uma camisa branca, com os cabelos presos e joias, retratada com a mão direita apontando para o título do anúncio: "Êste ambiente pode ser o de seu lar!"[286]. A imagem procura dirigir-se ao público feminino da

[286] **O Cruzeiro.** *Op. cit.* p. 115.

Revista, associando despojamento ao mobiliário anunciado. O texto esclarece os motivos para se adquirir um móvel "Z":

> Custa bem menos do que você supõe, mobiliar o seu lar com o cônforto e o refinamento dos ambientes realmente modernos, onde você terá maios prazer de viver e sentirá orgulho em receber suas visitas e amigos.
> Pela sua qualidade e bom-gôsto, e pela simplicidade de suas linhas essencialmente funcionais, os Móveis "Z", em conjuntos ou peças isoladas, estarão sempre modernos[287].

A referência aos preços atrativos, supostamente baixos para um móvel modernista, está presente em todos os anúncios da empresa, demonstrando sua preocupação em expandir o mercado consumidor. Além dos preços acessíveis, o conforto, o refinamento e a possibilidade de exibição social são mobilizados para definir os ambientes vendidos pela fábrica de móveis artísticos Z. Interessante notar que tais valores já eram associados aos móveis de estilo. Os móveis modernistas são ressignificados com valores já conhecidos do público.

O enfoque no desenho do móvel modernista permitiu a visualização das mudanças no *design* da peça, porém, as linhas modernistas só faziam sentido dentro de um sistema decorativo. Não era a posse de um único móvel "moderno", ou de várias peças modernistas o que garantiria a "modernidade" da casa, mas sim a construção de um arranjo em que todos os elementos da casa estivessem submetidos aos princípios da racionalidade técnica – desde a distribuição dos cômodos até os móveis – excluindo, assim, todas as outras peças que não correspondiam a esses preceitos.

A ideia da criação de um sistema decorativo dificultou a apropriação deste mobiliário tanto pelas camadas altas, que já contavam com um extenso volume de peças ecléticas, herdadas ou adquiridas em viagens, que permitiam estabelecer distinções sociais na casa, quanto pelos segmentos médios, que não podiam reformular toda a decoração da casa para se adequar às novas propostas decorativas. A saída encontrada pelas camadas médias foi a construção de ambientes com móveis híbridos, que mobilizavam tanto os valores tradicionais quanto as concepções "modernas".

---

[287] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro, ed. 13 out. 1955, p. 115.

3.3. O móvel produzido em massa e a cultura da personalidade

Com maior entrada em diversos segmentos sociais, os móveis produzidos em larga escala – "modernos" ou como cópias de estilos históricos – tiveram ampla divulgação nas revistas ilustradas. Os anúncios atuaram na conformação de uma cultura baseada na ideia de que a decoração deveria expressar a personalidade dos seus moradores. Tal ideia, difundida ainda no século XIX, permitiu o consumo em massa de objetos seriados, uma vez que deslocava a noção de originalidade e autenticidade das peças para o da expressão da personalidade dos seus usuários.

Ao estudar os manuais de decoração impressos nos Estados Unidos no final do século XIX e início do XX, Karen Halttunen, notou nos valores atribuídos à decoração do *living room* indícios da transição da cultura vitoriana para outra focalizada na expressão da individualidade dos moradores[288]. Segundo a autora, os vitorianos acreditavam que a constituição do lar influenciava a moral dos seus habitantes. Dessa forma, a arquitetura da casa poderia exercer constante influência sobre o caráter dos indivíduos, conformando-os em *performances* disciplinadas por regras de etiqueta. Já na virada do século XX, diversas mudanças na natureza do estilo de vida da classe média norte-americana fizeram com que os ritos cerimoniais domésticos fossem abandonados, como a prática do convite formal para visitas exteriores ao núcleo familiar. A classe média, instalada nos subúrbios das cidades, afastada de grupos "indesejáveis" e entre seus "iguais", reformulou os espaços internos da casa, construindo halls menores e abolindo a sala de visitas em favor do *living room*, local de convivência familiar e recepção dos amigos. Se o subúrbio agregava pessoas do mesmo nível social, a diferenciação ocorreu sobre outros termos.

A principal ênfase era dada aos princípios de comodidade que o ambiente poderia oferecer e na expressão da individualidade do morador. Por essas razões, os manuais de decoração passaram a oferecer detalhadas discussões sobre os estilos das mobílias e de sua disposição na casa, promovendo um léxico de estilos associados aos móveis, a fim de oferecer um guia para que os consumidores escolhessem os objetos que melhor lhes representassem. De acordo com a autora, os decoradores passaram a oferecer diversos métodos de decoração para expressar personalidade na casa. As escolhas com relação às cores dos ambientes e à mobília foram os principais componentes mobilizados com esse propósito. Uma das técnicas

[288] HALTTUNEN, Karen. *Op. cit*. p. 156-160.

empregadas no período de 1900 a 1930 foi o "método orgânico" da decoração dos interiores, que estabelecia a compra de peças de mobílias separadas e não mais compostas em um conjunto. Tal abordagem pressupunha a existência de mobílias indispensáveis para uma casa, enquanto outras poderiam ser trocadas no dia a dia. Assim, pequenos detalhes poderiam expressar o temperamento do morador. A intenção na construção do arranjo não era a exibição do poder aquisitivo ou o alinhamento às tendências estéticas da época, mas sim criar uma relação de acomodação entre funcionalidade da casa e o uso de ornamentos que revelassem um gosto pessoal e único[289].

No ano de 1930, no Brasil, enquanto predominavam nos periódicos especializados e mesmo ilustrados artigos que ressaltavam o desenho das fachadas das residências, a revista *O Cruzeiro* publicou o sugestivo artigo de Theréze Clemenceau[290], "Torne belo o seu lar!*"*. Madame Clemenceau era correspondente estrangeira da Revista, com artigos publicados na seção de moda *Dona*. De origem francesa, filha do ex-primeiro ministro George Clemenceau[291], a autora pertencia à alta sociedade francesa, lugar que lhe garantia propriedade para falar das últimas tendências da moda[292].

No artigo sobre decoração, Theréze Clemenceau apresentou os interiores de uma casa francesa decorada pelo arquiteto e decorador Raphael Faraggi. Não há referência à localização exata da residência, somente a indicação de seu proprietário, Michel Clemenceau, irmão da articulista. Para a divulgação dos espaços, foram publicadas diversas fotografias dos interiores acompanhadas de um extenso texto, que chegou a ocupar quatro páginas da Revista, algo raro de acontecer no período, uma vez que o espaço destinado à decoração limitava-se a pequenos artigos espalhados nas seções femininas.

O texto trata da formação de um *gosto* para decorar uma casa. Nota-se que este é compreendido, pela autora, como uma construção, variável ao longo do tempo e suscetível a diversos fatores de ordem econômica e, principalmente, cultural. Ao olhar para a decoração de estilos históricos, Madame Clemenceau traça um panorama de valores subjetivos atribuídos aos móveis ecléticos:

---

[289] HALTTUNEN, Karen. *Op. cit*.
[290] CLEMENCEAU, Theréze. "Torne belo o seu lar!". O Cruzeiro. Rio de Janeiro, n. 100, 04 out. 1930, p. 19-22.
[291] George Clemenceau governou a França no período final da Primeira Guerra Mundial. Vitorioso no conflito foi um dos responsáveis na elaboração do Tratado de Versalhes.
[292] LIMA, Laura F. *Op. cit.*

> O homem teve sempre, através dos séculos, a preocupação de ornar a sua casa, o que é certamente um lindo modo de emoldurar a sua felicidade. O gosto é que tem variado: houve épocas encantadoras pela sua delicadeza "raffinée", como houve outras destituídas de graça, em que o interesse máximo parece ter sido a solidez. [...] A geração a que pertence quem escreve essas linhas conheceu apartamentos em que contrastavam nos salões os "fauteuils" Luiz XV, os "guéridons" Louis-Philippe, a cômoda chinesa coberta de incrustações, o piano de "palissandre", as desconfortáveis "bergeres" de espaldar direto dos tempos napoleônicos. [...] Nas salas de jantar o horrendo "buffet" Henrique III emparelhava com pequenos "bahuts" campônios. A "peluche" azul-pavão cruzava-se, nas janelas, com o setim grenat, negando ao sol a possibilidade de acariciar a morada com os seus raios, dando-lhe assim um pouco de alegria. Para fazer "riche" o que então se chamava "cossu", devia um apartamento ser atravancado de moveis dispostos confusamente e de tal forma que era impossível abrir passagem entre elles[293].

No texto de Theréze Clemenceau, os editores de *O Cruzeiro* optaram por não traduzir diversas palavras, como *raffinée* (refinamento), *meublier* (produtor de móveis), *fauteuil* (cadeira), *riche* (rico), entre outros. A presença dessas expressões indica a familiaridade do leitor com a língua francesa, aprendida desde cedo pelas elites brasileiras. Ao falar de ambientes em que a autora circula, percebemos ainda a forte presença do ecletismo na França.

Os ambientes ecléticos, observados pela articulista, são qualificados como "desconfortáveis", "abarrotados", dispostos de forma "confusa" em um espaço "escuro". Em oposição a esse cenário claustrofóbico, apresentava-se um arranjo atento às necessidades estéticas e funcionais dos usuários. A quantidade de móveis diminui e suas linhas são simplificadas. Porém, ao se referir ao modernismo, a autora demonstra certa hesitação em aceitar completamente os princípios da estética, afirmando que "é impossível seguir o fio das ideias que vieram ter ao modernismo actual"[294].

Logo, a articulista estabelece uma negociação entre a tradição e as propostas modernistas, construindo uma leitura particular do "moderno":

> A época atual tem muito de bom e muito de mal; há, não resta dúvida, a preocupação de luz, que louvo francamente, mas há também imensos moveis sem forma, que dão a impressão de 'paquets' enormes e assentos tão absurdos que a gente se pergunta se são feitos para as pessoas se sentarem de fato, ou se estenderem de costas; o conforto não raro é banido deles.
> [...] Nova fealdade acaba agora de se juntar as outras, e é o emprego de hastes de metal, para compor de modo mais ou menos contorcido a armadura dos assentos: colocam-se nestes um coxim ao espaldar, outro para se assentar sobre ele, e pronto! Pensa Mme. que embelezou a sua sala e não vê que ela parece muito com uma sala de cirurgia ou com um gabinete de dentista [295].

---

[293] CLEMENCEAU, Theréze. *Op. cit,* p. 19.
[294] *Idem.*
[295] *Ibidem*. p. 20.

Como já visto, a estratégia de construir uma visão singular da decoração “moderna” é adotada largamente pelos articulistas dos periódicos. O que ressaltamos nas palavras de Madame Clemenceau é a atribuição de valores morais aos arranjos decorativos. No caso dos espaços ecléticos, a desordem é responsável por criar ambientes abarrotados e pesados visualmente. Enquanto os móveis “modernos” – “sem forma” – produziam arranjos despersonalizados.

Ao apresentar as fotografias dos interiores, um *living-room* e um gabinete de trabalho, observamos ambientes ricamente ornamentados (figura 60). A imagem do *living* encontra-se na segunda metade da página. Este ambiente contém cortinas, poltronas, sofás e tapetes estampados; piano de cauda coberto por uma toalha bem trabalhada; retratos e quadros com grandes dimensões. O gabinete de trabalho, apresentado na primeira fotografia, é mobiliado com uma estante de livros, mesa bem ornamentada, poltrona e divã; além do teto com lambris, típicos de interiores refinados das salas de jantar do oitocentos, que dão extraordinário peso visual ao ambiente.

FIGURA 60: Gabinete de trabalho e *living room* de Michel Clemenceau. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 04 out. 1930, p. 19-22.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

A casa “moderna” compreendida pela autora refere-se à moradia articulada às redes de infraestrutura urbana. Um importante ponto de destaque no texto é a constituição do banheiro no interior da residência:

> O asseio; a hygiene e a claridade, esses cuidados tão esquecidos nas epocas de que falei no inicio desta chronica, retomaram o devido logar em cada interior moderno; as sallas de banho foram installadas com uma perfeita preocupação de conforto; porque não se deu o mesmo com o resto da habitação?[296].

Nas fotografias, ambientes propriamente ecléticos e outros já com modificações são apresentados lado a lado, como a divulgação de uma sala, que contém uma decoração bem mais simplificada, de linhas curvas, estampas geométricas no tapete, estante de livros embutida em nichos nas paredes e sofás de couro (figura 61). Não encontramos referências ao ambiente, apenas a indicação da legenda: “Salão (modelo Pomone)”. Com uma extensa descrição da decoração e dos materiais usadas no arranjo da sala, Clemenceau encerra seu artigo posicionando o leitor no momento vivido pelas disputas estéticas:

> É preciso ter paciência, deixar passar esse período de transição de que um dia nascera uma harmonia perfeita, uma harmonia que reinará em nossas casas e em nossas vidas, para a alegria dos nossos olhos e dos nossos corações [...][297].

Da profusão de estilos e interpretações do “moderno”, o que define o bom gosto não seria a adoção de determinada estética, mas a convivência harmônica dos elementos decorativos da casa. Tanto na decoração artística, quanto na “moderna”, o equilíbrio nas escolhas garantiria a beleza da ambientação e a sua praticidade, variando de acordo com as “necessidades” do morador.

---

[296] CLEMENCEAU, Theréze. *Op. cit*, p. 19.
[297] *Idem.* p. 20.

FIGURA 61: Salão da residência de Michel Clemenceau. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 04 out. 1930, p. 19-22.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O artigo de Madame Clemenceau, dirigido a um público feminino, buscava construir noções de "bom gosto" na decoração das casas, independente do estilo dos móveis. Ambientes ecléticos e "modernos" seriam capazes, na visão da autora, de comunicar tanto as particularidades dos moradores, como também criar espaços funcionais na casa. Além disso, Teréze Clemenceau apontava a importância do papel feminino na composição de arranjos de interiores "refinados".

Na virada do século XX, muitas mulheres assumiram empregos que refletiam suas habilidades domésticas, sendo a decoração uma delas. Na Inglaterra, as irmãs Agnes e Rhoda Garret foram as primeiras mulheres a viver do trabalho de decoração de interiores[298]. O próprio movimento *Arts and Crafts*, difundido a partir de 1860, incentivava as mulheres a frequentarem escolas de *design*, ainda que não tenha registrado nenhum nome feminino

[298] SPARKE, P. *Op. cit.* p. 107.

importante dentro do movimento[299]. Nas décadas de 1880 e 1890, Edith Wharton e Elsie de Wolfe adquiriram considerável reputação como decoradoras de interiores em Nova York.

No período vitoriano, o trabalho artístico era considerado adequado para as mulheres de classe média. A produção artística feminina era vista como um tipo de artesanato, cujo trabalho estava associado à ideia de amadorismo, distante, portanto, da concepção de obra de arte, cuja produção se dava em um ambiente profissional e masculino. Essa hierarquia, como tão bem demonstrou Silvana Rubino, não era inocente, pois alterava os circuitos de apreciação das obras e não correspondiam, necessariamente, às qualidades intrínsecas do que se produzia. Tal divisão impactou o destino das mulheres na escola alemã Bauhaus, levadas a ingressar nas oficinas de artes têxteis, enquanto que a marcenaria, a serralheria e o desenho do móvel eram competências dos homens. A trajetória das mulheres na escola alemã correspondia a uma extensão das atribuições femininas vitorianas. Bordado, renda, pintura em porcelana, ilustração e encadernação de livros, joalheria e aquarela eram vistos como adequados ao mundo feminino por seu nível de detalhamento, enquanto o mobiliário fazia parte do reduto masculino[300].

Muitos dos artigos sobre decoração, na revista *O Cruzeiro*, eram escritos por homens (Alceu Penna, Louis de Góngora, Mário Conde), que se dirigiam ao público fazendo uso de pronomes impessoais, caracterizando um tipo de escrita que criava certo distanciamento do leitor. Diferente do estilo de escrita das colunas de autoras femininas, que sempre se colocavam como próximas das leitoras. A criação de uma suposta intimidade entre a articulista e a leitora garantia um tom informal aos assuntos, que tornava, por um lado, mais palatáveis as normas de comportamento, dicas de vestuário e formas de arranjo da casa; por outro, concedia aos aconselhamentos femininos o tom de "dicas" de decoração, e não de criações originais.

As propagandas também atuaram na construção do "bom gosto" na casa, como por exemplo, o anúncio de uma sala de visitas da Casa Nunes, publicado em *O Cruzeiro*[301]. A ilustração apresenta um conjunto de sofás, com almofadas de grandes dimensões, posicionado ao redor de uma mesa de centro e sobre um pequeno tapete (figura 62). Um abajur vertical

---

[299] RUBINO, Silvana B. *Op. cit*. p. 53.
[300] *Idem.* p. 54.
[301] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 33, 08 jul. 1933, p. 41.

com uma cúpula de franja é colocado à frente de um biombo com desenhos de ramagens e flores.

FIGURA 62: Anúncio da Casa Nunes – móveis para sala. **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro, 08 jul. 1933, p. 41.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O texto que acompanha o desenho associa a decoração à expressão do "bom gosto", exibido nos pequenos detalhes do ambiente. Adquirir as peças da Casa Nunes, segundo o anúncio, "proporcionarão ao seu bom-gôsto o prazer ineffavel de harmonia permanente de UM AMBIENTE QUE EDUCA"[302]. Neste caso, seria o ambiente, construído de maneira instintiva, que proporcionaria a "educação" do gosto, e não as palavras do decorador ou do arquiteto.

As propagandas atuaram na construção de um imaginário sobre a casa, que associava conforto, diferenciação social, funcionalidade e bom gosto às peças produzidas em larga escala, como aquelas vendidas pela Casa Nunes, Móveis A. F. Costa, Casa Lamas, Indústrias Drago e Probel. No caso dos móveis seriados, a filiação a determinada estética não foi

[302] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 33, 08 jul. 1933, p. 41.

determinante para o consumo, mas sim a satisfação de necessidades individuais, construídas e compartilhadas socialmente.

3.3.1. A criatividade decorativa

Durante as décadas de 1930 e 1940, a Casa Nunes oferecia anúncios diversificados nas revistas *O Cruzeiro*, *A Cigarra* e até mesmo na *Acrópole*. Fundada por Alfredo Nunes no início da década de 1910, no Rio de Janeiro, a loja ficava localizada na rua da Carioca, 65-67. Vendia móveis, artigos têxteis e acessórios de decoração. Alguns anúncios foram criados pelo próprio Alfredo Nunes, que tinha por costume referir-se ao leitor como "V. Exa", o que reforçava a ideia de proximidade respeitável e confiança entre os dois, além de instaurar, como apontou Marize Malta, um discurso de individuação, dando a impressão de que o cliente se transformaria em alguém único e especial ao adquirir móveis e tapetes na Casa Nunes. O discurso procurava ratificar que o freguês não iria a uma simples loja de móveis e tapeçarias; ele iria visitar exposições, termo bastante empregado nos anúncios.

Os anúncios da loja apresentavam uma ilustração ou fotografia de uma determinada peça vendida pela empresa, seguida por um pequeno texto que anunciava os motivos do consumo daquelas peças. Mesmo com preços ditos acessíveis aos segmentos não abastados, insistia-se na afirmação da qualidade técnica e artística do móvel, o que sugere a existência de uma tradição em correlacionar o valor estético de uma peça ao seu valor venal. Fato que os anúncios procuravam reverter, como se pode constatar na propaganda divulgada, em agosto de 1935[303], sobre as qualidades dos produtos vendidos pela loja. Com uma escrita despojada, fazendo uso de diferentes tamanhos e estilos de fontes, o texto apresenta os motivos para o consumo dos produtos da loja:

> MOVEIS – elegantissimos;
> TAPETES – originalissimos;
> DECORAÇÕES MODERNAS – distintissima;
> Só o superlativo póde exprimir a excelencia dos artigos que, por preços REDUZIDISSIMOS, lhe oferece agora a nossa tradicional VENDA ANUAL, juntamente com a liquidação dos saldos de balanço de junho[304].

Em caixa alta estão escritos os elementos de maior destaque do anúncio, que permite ao leitor num rápido olhar captar a mensagem principal, em que os produtos – "móveis,

---

[303] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 40, 10 ago. 1935, p. 11.
[304] *Ibidem.*

tapetes e decorações modernas" – são acompanhados da referência aos preços – "reduzidissimos" – das liquidações de "vendas anuais" (figura 63). Além disso, o uso de superlativos – "elegantíssimos"; "originalissimos"; "distintíssimos" – empregados para adjetivar as peças vendidas pela loja caracterizavam uma linguagem informal de vendas.

FIGURA 63: Anúncio da Casa Nunes. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 10 ago. 1935, p. 11.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

A ilustração que acompanha o texto é de uma pessoa tocando um tecido estampado que estaria em exposição, sendo que o mesmo tecido envolve a longa saia da personagem retratada, indicando que o tecido poderia ser usado tanto em cortinas como em roupas femininas. O rosto da personagem é desenhado de forma indefinida, pois não contém cabelos, apenas um pequeno chapéu, assim como blusa de mangas compridas, mas a referência ao vestido nos faz supor tratar-se da representação de uma mulher. Por fim, a propaganda deixa

claro quais preceitos estavam associados ao consumo de suas peças: “A casa que merece, sempre, a sua preferencia; e preferi-la é demonstrar bom gosto e inteligência”[305].

Ao compararmos o anúncio da Casa Nunes, que destaca os valores da elegância, originalidade e distinção, com a propaganda do Mappin já mencionada, que enaltece o estilo, a distinção e o caráter do seu mobiliário, percebemos que as estratégias usadas para a apropriação desses móveis destacam o efeito de diferenciação que tais peças ajudariam a criar no ambiente doméstico. Porém, se os móveis do Mappin se destacavam pela qualidade oferecida, com emprego de madeiras nobres, frequentemente pontuado nos anúncios, o mesmo não ocorria com os móveis populares da Casa Nunes, que não vendiam peças de madeiras nobres e bom acabamento, deixando evidente o caráter de “cópia” do seu mostruário.

Outra propaganda de móveis de estilo vendidos pela Casa Nunes apresenta o desenho de móveis para um quarto (figura 64). As peças estão agrupados num mesmo canto, demonstrando a preocupação em retratar as peças que eram vendidas sem o cuidado de compor um determinado arranjo[306]. São apresentados uma penteadeira, um guarda-roupa, uma cômoda e um armário agrupados em volta de um tapete.

[305] **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 40, 10 ago. 1935, p. 11.
[306] **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 32, 13 jun. 1931, p. 21.

FIGURA 64: Móveis de estilo da Casa Nunes. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1931, p. 21.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O texto esclarece os motivos da venda das peças de estilo: a preferência dos clientes pela estética eclética. Além disso, a propaganda chama a atenção para as possibilidades de pagamento parcelado das peças, o que permitia ampliar a gama de consumidores:

> [...] Sempre diligentes em favor dos interesses dos nossos amigos e fregueses, decidimos iniciar o novo movimento de vendas dos nossos incomparáveis mobiliários de arte antiga e moderna em pagamentos parcelados, pelos mesmos preços de dinheiro á vista[307].

Tanto a "arte antiga" como a "moderna", fotografadas nos ambientes em exposição da Casa Nunes, demonstravam a diversidade de estilos do mobiliário, todos envoltos pelos signos da "arte", "conforto" e "distinção". As orientações em conjunto com as imagens de

[307] **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 32, 13 jun. 1931, p. 21.

ambientes decorados, presente nas ilustrações das colunas de decoração ou nas propagandas de móveis, contribuíram para a constituição de um arranjo que enaltecia os atributos pessoais dos moradores. Munidos de imagens e "dicas", os segmentos médios podiam criar, de forma independente, ambientes inteiros, onde a criatividade e a "harmonia" garantiam a originalidade do arranjo doméstico.

3.3.2. A comodidade toma forma

Ao contrário do que era pressuposto pelos especializadas que afirmavam que os segmentos médios adquiriam móveis e objetos para o lar apenas pelo seu valor decorativo, as propagandas dos móveis seriados e os discursos dos fabricantes, divulgados nos periódicos, demonstram que um dos propulsores para o consumo de mobílias foi a ideia de versatilidade oferecida pelo móvel "moderno", permitindo usos diversificados na casa. A preocupação em consumir peças que respondiam a mais de um problema do dia a dia direcionou o consumo dos segmentos médios.

No cenário carioca, a Indústrias Reunidas Sofá-Cama Drago Ltda foi um dos exemplos de fábricas que se dedicaram à produção de móveis "conversíveis". Fundada pelo imigrante italiano Giuseppe Michelangelo Drago, em 1935, os Móveis Drago contavam, inicialmente, com uma pequena oficina no Rio de Janeiro. As novas habitações que surgiam na cidade, resultantes do processo de verticalização urbano, fizeram com que Giuseppe Drago se dedicasse à produção de um móvel denominado "sintético", apropriado aos espaços reduzidos[308]. Trata-se do "sofá-cama" – "[...] o móvel que resolve o problema de pequeno espaço por ter duas utilidades: de dia luxuoso sofá e, de noite, esplendida cama"[309].

Sua primeira aparição na revista *O Cruzeiro* é de 1937, dois anos após a abertura da fábrica. A indústria também anunciava em outros periódicos, como *Vida Doméstica*, *Jornal do Brasil*, *Diário da Noite*, *Correio da Manhã*, entre outros. O uso intenso de propagandas, que anunciavam as vantagens da aquisição da peça para casas com espaço reduzido, aliado à sugestão de preços atrativos fizeram com que a empresa se tornasse uma das líderes de vendas no mercado.

---

[308] **Vida Doméstica.** Rio de Janeiro, ed. 284, nov. 1941, p. 67.
[309] **O Imparcial.** Rio de Janeiro, ed. 988, 14 ago. 1938, p. 5.

As propagandas do sofá-cama tratavam de problemas do dia a dia, como a chegada de visitas inesperadas na casa ou até mesmo a vinda de um filho não planejado. Situações facilmente contornadas pelo móvel reversível, que transformava a sala em dormitório, sem prejudicar o conforto tanto daquele que usava o móvel quanto da dona da casa que não se veria em apuros para acomodar mais pessoas.

Uma vez esclarecida a sua função, as propagandas procuraram construir a ideia da incrível variedade de peças, que permitia uma escolha de acordo com o que melhor se adaptasse ao arranjo já existente na casa. A propaganda do sofá-cama (figura 65), de 1948, traz em destaque no título do anúncio a facilidade de arranjo do móvel na casa: “Este combina com a minha mobília!”.

FIGURA 65: Sofá-cama Drago**. O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 27 mar. 1948, p. 39.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O desenho apresenta uma mulher ao lado de uma poltrona-cama, seguida de imagens que demonstram possibilidades de uso do móvel – como poltrona, sofá ou cama – e formas de arranjar o móvel no espaço do quarto. Ao lado do primeiro desenho encontra-se o texto do anúncio que diz:

> Entre os 35 modelos de sofá-cama e poltronas-cama Drago, nos mais belos e variados estilos, V. encontrará, na certa, âquele que combina com o mobiliário de sua residência ou escritório. Para o quarto de dormir ou a sala de estar, para o jardim

> de inverno ou qualquer outro ambiente, as Indústrias Reunidas Sofá-Cama Drago oferecem-lhes o sofá-cama ou a poltrona-cama apropriados![310]

A variabilidade de peças permitia que o móvel fosse apropriado em diversos arranjos tanto no ambiente doméstico quanto em locais de trabalho, escritórios e salas de espera. As facilidades em adquirir o sofá-cama eram anunciadas como sendo inúmeras: garantia contra defeitos de fabricação, durabilidade, modelos para solteiros e casados, preços mais populares, pagamento parcelado e fácil manuseio[311]. Da poltrona e sofá-cama, a empresa passou a fabricar uma linha completa de móveis para a casa, abrangendo vários estilos.

Não importando o tipo de família ou o seu poder aquisitivo, os móveis Drago eram anunciados como acessíveis a qualquer um. Um anúncio, já na metade da década de 1950, em comemoração aos 20 anos de existência da empresa, discorre sobre os métodos empregados para o barateamento da produção, que fizeram da indústria uma das líderes de venda no mercado[312]:

> Para tornar os seus produtos sempre acessíveis aos que requeriam cônforto e economia, a organização Drago, enfrentando as preocupações do crescente aumento dos preços, principalmente da matéria prima e da mão de obra, intensificou a produção em série e racionalizou os processos de fabricação de modo a reduzir-lhes os custos; ampliou o seu sistema de distribuição abrindo várias lojas e organizando uma vasta rede de revendedores que se estende por todo o país; modernizou os métodos de venda facilitando amplamente a aquisição dos seus produtos em módicas mensalidades ao alcance de qualquer orçamento.
>
> A idéia de criação de móveis conversíveis frutificou. Aprovada que foi a sua praticabilidade, e com o apoio de uma propaganda bem orientada e construtiva, generalizou-se por todo o país o uso dêsse tipo de móvel, estimulando o aparecimento de outras indústrias congêneres que vieram juntar-se ao esforço pioneiro da Drago, a fim de atender à capacidade de absorção do mercado, cada vez maior[313].

Ao final do ano de 1954, a Indústria de móveis Drago lançou a poltrona-cama "novelty"[314], com um modelo que se diferenciava das demais peças até então produzidas pela empresa. O assento e encosto da poltrona são conjugados numa mesma estrutura,

---

[310] O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 23, 27 mar. 1948, p. 39.
[311] O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 32, 28 ago 1943, p. 35.
[312] Em 1956 a Indústria de Móveis Drago contava com três fábricas, 11 lojas de venda e quatro depósitos, distribuídos nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói e Belo Horizonte. Somando mais de mil empregados na fabricação e venda do mobiliário. In: **Correio da Manhã.** "A idéia que conquistou cônforto para milhares de famílias!". Ed.19255. 01 jan. 1956, p. 5.
Outras indústrias se dedicaram a produção de um mobiliário "conversível": como as Industrias Probel, que produziu o sofá-cama *Camabel*, em São Paulo, e a Indústria de Móveis Luiz XV S.A, no Rio de Janeiro, que apesar do nome produzia poltronas multifuncionais.
[313] *Idem.*
[314] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 06, 20 nov. 1954, p. 07.

independente dos braços de apoio da peça, feitos em madeira, com formato anguloso. O texto que acompanha o desenho da poltrona esclarece:

> A enorme experiência de DRAGO permitiu essa solução feliz: linhas moderníssimas numa esplêndida poltrona-cama, com braços de madeira leves e elegantes! Sim, observe como "NOVELTY" segue linhas muito modernas, conservando, porém, sua extraordinária característica: você a transforma, facilmente, em magnífica e acolhedora cama[315].

FIGURA 66: Poltrona Novelty. **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro, 20 nov. 1954, p. 07.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O título de anúncio da poltrona exibe três superlativos: "Moderníssima, elegantíssima, utilíssima". No início da década de 1930, a Casa Nunes apresentava móveis "elegantíssimos", tapetes "originalissimos" e decorações modernas "distintíssimas"; agora, na década de 1950, o mesmo recurso de linguagem enaltecia o mobiliário de linhas "modernas". A poltrona é "moderníssima" por ser ao mesmo tempo "elegantíssima" (forma) e, principalmente, "utilíssima" (função).

[315] **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 06, 20 nov. 1954, p. 07.

O caso da poltrona-cama Novelty indica que o “moderno” foi usado na produção em série como mais uma linguagem artística empregada em um móvel multifuncional. Outras poltronas-camas produzidas anteriormente e concomitantemente à Novelty apostavam em linhas e estampas mais tradicionais. Sem a preocupação em seguir determinados estilos ou propostas decorativas imperativas, os segmentos médios foram direcionados a um consumo de móveis valorizados pela sua flexibilidade na casa.

A construção de arranjos híbridos ajustáveis a diferentes bolsos e realidades, com móveis “conversíveis” em variados estilos, atendiam as necessidades do dia a dia, como também permitiam a exibição de marcas da personalidade dos moradores. Tamanha solução permitiu incorporar uma possível e palatável modernidade na casa.

CAPÍTULO 04

DOMESTICIDADE E CONFORTO

Da escola de arquitetura alemã Bauhaus partiu a premissa de que o arquiteto deveria ser capaz de projetar desde artefatos em escala urbana até aqueles de uso doméstico ou pessoal[316]. O arranjo do interior, chamado no jargão profissional de "ambientação", ganhou, com a visão bauhausiana, notável relevância no projeto arquitetônico. A "decoração de interiores", renomeada como "arquitetura de interiores" promovia a racionalidade e a funcionalidade dos arranjos. Se a decoração, segundo os arquitetos, fixava-se apenas nas escolhas de determinados objetos, o *design* concebia o espaço interno a partir de um saber específico, em que escalas, fluxos, proporções, materiais, luzes e cores tornavam-se elementos codependentes em um sistema material, submetido às demandas de um corpo que os profissionais de arquitetura pressupunham conhecer.

Dessa forma, ambientar os interiores domésticos significava articular o espaço aos seus moradores, permitindo tanto a satisfação das atividades diárias quanto a promoção de meios de expressão individual e familiar. Mais do que uma mudança na espacialidade da casa, com a abertura de paredes para a integração dos espaços, as propostas e projetos "modernos" pretendiam disseminar novas ideias de domesticidade e conforto que integravam a casa à cidade.

Essas propostas tinham por ambição questionar a própria noção burguesa de "lar" e de espaço privado, redefinida a partir de um "sistema de objetos", na expressão de Jean Baudrillard[317]. Porém, vale lembrar que a residência unifamiliar não representava o único modelo de moradia, uma vez que as transformações culturais vivenciadas no pós-guerra deram abertura para o questionamento do papel da mulher no espaço doméstico, além de abrir a possibilidade da moradia individual, separada dos familiares, como veríamos nos projetos de apartamentos para homens solteiros.

---

[316] SPARKE, Penny. *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*. New York: Harper & Row, Publishers, 1987.
[317] BAUDRILLARD, Jean. *O sistema de objetos.* São Paulo: Perspectiva, 1973 [1968].

No entanto, são muitos os documentos em que vemos abrandadas as aspirações do *design* "moderno" de revolucionar as relações sociais. Como o caso do artigo publicado em *A Cigarra*, no início da década de 1930, que definia as bases para a transformação de uma casa em um verdadeiro "lar":

> O lar não é apenas a casa em que se habita. Lar – é o ambiente em que vive a família dentro dessa casa.
>
> Não deve ser, portanto, a casa, um pequeno museu, delicia unicamente dos olhos, e nem tampouco somente um refúgio de paz e descanso, mas sim o recanto amigo, onde todos os membros da família encontrem o conforto necessário para se refazer da labuta diária, num ambiente agradável a vista e ao espírito[318].

A referência ao espaço doméstico como "refúgio", "delicia dos olhos" e "pequeno museu" pretende atacar os ambientes ecléticos, pesadamente decorados. Neles, o morador, chamado por Walter Benjamin de "colecionador", cercava-se de objetos que atuavam como produtores de uma narrativa pessoal[319] – emotiva, nostálgica e psíquica –, portanto, descolada e em oposição à lógica coletiva própria da cidade[320]. Em oposição à decoração como narrativa subjetiva constituída predominantemente pela fruição visual dos objetos, propõe-se uma nova decoração. Esta nova decoração teria como eixo não mais a narrativa visual, mas o corpo confortável inserido em um ambiente agradável e convidativo ao repouso. Observa-se que a noção de "refúgio", pré-requisito para o descanso nos ambientes domésticos concebidos a partir do século XIX, é esvaziada de sua conotação opositiva à cidade. O homem não precisa fugir da cidade, ele volta à sua casa para o "repouso", o descanso do corpo. A busca pelo conforto, possível tanto por móveis ergonômicos como por meio de uma disposição "funcional", é o elemento que reorganiza os espaços. É assim que este capítulo trata da organização dos interiores domésticos, nomeados como arranjos "modernos", aos quais se associaram novas sociabilidades e sensibilidades com relação à casa.

4.1. Transformações no espaço doméstico

Ao final da década de 1940, a revista *Acrópole* publicou o projeto de uma residência, em São Paulo, destinada a uma família de "recursos médios"[321]. A divulgação da planta (figura 67) juntamente com as fotografias da fachada (figura 68), dos jardins e o *layout* da

---

[318] "O Lar". **A Cigarra**, São Paulo, ed. 402, ago. 1931, p. 37.

[319] RICE, Charles. *The emergence of the Interior*. London, New York: Routledge, 2007, p.1-54.

[320] Para Simmel, a cidade teria uma lógica coletiva, empírica e objetiva, o que fazia da cidade um organismo independente dos desejos e das vontades de um único habitante. SIMMEL, Georg. *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito, 1903*. Trad. Artur Morão. Covilhã/PT: Universidade da Beira Interior, LusoSofia Press, 2009.

[321] "Uma pequena residência suburbana em São Paulo". **Acrópole**, São Paulo, ano 10, n. 113, set. 1947, 132-133.

cozinha, permite-nos refletir sobre a constituição do programa de atividades da casa e a ambientação dos espaços domésticos. O texto, que acompanha as imagens, esclarece sobre a distribuição dos ambientes:

> Num lote de 15x25 esquina, com reduzida área de construção, foi pedida insolação ideal para todas [as] peças, distribuição das mesmas tal que houvesse **privacidade**, **circulação fácil e múltiplos usos** para as mesmas e sub-divisão em zonas de: **repouso, recepção ou vida, brinquedos e de trabalhos ou serviços**, tal que essa última tenha acesso fácil dos brinquedos e portão[322].

O projeto da residência foi concebido pelo arquiteto Sresnewsky, já a construção ficou a cargo do engenheiro Alexandre Galvão Bueno. Sem a localização exata da casa, mas com a descrição das escolhas feitas pelos profissionais, podemos perceber que as principais preocupações na constituição da moradia eram com relação à privacidade, à circulação e à constituição de ambientes multifuncionais. Claro que tais questões não surgiram, exclusivamente, na década de 1940, mas elas nos levam a pensar nas soluções específicas que os arquitetos criaram para resolvê-las. Uma delas está no estabelecimento do programa de atividades da habitação, que mantém a tradicional setorização – estar, repouso e serviço –, mas com um acréscimo, uma zona destinada às crianças, denominada de "brinquedos", com ligação direta com as áreas de serviço, permitindo que a dona de casa supervisionasse os filhos enquanto realizava suas atividades diárias.

FIGURA 67: Planta da residência designada a uma família de recursos médios. **Acrópole**. São Paulo, set. 1947, p. 133.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[322] **Acrópole.** *Op. cit*. set. 1947 (grifos meus).

A residência apresenta logo na entrada principal uma varanda, com uma parte coberta e outra aberta. A opção de cobrir a varanda visava, segundo os profissionais, à criação de uma área intermediária entre o espaço externo e interno. Na área destinada à recepção, encontra-se a sala de estar, com uma lareira, sofá, duas poltronas e mesa de centro. A sala de estar é integrada à sala de jantar, esta última ambientada com uma mesa redonda e quatro cadeiras. Nessa grande sala, usada para recepção e refeições, há uma ligação para o jardim de inverno decorado com assentos que lembram uma *chaise-longue*, porém, a fotografia do espaço posteriormente ocupado (figura 68) revela que, na realidade, ele foi decorado com poltronas de vime produzidas pela Casa Flora.

Da sala de jantar vemos uma passagem para a cozinha e à copa, interligadas e formando um único ambiente. A cozinha apresenta uma disposição em "U", com armários nas paredes laterais, na parte superior e inferior, enquanto o fogão está posicionado embaixo da janela. Ao lado da cozinha, encontra-se o espaço destinado às crianças e seus brinquedos, porém, como ele fica no acesso à garagem é difícil acreditar que aquele local pudesse realmente cumprir a função de espaço infantil.

Depois da copa, chegamos ao "W.C" e aos dormitórios. No total de três, os quartos apresentam, segundo o texto, tipologias diversificadas. Um deles é bem amplo (o quarto do casal), com banheiro completo (W.C e banheira)[323]; o outro dormitório é de tamanho médio e o último tem dimensões ainda mais reduzidas. No *layout* da planta, o desenho da cama e do guarda-roupa não aparece no terceiro dormitório, propositadamente, pois a recomendação de uso do cômodo é como quarto de hóspedes, de estudos ou de costura, já que ele oferece acesso direto à área externa. Ao lado deste quarto, encontra-se um banheiro, dentro do corpo da casa, mas sem ligação com a área interna[324], somente com uma entrada pelo quintal, destinado possivelmente ao uso dos empregados. Nos fundos localizamos a lavanderia, numa área aberta que dá acesso ao quarto de empregada e à garagem.

---

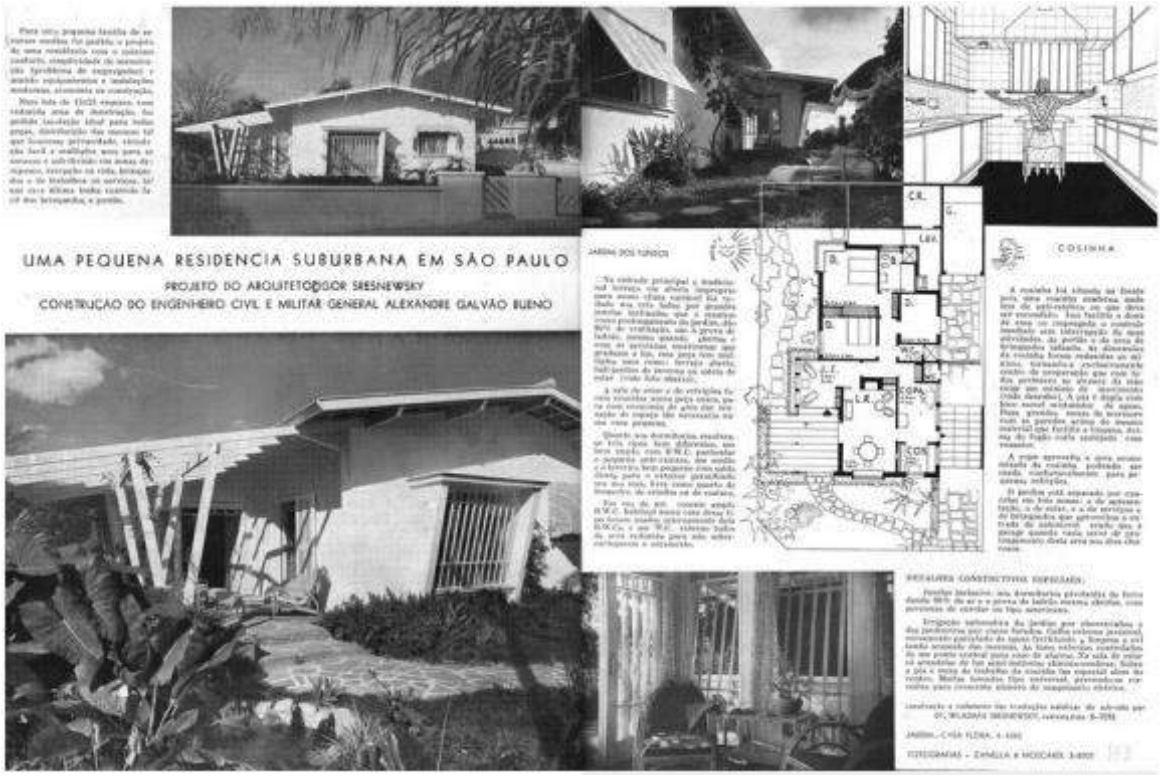
[323] Ver item 4.1.4. Banheiro.

[324] A ausência de ligação do banheiro com as áreas internas da casa não é uma situação anacrônica, como apresenta Clarissa de Almeida Paulillo, a comunicação do banheiro com o restante da casa ocorreu paulatinamente, envolvendo processos culturais de apropriação do equipamento sanitário (PAULILLO, Clarissa de Almeida. *Corpo, casa e cidade: três escalas da higiene na consolidação do banheiro nas moradias paulistanas (1893-1929)*. Dissertação (mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017). No projeto residencial apresentado, de 1947, a ausência de comunicação com as áreas internas sinaliza a segregação do cômodo para uso da empregada doméstica.

Se, por um lado, o programa da habitação permaneceu com a tradicional setorização, que claramente privilegia a privacidade dos moradores ao situar as áreas sociais na parte anterior da casa, resguardando, assim, os dormitórios nos fundos, por outro, ele apresentou mudanças substanciais, como a cozinha posicionada na parte da frente da casa, com acesso direto à rua. Além de possuir banheiros incorporados no corpo da residência, sala de estar integrada à sala de jantar, assim como copa e cozinha conjunta.

A princípio, essa distribuição dos espaços na casa deveria facilitar a circulação, porém, a construção de ambientes com acessos somente pela área externa – banheiro e lavanderia, por exemplo – criavam áreas isoladas certas (para não falar do quarto de empregada, totalmente segregado). Tais escolhas refletem o pensamento de uma época, que não é só o dos idealizadores da casa, pois estes são, em certa medida, submetidos às exigências dos clientes, que compreendem os espaços internos da casa de forma hierarquizada, a fim de criar distância entre os membros da família e os empregados.

FIGURA 68: Projeto para uma residência média. **Acrópole.** São Paulo, set. 1947, p. 132-133.



Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

O arranjo da casa, ainda que idealizado, foi construído por múltiplos atores sociais, que a partir do lugar que ocupavam, indicaram como deveria ser a casa e o que consumir para adequá-la aos moldes "modernos"[325]. Quando os editores da *Acrópole* argumentavam que o projeto de uma casa média deveria atentar para o "conforto" e a "simplicidade de manutenção", possíveis pelo uso de "equipamentos e instalações modernas", eles mobilizavam valores que estavam em circulação na época e que colocam a tecnicidade acima da aparência da fachada e dos interiores.

A construção de cada um dos ambientes domésticos envolveu discussões entre profissionais e leigos, que incidiram diretamente nas formas de usar a casa. Para se ter uma ideia dos novos usos e configurações espaciais, vamos agora passar pelos muros e portões da residência privada e adentrar seus interiores, passando pelo jardim e, caminhando até a lavanderia, observando como objetos e espaços agiram sobre as condutas corporais humanas, da mesma forma que foram conformados por elas.

4.1.1. A varanda

Uma das principais preocupações nas construções "modernas" foi com relação à área externa da casa. Segundo os arquitetos modernistas, a varanda das novas habitações referia-se ao espaço do alpendre da casa colonial rural, local de transição entre áreas internas e externas. Na varanda da casa colonial eram rezadas as missas e o visitante de passagem encontrava pouso no dormitório a que tinha acesso a partir desse espaço. Nas casas "modernas", a varanda cumpria, como na origem, a função de espaço intermediário, de passagem mas também de estar.

No projeto acima mencionado, da *Acrópole*, optou-se pela construção da casa de forma centralizada no lote, concedendo amplo espaço para uma área verde nos seus arredores. No desenho da planta podemos observar que o jardim é concebido juntamente com as áreas internas, formando um conjunto integrado. A imagem mostra o traçado das áreas externas, com os locais destinados aos canteiros de plantas, o desenho de um lago na entrada, caminhos de paralelepípedos e algumas árvores nos fundos (figura 68).

---

[325] Exemplo disso é o caso da colunista d'*O Cruzeiro*, Helena Sangirardi, cujos textos são largamente direcionados a promover o uso dos eletrodomésticos no lar, uma vez que seus programas de rádios eram patrocinados pela General Electric.

Mas a varanda, local coberto com acesso ao jardim, tem um arranjo próprio. Qual seria ele? *A Cigarra* menciona a existência de móveis específicos para este espaço, que por ficaram à vista dos que passavam pela rua, ou dos próprios moradores que o contemplavam pelas janelas de vidro da sala de estar, deveriam ser bem escolhidos:

> Mais polidos, mais refinados, mais estilizados, mais práticos do que nunca, êsses móveis estão sendo desenhados agora com extremo cuidado nos detalhes, côres e proporções de modo a se tornarem perfeitamente adequados ao ambiente das modernas peças mistas[326].

Se anteriormente, segundo o artigo, os móveis das áreas internas apresentavam "linhas sólidas e repousadas", enquanto que os móveis externos possuíam "aparência leve" e com "linhas delicadas", nas construções "modernas" as peças da varanda representavam uma "fusão dos ambientes", com um tipo de mobiliário "funcional", que poderia ser utilizado tanto na parte externa como interna da casa. A fotografia que acompanha o texto expõe um conjunto de cadeiras e uma mesinha dispostas em círculo (figura 69). A legenda esclarece:

> O novo tipo de aposento misto, a um só tempo externo e interno, exige um mobiliário adequado. Peças como esta que se vê na foto publicada abaixo reclamam móveis do tipo de sala de jantar, com toque de mobília de varanda ou de jardim[327].

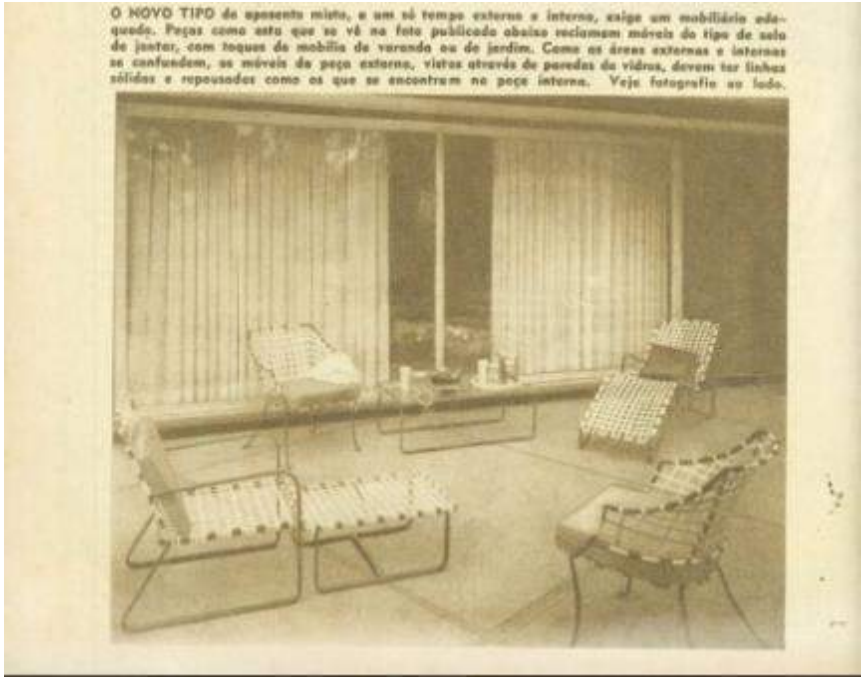


FIGURA 69: Móveis para a varanda. **A Cigarra**, São Paulo, jul. 1953.

Acervo: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

[326] "Uma nova espécie de mobiliário". **A Cigarra**. São Paulo, jul. 1953, p. 104.
[327] *Ibidem.*

Outro artigo da Revista expôs um passo-a-passo para a decoração de uma varanda na casa ou apartamento:

> Em primeiro lugar imagine e trace o plano. Retire o ladrilho. Plante a grama, decore com algumas plantas. Ponha algumas cadeiras e mesinhas rústicas e pronto. Goze as delícias de um lugar saudável sem sair de sua casa[328].

A varanda deveria ser um lugar planejado e executado meticulosamente, a fim de proporcionar bem-estar à família. Móveis que convidavam ao repouso, com prolongamentos para os pés e espaldar reclinado, inseridos dentre o verde do jardim, convidavam tanto ao relaxamento corporal quanto ao descanso mental, por meio do contato com a natureza, ainda que de uma forma privada e dentro da cidade.

4.1.2. A sala de estar ou o *living-room*

A sala de "estar" ou a sua versão em inglês, o *living-room*, foi um ambiente destinado à família e à recepção das visitas. Alceu Penna o define como "um lugar agradável, de preferência amplo, onde se passa uma parte do dia e também se recebe os amigos"[329]. A decoração deveria ser "simples", segundo *A Cigarra*, sem ostentações, para que o ambiente fosse realmente habitado pelos moradores:

> Uma casa para ser alegre e acolhedora não precisa ser ornamentada com luxo e grandes gastos. Luxo não é sinônimo de conforto. Ao contrário, um ambiente muito requintado é motivo de aborrecimento para todos aquêles que a êle estão condenados.
> [...] O marido que pagou bom dinheiro pelas lindas poltronas de cetim, do "living", não pode nelas refestelar-se a gôsto, para não lhes manchar o espaldar com a brilhantina dos cabelos. As crianças, são, o dia todo atormentadas com as recomendações de não pisar nos tapetes, de não passar a mão nas cortinas, de não arranhar a mobília, etc., etc.
> Casa para a gente morar, dever ser decorada com simplicidade, permitindo que todos nela se sintam a vontade[330]

O trecho deixa clara a função do *living* de promover o bem-estar familiar. Diferente da sala de visitas, restrita à recepção formal, o espaço é previsto para ser ocupado diariamente, inclusive, pelas crianças. A exibição de objetos raros ou o uso de mobílias bem trabalhadas artesanalmente são desencorajados, pois demandaria preocupações com a manutenção e organização do arranjo. O conforto, colocado como antagônico ao luxo deveria ser o ideal a

---

[328] "Decoração: Pensar, executar, plantar, decorar, desfrutar". **A Cigarra**, São Paulo, maio 1955, p. 112-113.
[329] PENNA, Alceu. "Living room". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 32, 31 maio 1947. p. 67.
[330] "Quatro Cantos". **A Cigarra**, São Paulo: O CRUZEIRO S.A., dez. 1949, p. 127.

ser perseguido, promovendo, assim, um ambiente que satisfazia as necessidades de repouso e criava uma sensação de "bem-estar" na casa.

No entanto, diversas sugestões para a decoração das salas apresentam indicações de arranjos com móveis em estilos, pianos de cauda, candelabros, castiçais, vasos decorativos, entre outros. Todos estes elementos podiam compor uma sala chamada, pelos editores, de "estar". Tal fato demonstra que a decoração em "estilo" não estava, exclusivamente, relacionada à anterior "sala de visitas", a diferença estava no uso do ambiente e na sua comunicação com os outros cômodos da casa. Dessa forma, os móveis ecléticos podiam ser utilizados desde que ressignificados no novo ambiente.

No início da década de 1930, a revista *A Casa* apresentou um projeto de arranjo decorativo para um edifício em "estilo moderno", construído no Rio de Janeiro, à beira-mar[331]. Diferentemente de outras capitais em que o processo de verticalização iniciou-se no centro da cidade, com a construção de prédios para uso comercial, no Rio de Janeiro o primeiro surto de edificações verticais ocorreu na região litorânea, para o uso residencial[332]. O interessante neste projeto é a escolha do programa de distribuição dos espaços, que mantém a tradicional separação entre as áreas sociais, íntimas e de serviço (figura 70). No programa dos novos apartamentos, essa divisão permaneceu, porém, com algumas inovações, como a possibilidade de diversos usos para um único cômodo, exemplificada pelo desenho da sala de estar ou de "viver", que abriga as funções de recepção, leitura individual, apreciação de música e convivência familiar.

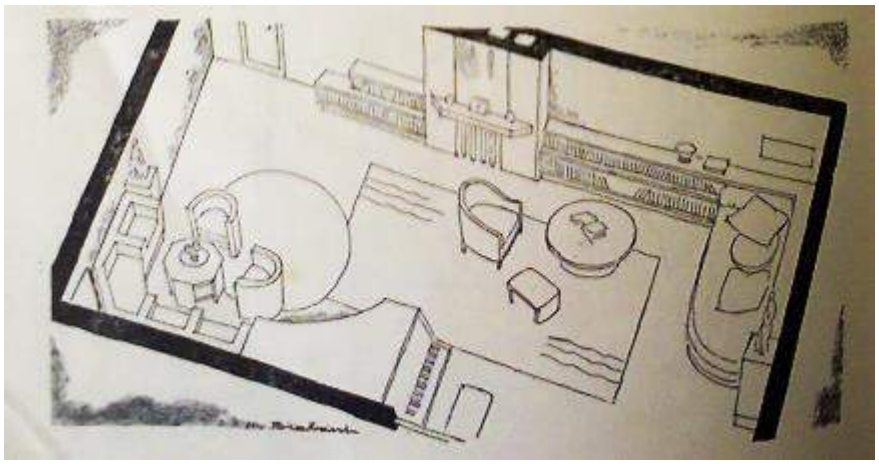


Figura 70: Sala de estar de um apartamento. **A Casa**. Rio de Janeiro, jan. 1932, p. 33.

Acervo: Biblioteca da Escola Politécnica, Universidade de São Paulo.

[331] "Edifício em Estilo Moderno". **A Casa**, Rio de Janeiro, jan. 1932, p. 33.
[332] VAZ, Lilian Fessler. *Modernidade e Moradia. Habitação coletiva no Rio de Janeiro séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

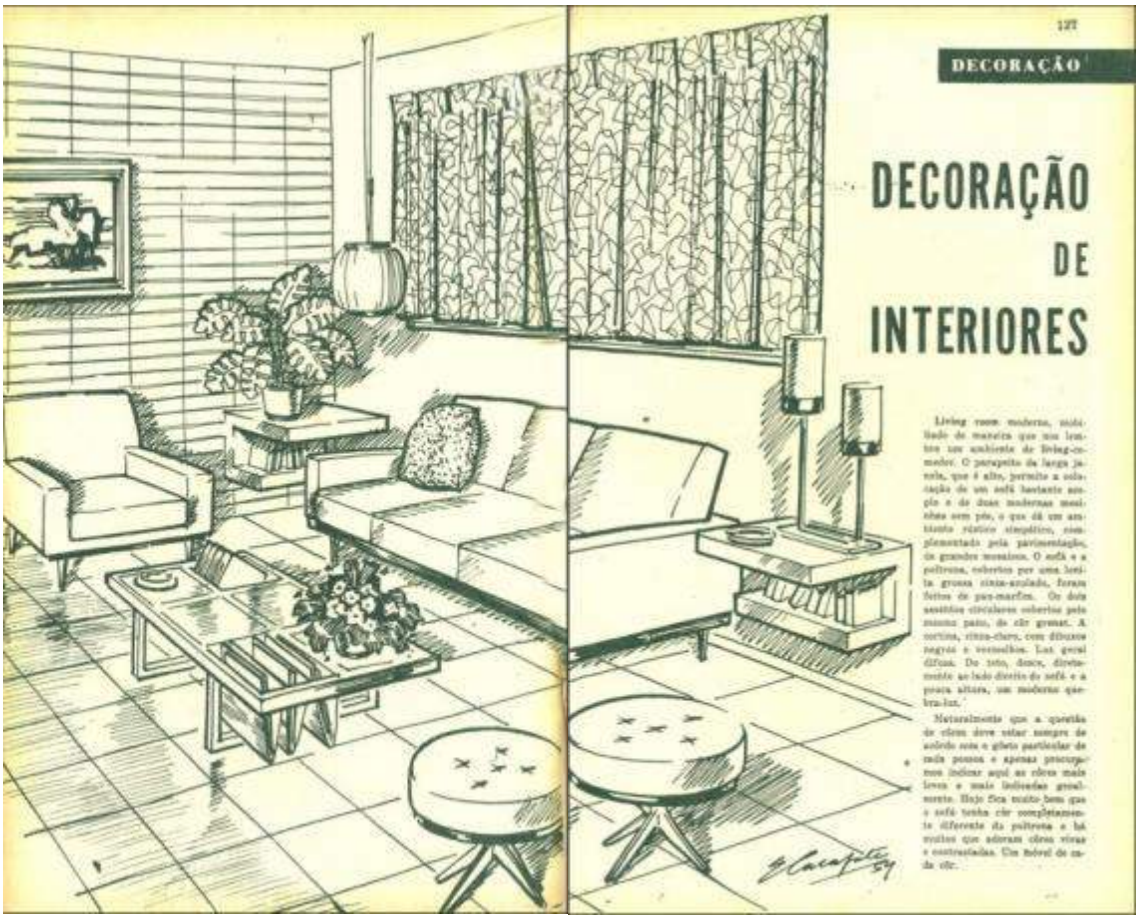
A dimensão reduzida dos ambientes nas novas construções colaborava para a diminuição do número de elementos decorativos e do tamanho dos móveis. Além de compacto, o móvel "moderno" poderia agregar diversas funções. A divisão de cada função na sala é feita pela disposição do mobiliário: "uma diagonal imaginária é bastante para dividir uma sala ampla em dois compartimentos, um para música, outro para palestra"[333]. Se, num primeiro momento, a proposta de integração dos espaços domésticos promovia uma solução para o problema da falta de espaço, ela também estabelecia a valorização do convívio familiar, do contato humano tido nesses espaços. As implicações desse arranjo sugeriam outras maneiras de uso dos cômodos.

Nos projetos de casas "modernas", publicados nos periódicos, o espaço da sala de estar amplia-se ao mesmo tempo em que diminuíam as áreas destinadas ao *fumoir*, sala de música, sala da senhora e sala de jantar. Uma grande área "livre" deveria ser arranjada a fim de que as atividades cotidianas fossem realizadas no mesmo espaço.

Na década de 1950, a decoração de um *living* "moderno", apresentado em *A Cigarra*[334], sugeria um arranjo "simplificado", apenas com um sofá, uma poltrona, dois banquinhos situados ao redor de uma mesa de centro e duas mesas laterais fixadas na parede (figura 71).

[333] **A Casa.** *Op. cit*. jan. 1932, p. 33.
[334] "Decoração de Interiores". **A Cigarra**, São Paulo: O CRUZEIRO S.A, set. 1954, p. 126-127.

FIGURA 71: Decoração de uma sala de estar. **A Cigarra**, São Paulo, set. 1954, p. 126-127.



Acervo: Hemeroteca digital Brasileira.

A iluminação do ambiente da ilustração é feita pela luminária de teto, que desce ao lado direito do sofá. Além desta, um abajur, com base metálica dupla e cúpulas cilíndricas, é posicionado em cima de uma da mesa de centro, proporcionando outro ponto de luz. Neste arranjo, a luz pode também ser acionada somente ao lado do sofá, oferecendo diferentes recursos cenográficos ao ambiente.

Interessante notar no arranjo a mesa de centro, que apresenta dois espaços internos para livros e revistas, o que indica uma das atividades realizada na sala: a leitura. Além disso, podemos observar a colocação de um cinzeiro, objeto frequentemente posicionado nos arranjos da sala de estar, uma vez que o *fumoir* já não era construído em muitas residências. A ausência desses espaços na casa – sala da senhora, salão de jogos, sala de música, etc. – não significou que as atividades antes ali realizadas desapareceram, elas permanecem, porém

reagrupadas em outros espaços, como a sala de estar, que também recebeu o rádio[335] e a vitrola.

Mais do que um veículo de comunicação em massa, o rádio promoveu novas experiências no espaço doméstico. Separar um tempo para apreciar determinado programa exigia uma reorganização das tarefas diárias. Posicionado na sala de "estar", ele podia ser acionado por toda a família (os adultos), proporcionando um momento de sociabilidade entre os familiares e as visitas. Além disso, os sons que ecoavam do aparelho na casa ofereciam ao ambiente doméstico um novo modo de perceber o ambiente. Distante dos quartos, o rádio não atrapalhava o descanso e o estudo; próximo à rua, na sala, ele conectava o ouvinte aos problemas diários da cidade e introduzia certos divertimentos, como a apreciação da música popular e o entretenimento com as radionovelas e programas humorísticos.

Katharine Grier, ao analisar a mobília do *parlor* vitoriano, construído nas casas da classe média norte-americana, percebeu no arranjo da sala de visitas a criação de uma experiência sensorial. A mobília distinguia este ambiente dos demais cômodos da casa, ao mesmo tempo em que os tapetes e cortinas abafavam os sons da rua e dos passos na própria casa. Neste caso, podemos perceber nos artigos das revistas ilustradas preocupações da mesma natureza por relação à sala de estar. Em 1953, os editores de *A Cigarra* ressaltam o papel do assoalho nas casas: "o assoalho forrado, outrossim, incorporou-se definitivamente à habitação moderna, sobretudo nos apartamentos, nos quais concorre para amortecer os ruídos inevitáveis, que tanto incomodam os vizinhos de baixo"[336]. O revestimento cumpre a mesma função dos grandes tapetes, assegurando que os sons externos e até internos fossem reduzidos ao mínimo possível, principalmente nas moradias verticalizadas. Além disso, a decoração devia permitir a realização de diversas tarefas como também promover meios de expressão dos moradores.

---

[335] Em São Paulo, as primeiras transmissões do rádio ocorreram em 1924. Nesta primeira década, o país contava ao todo com nove estações de rádio, em São Paulo havia apenas uma estação, a Educadora, que só tinha transmissões três vezes por semana, com uma maioria de concertos musicais em sua programação, só aos poucos ela foi diversificando a grade de programas.
O sucesso das transmissões resultou na criação de outras estações, a Rádio Cruzeiro do Sul (1927), a Record (1928), a Excelsior (1934), a Rádio Bandeirantes (1937), a Tupi (1937), entre outras de alcance apenas regional. Na década de 1930, os programas começaram a especializar, com a apresentação de músicas, noticiários, radionovela, futebol e assuntos femininos. Às quintas-feiras eram transmitidas na rádio Cruzeiro do Sul músicas palestras, conselhos de beleza, moda e decoração. As ouvintes podiam escrever à emissora enviando suas dúvidas, que eram respondidas na programação da semana seguinte. Na Rádio Nacional, localizada na capital federal, Helena Sangirardi apresentava um programa voltado ao público feminino.
TOTA, Antonio Pedro. "Rádio e modernidade em São Paulo (1924-1954)". In: PORTA, Paula (org.). *História da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, v. 3, p. 487-516, 2004.

[336] "Decoração: móveis modernos". **A Cigarra**, São Paulo: O CRUZEIRO S.A., ed. 235, out. 1953, p. 108.

A mesinha de centro, na sala, é um bom exemplo de como os meios simbólicos, estabelecidos e compartilhados socialmente, foram mobilizados na conformação de um espaço destinado à recepção e ao convívio familiar. Segundo Grier, antes do acesso às redes de eletricidade, as lâmpadas de querosene eram colocadas em cima da mesa de centro, localizada na sala, a fim de proporcionar melhor distribuição de luz no ambiente. Ali também eram posicionados os artigos mais pessoas dos moradores – bíblias, livros, álbuns de fotos, souvenires, entre outros. Dessa forma, este local tornou-se um símbolo da união familiar e um meio de expressão pessoal da família [337]. Além da mesa de centro, outro símbolo mobilizado como ideal de vida em família foi a toalha usada para cobrir a mesinha. Com ela, qualquer mesa podia ser usada como mesa de centro, mesmo aquelas com acabamento tosco. A toalhinha enfatizava a importância que a mesa deveria ter no arranjo, se feita à mão indicava o talento feminino e o desejo de embelezamento do lar[338].

No caso dos móveis modernistas, que tinham como proposta a eliminação de tudo aquilo que encobrisse o *design* da peça, a "toalhinha" foi retomada nos arranjos a fim de possibilitar a apropriação das peças no ambiente doméstico. Em diversos anúncios dos móveis cromados de José Saler & Cia, publicados na *Acrópole*, durante a década de 1940, as mesas de centro de pés de aço cromado, com tampos de madeira ou vidro, aparecem com toalhas de crochê, como visto na propagada das poltronas de aço cromados de 1943 (figura 72). Neste arranjo, a toalha com todos os seus detalhes, como os desenhos trabalhados com a linha e a dimensão da peça que cobre quase todo o móvel, é usada para atenuar a aparência industrial e impessoal das peças.

[337] GRIER, Katherine. *Op. cit.* p. 97-98.
[338] *Idem.* p. 98.

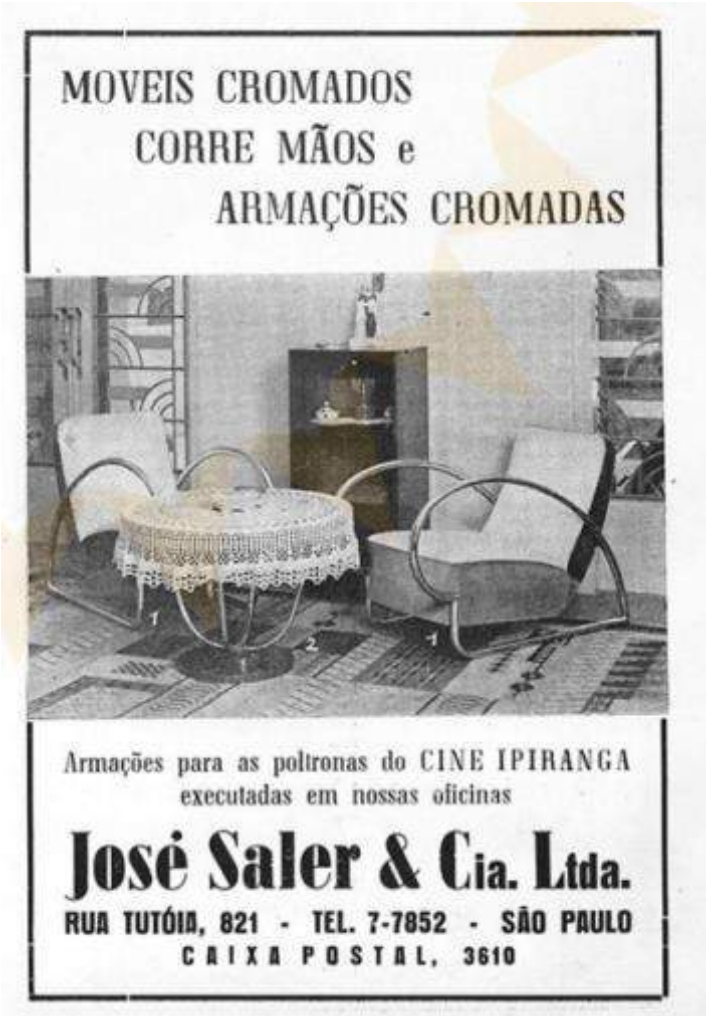


FIGURA 72: Anúncio de Móveis Cromados – José Saler & Cia. Ltda. **Acrópole**. São Paulo, maio de 1943, s./n.p.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

No caso do arranjo apresentado em *A Cigarra*, a presença da mesa de centro, agora "modernizada" (figura 72), remetia-se a um símbolo decorativo já presente no vocabulário decorativo. Em sua nova versão, a ênfase está no caráter utilitário da peça, que permite a centralização de diversas atividades – ler, fumar, beber – em um único espaço da casa. A ideia de reunião familiar em torno do móvel permanece, além de possibilitar a exibição de objetos que diziam sobre as preferências da família.

Outro elemento que chama a atenção no arranjo é a cortina, descrita como sendo cinza-claro, com riscos preto e vermelho. O detalhe especial é o seu tamanho, correspondendo somente à altura da janela, fato pouco usual para as salas de estar. Em outro momento, *A*

Cigarra orienta as leitoras quanto às escolhas das cortinas, a fim de "fazê-las práticas, simples e bonitas, para que na hora de lavá-las não nos aflija a pergunta: Irá encolher ou desbotar?"[339].

Por mais simples que pareça a pergunta, ela reflete uma preocupação já internalizada sobre a qualidade dos materiais utilizados no arranjo da sala. Para os setores médios, que não dispunham de casas com muitos cômodos, a composição dos espaços domésticos deveria levar em conta a multiplicidade de tarefas realizadas em um único local. A ideia de flexibilização dos usos dos espaços vinha acompanhada da preocupação com a praticidade na limpeza. As cortinas, segundo a Revista, já não eram escolhidas somente pelas suas características estéticas – cores, estampas, caimento – mas de acordo com o seu uso:

> [...] As cortinas, atualmente, não requerem nem a metade do trabalho que elas davam antigamente. Os ambientes modernos exigem uma cortina simples, sem babados, cortinados e outras espécies de enfeites. Elas caem naturalmente sem nenhum outro detalhe, senão de pequenos leques de pregas na altura do seu cabeçalho.
> Não servem apenas como enfeite. São também, hoje em dia, que a falta de espaço é um problema muito sério, a chave para o aproveitamento de paredes, que em vez de terem janelas para fora, têm armários embutidos para dentro, usados para diversas finalidades. Esses armários são a salvação de muitas donas-de-casa. Elas se perguntam: "Onde vou esconder as vassouras? Os sapatos onde coloco?". E muitas outras perguntas se seguem a estas[340].

Usadas para esconder armários embutidos na parede, de madeira ou alvenaria, elas escondiam itens pessoais ou aqueles utilizados para a limpeza da casa. Em 1945, Effa Brown indica o uso de cortinas até mesmo para as portas, "[...] usando-se um reposteiro com argolas, para acompanhar o movimento das portas"[341]. Dessa forma, podiam ser empregadas nas janelas, portas, em armários, ou até mesmo como divisória de ambientes, representando uma solução econômica e funcional para aqueles que moravam de aluguel, como mencionado em *A Cigarra*: "[...] em vez se derrubar uma parede, para colocar um armário, encostamos simplesmente uma estante na parede e a fechamos com uma linda cortina"[342].

Os sofás e poltronas também foram alvos da ideia de funcionalidade do arranjo, sua disposição deveria ser pensada a partir da distribuição dos pontos de luz colocados no ambiente, para assim, serem utilizados de maneira apropriada para a leitura ou atividades manuais. Novidade para uns e estranhamento para outros, a disposição dos móveis alterava-se conforme a disseminação da luz elétrica na casa. Abajures e luminárias eram peças

---

[339] "Cortinas". **A Cigarra**, São Paulo: O CRUZEIRO S.A., ago. 1951, p. 135.
[340] *Idem.* p. 134-135.
[341] BROWN, Effa. "Cortinas, assunto importante". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 040, 28/07/1945, p. 98.
[342] **A Cigarra**. *Op. cit.* p. 135.

integrantes da sala; os assentos, neste caso, não deviam ser dispostos de forma aleatória, mas de acordo com o fornecimento de luz. O texto de *A Cigarra* sobre as cortinas segue argumentando, agora, sobre a questão da iluminação:

> Minha avó, por exemplo, reclama sempre de uma poltrona que tenho num ângulo, quase no meio da sala. É o lugar mais claro e quando quero ler, sento-me confortavelmente nela. Se escurece, não preciso me levantar para acender a luz, porque o abajur está colocado ao meu lado, numa mesinha, onde tenho os meus cigarros e onde descansa o livro, quando paro para meditar. Não é ótimo? Então, porque vou encostá-la debaixo da janela, com um lindo vaso de flores, se não poderei usá-la, sempre e com prazer?[343].

Visando diferentes formas de arranjos, diversos sofás passaram a ser projetados em módulos, que permitiam sua modificação a qualquer momento. Porém, o leitor deveria tomar cuidado com a distribuição dos módulos pela sala para não causar a impressão de desordem. Como demonstra a fotografia abaixo, é preferível que os módulos formem uma única peça: "Um sofá ao longo de duas paredes possibilita melhor arrumação, numa sala de estar, do que muitas cadeiras e poltronas espalhadas"[344].

FIGURA 73: Sofá para a sala de estar. **A Cigarra.** São Paulo, set. 1955, p. 113.

Acervo: Hemeroteca digital Brasileira.

Em 1955, a revista *Acrópole* publicou artigo apresentando a nova linha de móveis para a sala de estar vendida pela loja Mobília Contemporânea. A coleção apresentava uma série de

[343] **A Cigarra.** *Op. cit.* ago. 1951, p. 136-137.
[344] **A Cigarra.** São Paulo: O CRUZEIRO S.A., ed. 09, set. 1955, p. 113.

33 “móveis-elementos”, padronizados e desenhados de modo a permitir a composição de arranjos diversificados. Nas palavras dos arquitetos Westwater e Arnoult, nascia uma nova concepção de mobília:

> Nos últimos 20 anos, as condições de vida mudaram bastante e nos permitem falar de um novo conceito do móvel. Mudaram as condições econômicas, mudou a estrutura social, mudaram as condições de moradia: o apartamento, cada vez menor, vem substituindo a casa ampla de cômodos numerosos. Ao mesmo tempo, surgiram novas técnicas na indústria do móvel, com novas máquinas e novos materiais. Em consequência disso tudo, a mobília, no seu conceito tradicional de “jogos” (jôgo sala de jantar, jôgo dormitório...) tornou-se dispendiosa e obsoleta.
>
> A arquitetura moderna exige uma concepção mais flexível da utilização do espaço interior. Quando uma sala tem mais do que uma só função, o móvel convencional restringe as possibilidades do arranjo. A outra solução, a da mobília feito “sob-medida”, está geralmente fora do alcance da maioria[345].

A ideia de “jogos” para determinados ambientes foi largamente utilizada tanto pela indústria de móveis quanto pelos editores das revistas, que orientavam os leitores para a aquisição de peças conjuntas, a fim de evitar combinações discrepantes na casa. Com espaços reduzidos e, principalmente, com diversos usos, a ideia de móveis em “módulos” ganhou terreno nas casas médias, sobretudo para os recém-casados:

> O jovem casal que vai fundar seu novo lar, o advogado que quer arrumar sua biblioteca, a senhora de idade que deixou o palacete para morar em apartamento – todos êles podem encontrar em nossa mobília a solução que procuram.
>
> O casal pode montar sua casa pouco a pouco. O advogado prontas estantes “sob-medida”. E os nossos móveis, pela sobriedade das linhas, estarão em harmonia com o ambiente tradicional da senhora de idade[346].

Uma estante da Mobília Contemporânea podia ser usada de diversas formas, suas peças desmontáveis permitiam alterações no *design*, como a colocação de mais prateleiras nos espaços do móvel ou a adição de pequeno armário na parte inferior da peça. Uma cômoda poderia ser usada como escrivaninha ao ter um encaixe para a colocação de uma mesa. Nessa mesma peça, o acréscimo de prateleiras fechadas na parte superior, a transformariam num armário. Além do sofá, que poderia ser usado tanto como cama de solteiro ou de casal.

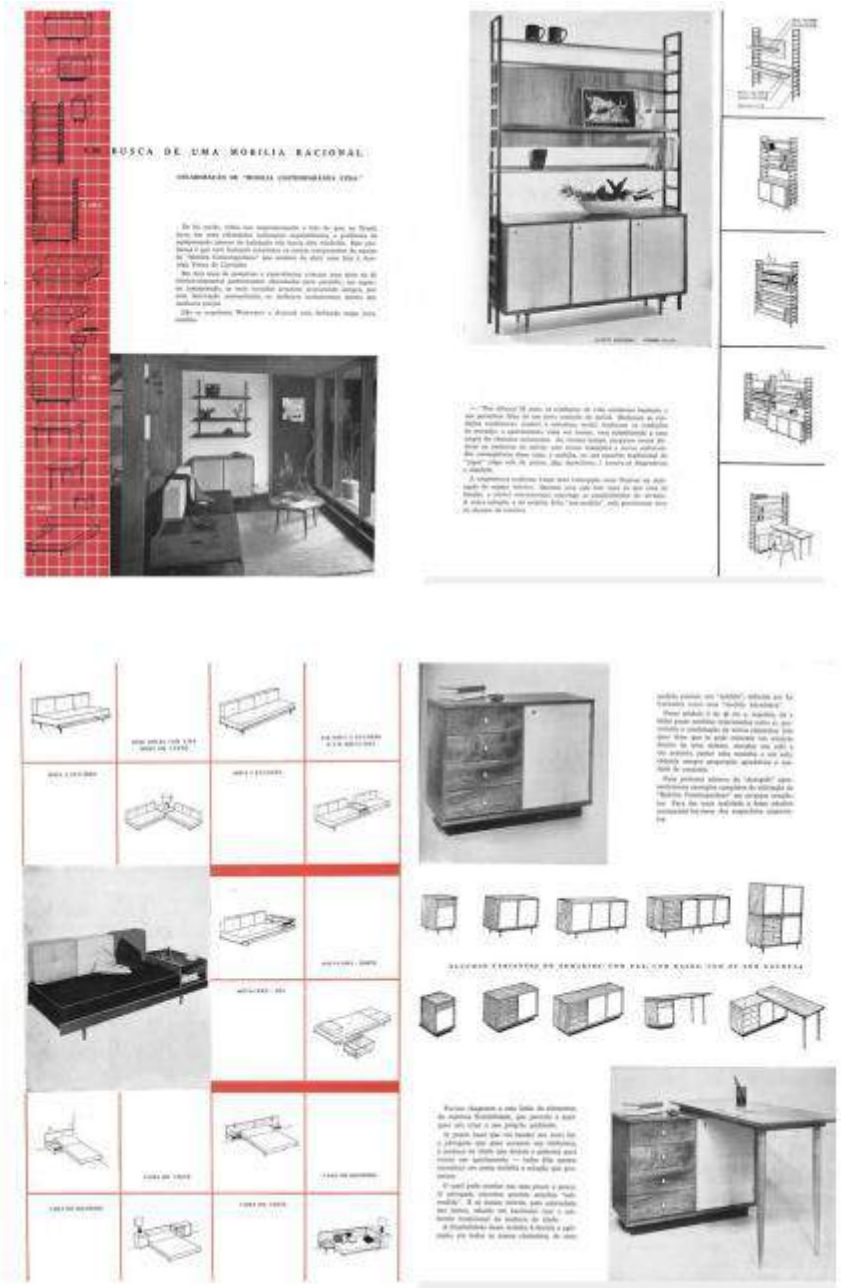
> A flexibilidade dessa mobília é devido a aplicação, em todos os nossos elementos, de uma medida comum, um “módulo”, definido por Le Corbusier como uma “medida harmônica”.
>
> Nosso módulo é de 45 cm e, repetido, dá a tôdas as peças medidas relacionadas entre si, permitindo a combinação de vários elementos. Isto quer dizer que se pode

---

[345] “Em Busca de uma Mobília Racional”. **Acrópole**, São Paulo, ano 17, n. 201, jun. 1955, p. 426-429.
[346] *Ibidem*. p. 429.

encaixar um armário dentro de uma estante, encostar um sofá a um armário, juntar uma mesinha e um sofá, obtendo sempre proporções agradáveis e unidade de conjunto[347].

FIGURA 74: Mobília "racional" - Mobília Contemporânea Ltda. **Acrópole**. São Paulo, jun. 1955. p. 426-429.

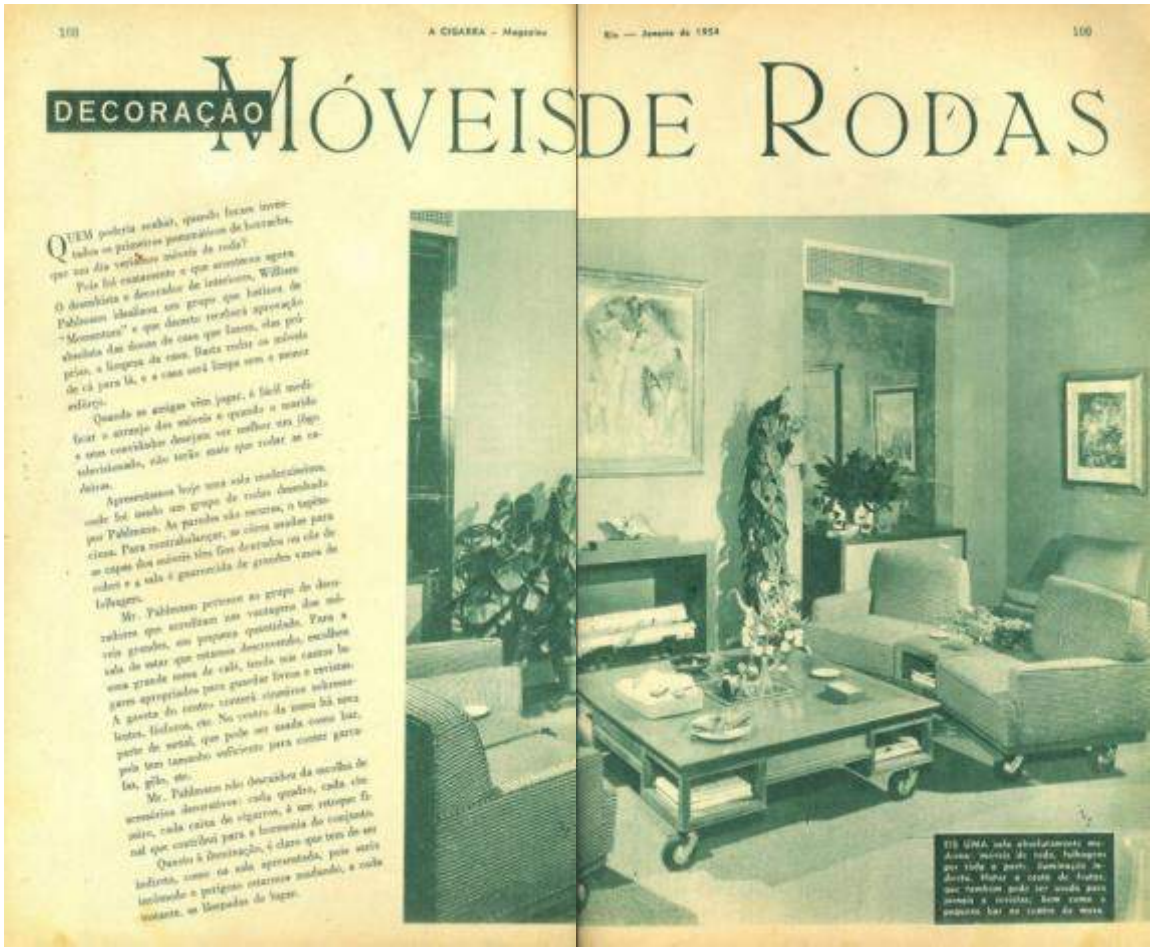


Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[347] *Ibidem.* p. 427.

Em meio às experiências de mobílias para a sala de estar, encontramos a ideia de móveis com rodas, apresentada na revista *A Cigarra*[348]. O objetivo da criação era estabelecer um arranjo completo, que pudesse ser facilmente deslocado pela casa. Desde a mesinha de centro até os sofás, todos os móveis tinham rodinhas nos pés. Os editores esclarecem que essa criação, do decorador Willian Pahlann, nomeada como conjunto "Momentum", foi pensada por causa das vantagens que traria à dona de casa na limpeza diária. .

FIGURA 75: Sala de estar com móveis de rodas**. A Cigarra**. São Paulo, jan. 1954, p. 108-109.



Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

No arranjo publicado, o decorador optou por uma grande mesa de centro, com as extremidades vazadas, que permitiria a colocação de livros e revistas. O móvel apresenta na sua descrição uma grande gaveta, que contém cinzeiros, fósforos e tabaco. No centro do

[348] "Decoração: Móveis de Rodas". **A Cigarra**, São Paulo: O CRUZEIRO S.A., ed. 01, p. 108-109.

móvel encontra-se uma parte em metal, que pode ser utilizada como bar, numa nova versão do equipamento, em conjunto à mesa, com espaço suficiente para guardar garrafas e copos. Neste tipo de arranjo, a iluminação é centralizada no teto, pois "seria incômodo e perigoso estarmos mudando a cada instante as lâmpadas de lugar"[349]. Para os assentos, o decorador optou por grandes poltronas sobre rodas, que poderiam ser unidas para formar um sofá ou separadas individualmente em certas ocasiões: "Quando as amigas vêm jogar, é fácil modificar o arranjo dos móveis e quando o marido e seus convidados desejam ver melhor um jogo televisionado, não terão mais que rodar as cadeiras"[350].

Na fotografia podemos perceber uma quantidade considerável de plantas colocadas no arranjo. Elas estão ao lado da lareira, em cima da mesa de centro, no *buffet* e na mesinha lateral. A preocupação em colocar plantas – e não tanto flores – no ambiente é salientada também por Helena Sangirardi nos seus aconselhamentos domésticos:

> Não se esqueça dos verdes! Folhagens, plantas grandes dentro da casa, pelas salas a dentro, hão de dar muita vida e muita graça a sua casa. De fato, não só no Rio como em São Paulo e mesmo em muitas cidades do interior, já ninguém mais usa toalhinhas sobre os móveis. Eu nunca usei e acho mesmo uma coisa muito fora de moda, há muitos anos. Você não fará feio, portanto, não as usando também[351].

Valorizava-se o verde das folhas numa tentativa de reintegrar a natureza ao espaço doméstico, princípio caro ao modernismo, que via no uso das paredes de vidro uma tentativa de trazer o jardim para dentro da casa.

Uma das propostas da arquitetura modernista era a integração entre os ambientes domésticos. Nessa perspectiva, a união entre a sala de "estar" e a sala de jantar, com a eliminação de paredes e outras divisórias, foi defendida em prol da maior comunicação entre espaços e pessoas na casa. Em resposta a uma leitora, que indagava sobre a melhor composição de uma sala de jantar, Helena Sangirardi responde advogando a favor da incorporação do ambiente à sala de estar.

> Faça das duas salas um grande e gostoso *living-room*; usando uma parte [...] para as refeições e, ainda assim, camuflada uma mesa que possa ser reduzida ao tamanho minimo quando fora de uso – e ela estará fora de uso durante todas as horas do dia, salvo duas meias horas não é mesmo? – um móvel prático, moderno, claro (a mesa

---

[349] **A Cigarra**. *Op. cit*. p. 108.
[350] *Ibidem.*
[351] SANGIRARDI, Helena. "Lar, doce lar". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 44, 19 ago. 1950, p. 136.

> também clara [...]), baixo e longo, tendo uma das partes já destinada ao barzinho, seis cadeiras e aí está a sua linda e moderna sala de jantar[352].

O arranjo é reduzido a apenas uma mesa com seis cadeiras e um *buffet*. A sala de jantar perde a sua cerimonialidade e integra-se à ideia de despojamento do *living-room*. Em outra ocasião, a colunista responde a uma dúvida quanto ao tamanho ideal da mesa de jantar:

> Precisamos lhe dizer que, pelo menos uma mesinha-consôlo – que aberta dê para umas seis pessoas – deve fazer parte dos seus móveis da sala-de-estar? Não, você sabe disso. Sabe que uma visita de cerimônia você não poderá levar para jantar na sala de almoço, por isso fica essa mesa camuflada, de reserva, na sala de estar[353].

O questionamento da leitora quanto às dimensões da mesa reflete as dificuldades de arranjar a sala de jantar no mesmo espaço que a sala de estar. Para tanto, a mesa elástica representava uma saída. Mas como se daria o "ritual" do jantar nesse espaço reformulado? Helena esclarece que o jantar poderia ser servido pela própria dona-de-casa, dispensando os empregados para servir as refeições. Se a conexão direta da sala de jantar com a de estar causasse certo incômodo aos moradores na hora de preparar a mesa para o jantar, a autora sugere a colocação de cortinas para criar divisões no espaço, o que na opinião da colunista eram de péssimo gosto:

> Não ponha cortina no arco que liga suas duas salas, a menos que as coloque para usa-las só quando tiver algum jantar e quiser mantê-las fechadas durante o movimento da arrumação da mesa. Aliás, movimento natural, que não precisa ser feito as escondidas e que pode estar pronto antes das visitas chegarem, o que nos deixa muito mais à vontade, quando temos que verificar tudo, quando não confiamos na copeira. Suas salas parecerão maiores, mais acolhedoras, se não estiverem separadas por cortina pesada [...][354].

Na sala de jantar, o *buffet* podia conter espaço para os copos e as garrafas de bebidas, usadas na preparação do *cocktail*, mas seria na sala de estar que o "barzinho" ganharia destaque como ícone da modernidade. A presença do equipamento revelava uma novidade no espaço doméstico, o desfrute da bebida alcoólica juntamente com a esposa e os amigos.

Além das funções de recepção e convívio familiar, a sala de estar passa a receber outras atividades, que antes eram tidas como próprias do espaço público. A entrada do equipamento do bar no espaço doméstico, observada nos projetos divulgados na *Acrópole* e *A*

---

[352] SANGIRARDI, Helena. "Lar, doce lar". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 52, 14 out. 1950, 128.
[353] **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 20, 03 mar. 1951, p. 112.
[354] SANGIRARDI, Helena. 14 out. 1950. *Loc. cit*.

Casa, na década de 1930, promoveu mudanças no programa da casa como também estimulou a adoção de novos hábitos privados – a recepção de convidados para o *cocktail party*.

O termo *cocktail* foi criado entre as décadas de 1920 e 1930, nos Estados Unidos. Ele refere-se tanto ao *drink* preparado – a mistura equilibrada de bebidas – quanto à reunião social em que são servidas bebidas e comidas leves – as chamadas *cocktails parties*. Tais eventos se consolidaram no período marcado pela famosa "Lei Seca", uma norma federal que proibiu a produção, o transporte e a comercialização de bebidas alcoólicas entre os anos de 1920 e 1933[355]. Até este momento, o consumo do álcool ocorria, principalmente, em locais públicos, como os *saloons*, as tabernas e os bares comerciais – locais frequentados por homens e marcados por certa desordem proporcionada em muito pelos excessos de consumo da bebida. A condenação aos exageros ocorridos nesses espaços foi uma das principais bandeiras levantadas pelas campanhas puritanas que defenderam o estabelecimento da Lei Seca, apoiado por grupos religiosos, industriais e até mesmo grupos feministas[356].

A proibição do comércio de bebidas alcoólicas durou mais de uma década nos Estados Unidos. Ainda que não intencionalmente, ela permitiu à formação de uma cultura doméstica ligada à ingestão de álcool, uma vez que a lei não condenava o consumo de bebidas no ambiente da casa[357]. Com o fechamento dos locais de venda do líquido, as pessoas passaram a participar de encontros sociais em suas casas ou na de amigos para desfrutar das bebidas, tornando esses eventos mais propensos a ser compartilhados com as mulheres da família. A fim de evitar exageros causados pelo consumo excessivo de álcool, as bebidas do *cocktail* eram oferecidas em pequenas quantidades, geralmente diluídas em ingredientes adocicados e suaves, propícios ao comedimento doméstico[358]. Nestas ocasiões, restritas a familiares e poucos convidados, certo refinamento era esperado dos seus participantes, tais como o conhecimento dos drinks servidos e a moderação no consumo de álcool[359].

No Brasil, a revista *O Cruzeiro* apresentou na década de 1930 a prática do *cocktail* como a última moda entre camadas médias e abastadas. Diversas matérias apresentavam o

---

[355]MURDOCK, Catherine G. *Domesticating Drink: Women, Men, and Alcohol in America, 1870-1940.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
[356] *Ibidem.*
[357]*Idem*. p. 109 .
[358] PAULILLO, Clarissa; MARQUES, Deborah; FERREIRA, Pedro. *Op. cit*. p. 06.
[359] O *cocktail party* era uma reunião realizada comumente entre às seis e nove horas da noite, em que se serviam bebidas acompanhadas de petiscos.

cocktail party, as receitas de bebidas e comidas servidas nesses encontros. Alceu Penna sugeriu roupas leves para este momento, marcado por certa descontração.

Exemplos de mobílias para o bar, presente na sala de estar, como o característico balcão e cadeiras, ou ainda como um móvel único, foram apresentados por Alceu Penna como "desejo supremo que muita gente considera como sendo o supra-sumo do bom gôsto num apartamento. Embora depois de construí-lo não chegue a usá-lo senão 'uma vez' na vida e outra na morte' "[360].

Figura 76: O Bar de Alceu Penna. **O Cruzeiro**. "Bar". Rio de Janeiro, 28 set. 1946, p. 74.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O bar portátil configurou-se como uma versão flexível – uma "simples cômoda" quando fechado – mas, uma vez aberto, o interior espelhado, contendo taças, bebidas *e shakers* relevava seu uso para o *cocktail*. Essa versão permitia que o objeto fosse deslocado pela casa, aparecendo em anúncios nos espaços da sala de visitas, biblioteca e quarto. A aparência "simples", sem ornamentação, além de possibilitar a sua produção industrial,

[360] PENNA, Alceu. "Bar". **O Cruzeiro**. Rio de janeiro: Diários Associados, ed. 49, 28 set. 1946, p. 74.

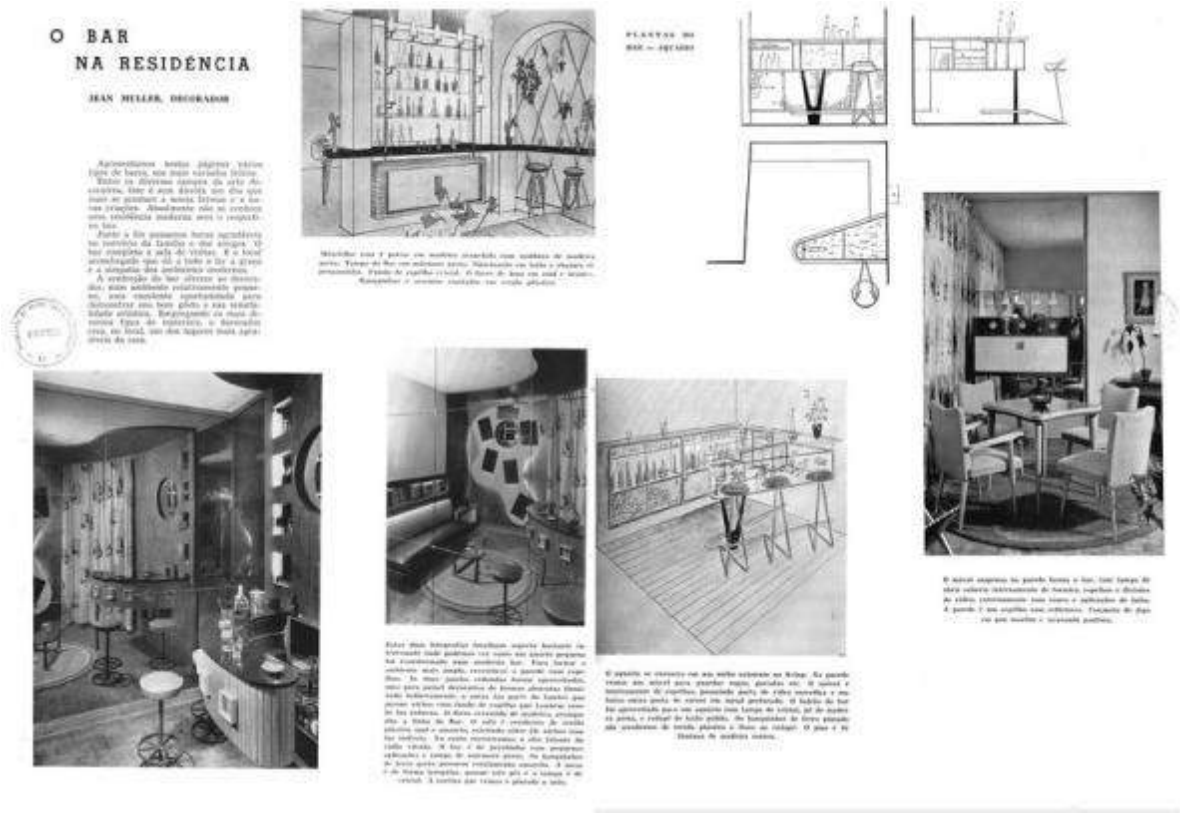
apresentava a capacidade de mover o móvel pela casa sem comprometer o arranjo decorativo dos diferentes espaços[361].

Na década de 1950, o bar se consolidou na arquitetura como parte do programa da sala, sendo amplamente divulgado em projetos de interiores residenciais da *Acrópole*, que assumia de vez que, "não se conhece uma residência moderna sem o respectivo bar"[362]. O equipamento trazia para a sala de estar sentidos de descontração no ambiente doméstico.

Decorações as mais diversas eram possíveis – desde versões mirabolantes, utilizando um grande aquário como balcão, a outras mais simplificadas, em madeira (figura 77). Seja qual fosse o *design*, o bar estava entre as aspirações das camadas médias para a decoração das suas salas, pois, como salientavam os arquitetos: "junto a ele passamos horas agradáveis no convívio da família e dos amigos. O bar completa a sala de visitas. É o local aconchegante que dá a todo o lar a graça e a simpatia dos ambientes modernos"[363].

[361] PAULILLO, Clarissa; MARQUES, Deborah; FERREIRA, Pedro. *Op. cit.* 2016.
[362] "O Bar na Residência". **Acrópole**, São Paulo, ano 16, n. 182, jun. 1953, p. 85-86.
[363] *Idem.*

FIGURA 77: Projetos de bares para residência. **Acrópole**. São Paulo, jun. 1953, p. 85-86.



Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Judy Attfield analisa o *cocktail cabinet* criado na década de 1950, na Inglaterra, para entender os significados atribuídos a esse móvel, uma vez que era visto pelos *designers* e arquitetos britânicos como um artigo de "mau gosto". A criação do móvel representou uma reação às peças desenvolvidas pelo movimento do *Utility Scheme*[364], estabelecido na década anterior. O movimento impunha uma série de restrições ao comércio e a fabricação de mobílias ornamentadas, acreditando, com isso, incentivar tanto a produção de móveis alinhados ao movimento moderno internacional como contornar o problema da falta de diversas matérias-primas. No contexto de reconstrução do pós-guerra, os defensores do *Utility Scheme* previam que o *parlor* e a sua mobília ornamentada acabaria em prol do simplificado

[364] Trata-se de uma série de determinações postas pelo governo inglês nos anos de 1942 a 1952. Buscava-se disseminar linhas simplificadas, sem nenhum tipo de ornamento e reproduzidas em larga escala.

living room, um ambiente destinado à família contendo móveis funcionais e de preços acessíveis[365].

No entanto, uma vez cessadas as proibições quanto à fabricação de móveis ornamentados, os consumidores voltaram-se rapidamente para as peças ornamentadas, que possibilitavam a exibição a fins de representação social. Este foi o caso do *cocktail cabinet*, um móvel que integrava o aparador – usado para guardar louças – e o barzinho, exposto aos moradores e visitantes. O móvel possuía um caráter híbrido, tanto utilitário quanto de exibição, o que explica o seu alto consumo nas residências. As camadas médias inglesas promoveram uma interpretação própria do modernismo, associando as peças simplificadas a um período de escassez e racionamento causado pela Guerra. O ornamento foi entendido como um sinal de abundância e prosperidade, reincorporado em móveis utilitários. No caso brasileiro, o barzinho representava o acesso a certo estilo de vida - urbano e baseado no consumo. Mirando os encontros sociais divulgados nas revistas, onde astros e estrelas de Hollywood apareciam em ambientes residenciais com copos e taças de bebidas, de forma casual, os leitores puderam vislumbrar uma nova sociabilidade, que aparentava certa informalidade, mas que na verdade envolvia diversas preocupações quanto às bebidas, comidas, roupas e conversas adequadas.

Além do barzinho, a chegada do aparelho de televisão nos lares provocou inúmeras mudanças no espaço doméstico, alterando práticas diárias em virtude dos horários dos programas televisivos. Porém, um questionamento de ordem prática passou a existir nos lares: "onde colocar o aparelho de televisão?"[366].

Hoje, para nós, já acostumados a "caixa mágica", tal pergunta pode parecer descabida, mas no início dos anos 1950 era válida. Poucas casas podiam ter acesso a essa tecnologia, seja pela possibilidade de aquisição do produto ou pelo acesso à rede de transmissão. Uma vez com o produto, qual seria o melhor local para posicioná-lo? Na sala de estar, jantar ou no quarto? Suas dimensões eram grandes, o manuseio era difícil e a tecnologia até então desconhecida, portanto, estranhamentos eram justificáveis.

---

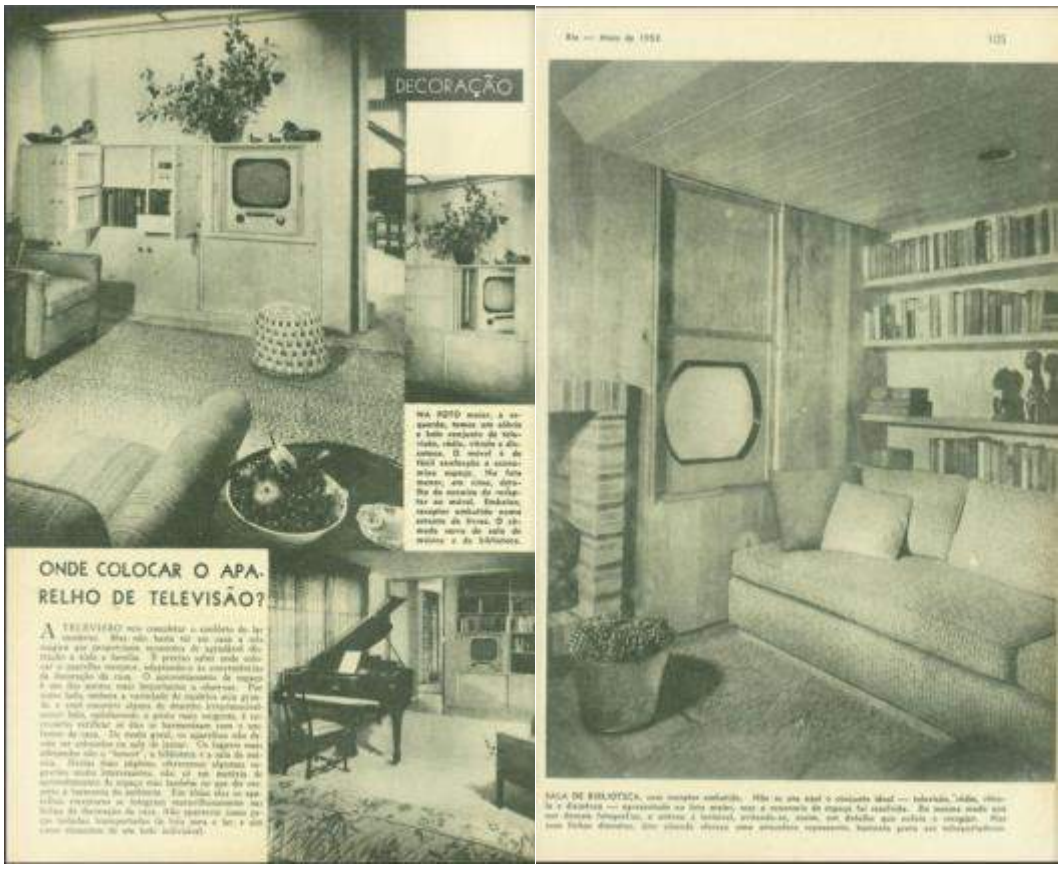
[365] ATTFIEL, Judy. "The empty cabinet: display in the mid-century British domestic interior". In: _____. *Bringing Modernity Home. Writings on Popular Design and Material Culture*. Manchester/Ney York: Manchester University Press, 2007, p. 62-70.

[366] "Decoração: Onde colocar o aparelho de televisão?". **A Cigarra**, São Paulo: O CRUZEIRO S.A., ed. 230, maio 1953, p. 104.

Visando propagar melhor o aparelho, principal investimento de Assis Chateaubriand nos anos 1950, o empreendedor usou sua rede de jornais para introduzir o televisor nas casas brasileiras. *A Cigarra* orientou sobre seu posicionamento no arranjo doméstico:

> A televisão veio completar o conforto do lar moderno. Mas não basta ter em casa a tela mágica que proporciona momentos de agradável distração a tôda família. É preciso saber onde colocar o aparelho receptor, adaptando-o às conveniências da decoração da casa. O aproveitamento do espaço é um dos pontos mais importante a observar. [...] De modo geral, os aparelhos não devem ser colocados na sala de jantar. Os lugares mais adequados são o "fumoir", a biblioteca e a sala de música[367].

FIGURA 78: Arranjos com o aparelho de televisão. **A Cigarra**. São Paulo, maio 1953, p. 104-105.



Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

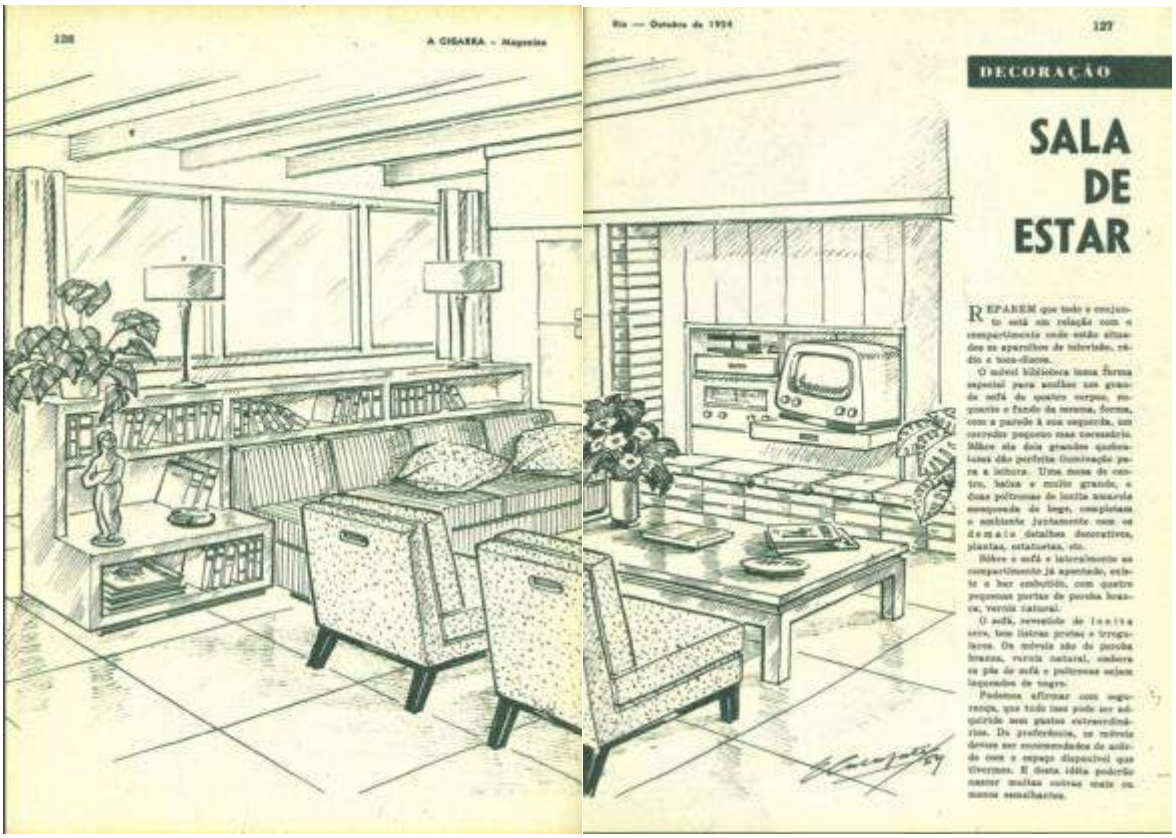
Na primeira fotografia (figura 78) observamos o arranjo de uma sala com o televisor colocado em um móvel próprio para o aparelho, além de conter espaço para um rádio, vitrola e uma discoteca (local para guardar discos de vinil). Neste ambiente, outrora uma sala de

[367] *Ibidem.*

música, como é também o da segunda fotografia, ocorre a transformação do espaço em uma "sala de televisão".

A televisão proporcionou mudanças nas formas de arranjar as salas, alterando os locais dos assentos, antes posicionados de maneira a formar um semicírculo, facilitando o contato visual dos usuários nas conversas, agora estes espaços seriam rearranjados de acordo com a melhor posição para assistir os programas da telinha. *A Cigarra* orientava os leitores quanto à nova disposição do sofá e poltronas da sala: "reparem que todo o conjunto está em relação com o compartimento onde estão situados os aparelhos de televisão, rádio e toca-discos"[368].

FIGURA 79: Projeto de sala de estar com a televisão. **A Cigarra**, São Paulo, out. 1954, p. 126-127.



Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

Nas imagens das salas dos anos 1950 (figura 79), começaram a aparecer estantes projetadas para receber o aparelho televisor, colocados muitas vezes em compartimento

[368] "Decorações: Sala de estar". **A Cigarra**, São Paulo: O CRUZEIRO S.A., ed. 10, out. 1954, p. 127.

fechados por pequenas portas, abertos somente para o uso do aparelho. Além do espaço para a televisão, era previsto o local para outros aparelhos tecnológicos, como o rádio e a vitrola. A introdução no espaço doméstico de novas tecnologias, como a televisão e o rádio, contribuíram na realização de atividades de lazer na sala, reafirmando-a como um espaço informal e de reunião da família.

4.1.3. O quarto

Ter um quarto – individual, conjugal ou compartilhado com outros familiares –, destinado, exclusivamente, ao descanso e à possibilidade de ter certa privacidade na casa, foi uma conquista relativamente recente. Michele Perrot localiza no século XIX as balizas para a constituição desse espaço privado, separado da sala, onde acontecia a vida familiar em comum. Nesse local, a individualidade poderia ser expressa longe do olhar repressor da Igreja e do controle da família[369]. Na França, ainda em 1850, considerava-se ideal o emprego de quartos separados para cada membro do casal, extensão da tradição aristocrática da construção dos apartamentos separados, com um salão de comunicação[370]. No Brasil, as plantas dos palacetes e casas térreas sugerem a existência disseminada do quarto do casal, com poucos casos de dormitórios separados para os cônjuges. O quarto da senhora, presente em muitos palacetes, era utilizado mais como local de recepção de amigas e pessoas íntimas do que para o repouso diário[371].

Decorar o quarto significava tomar posse do espaço, individualizá-lo[372]. Os periódicos e manuais ofereciam conselhos sobre como arrumá-lo, quais cores eram melhor indicadas e quais deviam ser evitadas, os enfeites que podiam ser colocados, e assim por diante. A principal preocupação dos autores, contudo, era com as questões sanitárias do ambiente, a fim de que houvesse boa circulação de ar e ampla entrada de luz solar[373]. Com essas questões em mente, os colunistas da década de 1930 sugeriram composições com poucos móveis. Mas, nem por isso, pequenos detalhes deveriam ser despercebidos. Effa Browm aconselhava: “não

---

[369] PERROT, Michelle. *História dos Quartos*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
[370] MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.p. 94.
[371] HOMEM, Maria Cecília A. Op. cit.
[372] PERROT, Michelle. *Op. cit.*
[373] MALTA, Marize. *Op. cit.*

se limite a pendurar as cortinas e nada mais... modifique aparentemente as proporções do quarto forrando uma das paredes com um papel de parede alegre”[374].

Os anúncios dos fabricantes e vendedores ofereciam “conjuntos” de móveis para o dormitório de até dez peças – um armário com três portas; outro armário com duas portas; um camiseiro; duas mesas de cabeceira; uma poltrona; uma cadeira; uma penteadeira; uma mesa de centro; uma cama[375] – para aqueles que tinham espaços amplos e condições financeiras para despender valores mais altos. A Indústria de Móveis Drago oferecia conjuntos com seis peças, em diversos estilos. Os Móveis Paschoal Bianco trouxeram o “dormitório modelo 1954” de oito peças, com uma comôda substituindo o segundo guarda-roupa e o colchão da cama “grátis” – geralmente cobrado à parte do conjunto do dormitório[376].

FIGURA 80: Anúncio dos Moveis Paschoal Bianco. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 19 dez. 1953, p. 87.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

[374] BROWN, Effa. “Decorações”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 49, 29 set 1945, p. 98.
[375] É o caso dos anúncios da Moveis A. F. Costa. In: **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 4, 20 nov. 1943, p. 45.
[376] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 10, 19 dez. 1953, p. 87.

A ideia de conjuntos para os dormitório limitava aqueles que não podiam gastar muito em um único espaço da casa. Para essas casas, eram oferecidos conjuntos menores, com poucos móveis, geralmente a cama e um armário para guardar a roupa. Na década de 1950, a ideia de conjuntos para quartos foi combatida em virtude da construção de espaços cada vez menores. *A Cigarra* chamava a atenção dos seus leitores para a formação de arranjos que não se prendiam a escolhas de peças combinadas: "A padronização de quartos, com certo número de peças tende a desaparecer. Hodiernamente, aconselha-se limitar êsse número ao estritamente necessário, dispondo-se as peças [...] com distinção e bom-gôsto e sobretudo com peças leves"[377].

A ideia de um espaço individual e privado na casa não agradava aos modernistas, que o viam como incentivador do hábito indesejável de isolamento. Contra isso, defendiam a construção de quartos reduzidos. Os espaços economizados nos quartos eram investidos nas áreas sociais. Na decoração do quarto deveria predominar a simplicidade das formas, cores claras e poucos enfeites. *A Cigarra* apresentou dois arranjos de um quarto, um em estilo "moderno" e outro em estilo "antigo"[378]. As imagens privilegiam o arranjo "moderno", divulgando-o em mais de um ângulo. O texto se posiciona logo de início em relação ao "estilo":

> Vocês têm, neste número, duas idéias, completamente diversas em estilo, de mobília para quarto. Acreditamos que muito pouco gente ainda gostará do modêlo antigo ora apresentado. Entretanto, somos forçados a atender o gôsto de todos os leitores, ou, melhor, não somos forçados, temos a maior satisfação em atender aos pedidos que nos chegam, mesmo quando nossos leitores são dotados de um mau-gôsto à toda prova. Em nossa opinião sincera êsses móveis antigos só servem para peças de museu e não passa de um museu para nós, para nós, uma casa que os tem. Dá-nos até a impressão de que os seus moradores ficam mais velhos. Móveis antigos também servem para guardar poeira, criar baratas, e deixar um cheiro de môfo nas roupas ali guardadas[379].

[377] "Decoração: móveis modernos". **A Cigarra**, São Paulo: O CRUZEIRO S.A., ed. 235, out. 1953, p. 109.
[378] "Decorações: como escolher a sua mobília de quarto". **A Cigarra**, São Paulo: O CRUZEIRO S.A., ed. 7, jul. 1955, p. 112-113.
[379] **A Cigarra.** *Op. cit*. p. 112.

FIGURA 81: Mobília do quarto. **A Cigarra**, São Paulo, jul. 1955, p. 112-113.

DECORAÇÃO

COMO ESCOLHER A

SUA MOBÍLIA DE QUARTO

Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira.

Frente às preferências dos leitores pelos móveis de estilo, os editores se colocavam como "forçados" a entender o gosto do seu público, e por isso apresentavam no artigo um arranjo com móveis "antigos". No entando, o propósito da divulgação da decoração eclética juntamente com outras imagens do ambiente decorado de acordo com o "moderno" tem por propósito a comparação entre os arranjos. Nesse sentido, os móveis "antigos" são desqualificados por meio de críticas de caráter moral – "ultrapassados", "sujos", "vértices de doenças". Aqui percebemos novamente o combate à ideia da casa como "museu", representada pela decoração em estilo: "esses moveis antigos só servem para peças de museus e não passa de um museu [...] a casa que os têm"; ou "observem se não podiamos colocar naquelle de cima a seguinte legenda: neste quarto dormia Dom João Charuto, na noite memorável de 1 de julho de 1579"[380].

As críticas apontam que os móveis "modernos" seriam capazes de transformar a aparência do quarto: "móveis modernos alegram qualquer ambiente e oferece um ar de limpeza, de higiene". Nesse sentido, a reprovação da decoração eclética recai unicamente na

[380] **A Cigarra.** *Op. cit*. p. 112

questão da ornamentação dos móveis e não na funcionalidade do arranjo. Os mesmos tipos de móveis são usados nos dois ambientes: cama, mesa de cabeceira e cômoda, com uma única diferença; a inclusão de uma penteadeira no arranjo "antigo", que tem uma função clara, a de guardar os objetos usados na higiene pessoal, além de proporcioanar uma superfície plana para a escrita de cartas ou de outros documentos privados. A mudança não estava nas atividades previstas para serem realizadas no quarto, nem nas funções que os móveis deveriam ter, mas sim na visualidade do ambiente.

Se a sala de estar exibia o conforto e promovia novas sociabilidades na casa, os móveis apresentavam outras funções no arranjo. Diferentemente do quarto, que permaneceu com a mesma função que tinha nas ambientações ecléticas, o repouso e a garantia de certa privacidade na casa. Porém, com a presença de móveis claros e "modernos".

4.1.4. O banheiro

Na década de 1930, as novas construções previam já na planta a existências das dependências sanitárias no corpo da casa, com entrada externa ou interligada às áreas de serviço. As políticas sanitárias, promulgadas ainda no final do século XIX, aliadas à promoção das redes de infraestrutura, foram decisivas no estabelecimento do cômodo nas habitações. Com origem na chamada "casinha" nos fundos do terreno, o banheiro aproximou-se da casa com a instalação das redes de água e esgoto, passando a receber outras funções além da latrina, com a instalação das banheiras e lavatórios[381].

No caso da cidade de São Paulo, Clarissa Paulillo indica que a distribuição das redes de água e esgoto para os domicílios e a constituição do banheiro não formaram processos homogêneos, lineares e igualitários. Desse modo, ainda no início do século XX, possuir as instalações para o banho era um privilégio restrito aos abastados. No entanto, os preceitos médicos sobre a importância da prática do banho e da constituição de um local adequado para a eliminação das excreções tornou-se dominante, sensibilizando um maior número de pessoas.

[381] PAULILLO, Clarissa de Almeida. *Corpo, casa e cidade: três escalas da higiene na consolidação do banheiro nas moradias paulistanas (1893-1929).* Dissertação (mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017, p. 240.

Nos manuais de etiqueta, a prática do banho era reconhecida como índice de civilidade, condição primeira para alcançar o progresso e o desenvolvimento da nação[382].

Dessa forma, a adesão a um modo de vida higiênico, compreendido na regularidade dos banhos e na instalação de equipamentos necessários dentro da casa, era também uma forma de inserção social e integração aos valores burgueses[383]. Mais do que isso, "servia como instrumento de distinção social, que separava aquele cujos modos de vida estavam alinhados ao progresso, daqueles ainda presos às tradições e letargias do passado"[384].

A entrada do banheiro na casa, além de promover mudanças com relação à higiene do corpo, provocou mudanças no arranjo dos espaços. Se, antes, os objetos que cumpriam as funções de higiene e limpeza – jarros, bacias, urinóis, etc. – ficavam dispersos pelos quartos, a implantação do sistema de canalização da água exigiu que os dispositivos de sua entrada e saída fossem posicionados de forma definitiva e fixa na casa. Com isso, as atividades de limpeza e excreção foram concentradas em um único local, o banheiro. Estabeleceu-se, assim, um arranjo que compreendia o lavatório, a banheira e a bacia sanitária, completada por suportes que aproximavam os objetos de limpeza – sabonete, esponja, papel higiênico, suporte para toalhas[385].

Na Europa, em países como a Inglaterra e a França, os primeiros banheiros foram projetados de maneira que lembrassem peças do mobiliário, com pias e banheiras de porcelana encaixadas em gabinetes de mogno, não diferindo, na aparência, de outras partes da casa[386]. Na década de 1930, as banheiras fixas de ferro fundido, esmaltado de branco, já eram comuns nos lares da classe operária, que contavam com um banheiro azulejado, com pia e vaso sanitário. Para se diferenciar dos banheiros inteiramente brancos das classes populares, as camadas médias optaram pelo uso dos equipamentos coloridos[387]. No caso brasileiro, os manuais de decoração e etiqueta condenavam tudo aquilo que pudesse provocar o acúmulo de

---

[382] A autora Vera Cleser relacionava os maus hábitos de sujidade aos segmentos mais pobres da população, atribuindo-lhes o desconhecimento e a indolência, cabendo a dona-de-casa ensinar suas criadas para remediar a situação. PAULILLO, Clarissa. Op. cit. p. 255.
[383] *Ibidem*. p. 257.
[384] *Ibidem.*
[385] *Ibidem.* P. 257.
[386] FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo. Design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 226.
[387] *Idem*. p. 230.

sujeira, indicando o uso de peças impermeáveis para facilitar a limpeza. Pela regulação sanitária, o banheiro adquiriu um aspecto asséptico, com ênfase na sua funcionalidade[388].

A necessidade de tornar o banheiro acessível para toda a população orientou a produção dos equipamentos sanitários segundo o modelo de célula reprodutível. A ideia do banheiro como célula padronizada nasceu nos hotéis de luxo nos Estados Unidos, como uma extensão dos quartos. A largura do espaço era determinada de acordo com o módulo da banheira e o comprimento era determinado pela distância entre a pia e o vaso sanitário. As dimensões fixadas pelos hotéis e a ideia de célula, composta pela pia, banheira e vaso sanitário, foram adotadas nas moradias norte-americanas e, posteriormente, o mesmo modelo de banheiro chegou a outros países, como o Brasil[389].

No início da década de 1930, desenhos do banheiro podem ser vistos em propagandas de sabões, como Bom Ami, que divulgava a imagem de uma empregada limpando uma banheira com o produto anunciado. A ducha foi introduzida ainda na década de 1920, uma vez que consumia menos água, espaço e tempo gasto com o banho. Além disso, a ducha demandava menor reparação e manutenção. A sua instalação requeria ambientes impermeáveis, com ladrilhos que deixavam a água escorrer[390], facilitando a limpeza do ambiente. Fato já indicado em *A Cigarra*, que chamava a atenção dos leitores para os perigos de doenças que podiam ser contraídas pela proliferação de bactérias – citando, por exemplo, o "pé de atleta" – presentes em ambientes úmidos como o do banheiro[391].

No artigo "Banheiros", publicado em 1936, podemos ver uma das primeiras orientações sobre a composição desse espaço, divulgadas em *O Cruzeiro*[392]. Quatro projetos de banheiros foram apresentados, com desenho da planta dos espaços e fotografias dos equipamentos dispostos no local (figura 82). A banheira, o vaso sanitário e a pia são posicionados de diferentes formas e de acordo com o espaço disponível. No primeiro desenho, o ambiente foi separado, criando uma antessala ao banheiro, com uma poltrona e um móvel que aparenta ser uma penteadeira, enquanto no outro espaço encontram-se os equipamentos característicos do cômodo.

---

[388] PAULILLO, Clarissa. *Op. cit*. p. 279-280.
[389] *Ibidem.* p. 281.
[390] *Ibidem.* p. 282.
[391] **A Cigarra.** São Paulo, ed. 170, ago. 1948, p. 125.
[392] "Banheiros". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 32, 13 jun. 1936, p. 36.

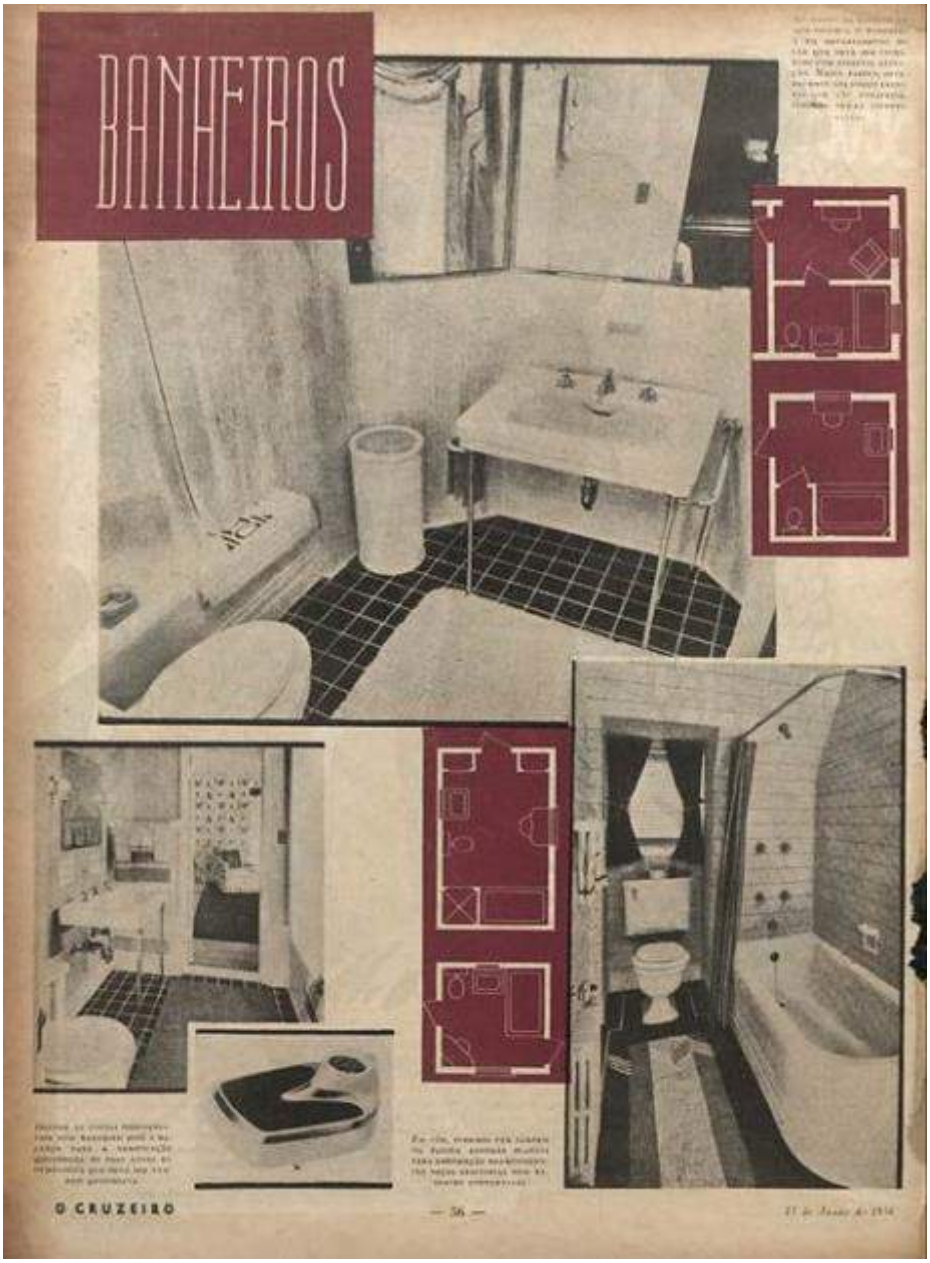


FIGURA 82: Arranjos para o banheiro**. O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1936, p. 36.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

As fotografias mostram três ambientações das dependências sanitárias, com detalhe especial para a balança, indicada para a "verificação quotidiana do peso antes da gynastica que dever ser também quotidiana"[393]. A balança, juntamente com o espelho de corpo inteiro, reforça a preocupação com a forma física. "Verifique seu peso todas as manhãs na balança do banheiro. Não deixe que os kilos a assaltem de surpresa[...]"[394].

[393] **O Cruzeiro**. *Op. cit*. p. 36.
[394] *Idem.*

A presença da banheira, além de permitir o banho diário, trazia consigo novos produtos para a higiene, fazendo deste momento uma experiência de relaxamento e conforto sensorial. *A Cigarra* orienta: "refine o seu banho. Há preparados proprios para amaciar que se podem misturar a qualquer agua, perfumes que fazem as delicias de todos os olfatos – saes de banho, oleos, essencias [...]."[395] Olhar o corpo, perceber os "quilinhos a mais", sentir os perfumes dos cosméticos e mergulhar na água foram práticas sugeridas pelas revistas a fim de que a mulher se apropriasse daquele espaço de uma maneira particular. Se para o homem, a ideia do banheiro foi concebida para realizar certas atividades de forma prática – fazer a barba e a higiene diária –, para a mulher outras sensações (e obrigações) foram associadas ao seu uso.

Effa Brown também trouxe dicas para o arranjo desse espaço por vezes esquecido na hora de decorar. As ilustrações que acompanham o texto evidenciam alguns recantos do ambiente (figura 83)[396]. A janela e a banheira eram locais em que se costumava colocar cortinas para decorar, por isso Brown alertava:

> NÃO use cortinas completamente diferentes em desenhos e material para a janela e o chuveiro.
>
> USE um conjunto gracioso feito especialmente para os quartos de banho[397].

Para as casas que podiam contar com uma toalete, local apenas com a pia e o vaso sanitário, a autora aconselha:

> NÃO trate as paredes de modo convencional, dando ao toalete um aspecto morto e desinteressante.
>
> FORRE as paredes e o teto igualmente, com um papel de desenho alegre. E pinte as partes de madeira com uma cor que harmonize com o conjunto[398].

---

[395] A **Cigarra.** São Paulo, ed. 04, jul. 1934, p. 116.
[396] BROWN, Effa. "Decorações: não se esqueça das dependências". **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 1, 27 out. 1945, p. 106.
[397] *Ibidem.*
[398] BROWN, Effa. *Op. cit*. p. 106.

FIGURA 83: Decorações para o banheiro. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 27 out. 1945, p. 106.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Os desenhos e a indicação do uso de um papel de parede no ambiente questionam as recomendações recorrentes de impermeabilização desse espaço. Os azulejos não aparecem nas imagens, ao contrário das fotografias, que trazem somente espaços com esse tipo de revestimento. Era costume usar somente meia parede com materiais impermeabilizantes, como se observa na imagem acima, em que o papel de parede completa a cobertura da parede. Cortinas, papel de parede, plantas, tapetes e outros elementos decorativos dispostos no ambiente tinham o intuito de suavizar o aspecto do espaço, marcado por equipamentos de aparência técnica e hospitalar. Pequenos detalhes que permitiam a apropriação do banheiro por seus usuários.

4.1.5. A cozinha

De todos os lugares da casa, a cozinha se destacou como local de maior emprego dos ideais de modernização. Com a introdução da eletricidade, água canalizada e a adoção do gás, tanto o espaço quanto os serviços do lar sofreram uma modificação substancial, que fizeram emergir um novo modo de vida, observado na alteração dos hábitos alimentares – as refeições de longo preparo foram substituídas por refeições de preparação mais rápida, à base de queijo e verduras –, nos cuidados com a higiene e a diminuição do número de empregados domésticos[399].

Na Inglaterra e nos Estados Unidos, a ideia de racionalização do serviço doméstico inicia-se ainda no século XIX. Neste último país, Catherine Esther Beecher (1800-1878) foi a primeira defensora da causa. Em 1841, ela publicou o livro *Treatise on Domestic Economy*, no qual analisou detalhadamente as tarefas domésticas, como cozinhar, lavar, passar e limpar a casa. Seu objetivo era aperfeiçoá-las da mesma maneira que quaisquer outras atividades profissionais especializadas. Para tanto, as mulheres deveriam ser "treinadas" para exercer tais ações de forma rápida e eficiente. Anos mais tarde, ela apresentou no livro *The American Woman's House* (1869) uma cozinha nos moldes de uma linha de montagem, com bancadas de trabalho contínuas, na altura da cintura e providas de armários[400]. Segundo Kapp e Lino, as orientações de Beecher apesar de uma aparente racionalidade pautavam-se num ideal vitoriano em que a ordem doméstica era revestida por um sentido moral ligado ao trabalho e a casa[401].

No século XX, dentre as propostas de organização do trabalho doméstico baseadas no taylorismo encontra-se a de Christine Federick, com a publicação do livro *The new housekeeping* (1912). A autora criou esquemas de circulação no espaço de trabalho da casa, que visavam garantir a eficiência na realização das atividades. Para ela, a cozinha devia ser usada estritamente para o preparo de refeições, que poderiam ser aperfeiçoadas e agilizadas pela utilização de superfícies contínuas de trabalho, com altura exata para a mulher, além da preocupação com a incidência de luz e ventilação apropriada. Tratava-se de uma versão mais amadurecida das ideias que surgiram com o trabalho de Catherine Beecher.

---

[399] PASSERINI, Luisa. "Mulheres, consumo e cultura de massas". In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: o século XX*. Porto: Edições Afrontamento, v. 5, 1991.
[400] KAPP, Silke; LINO, Sulamita F. "Na cozinha dos modernos". In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, v. 15, n. 16, 1 sem. 2008.
[401] *Ibidem.* p. 21.

O livro de Federick foi a base do trabalho da arquiteta Margarete Schuttle-Lihotzky, que, a convite de Ernest May, projetou uma cozinha padrão para os programas de habitação social de Frankfurt, que atenderiam às mulheres que trabalhavam nas fábricas ou nos escritórios da cidade, para as quais o trabalho doméstico representavam uma sobreposição de tarefas. A meta de Lihotzky era facilitar essa jornada por meio da racionalização das atividades. Partindo dos princípios do engenheiro Frederic Taylor, a arquiteta cronometrou e analisou cada movimento realizado na cozinha tradicional para, em seguida, reorganizar os espaços e os objetos segundo uma sequência lógica, que exigia o mínimo de passos e gestos, diminuindo, assim, o tempo necessário para cada operação. Além disso, ela buscou nas cozinhas profissionais, pensadas para homens, construídas em navios e estações de trem, ideias para a construção de um espaço compacto, onde poucas pessoas realizam o trabalho com rapidez[402].

Lihotzky alterou a circulação da casa em virtude da cozinha, redesenhou os seus utensílios e equipamentos para acomodá-los num espaço de 1,9 x 3,44 metros. Ali, ela introduziu gavetas para alimentos a granel, luminárias móveis, tábua de passar roupa retrátil, entre outros equipamentos[403]. A presença da tábua de passar neste espaço indica a sobreposição de atividades desenvolvidas na cozinha – preparo dos alimentos e cuidados com a roupa, além de apontar para outra questão, a diminuição dos espaços destinados à lavagem, realização de pequenos reparos, além do serviço de passar a ferro as roupas, noções discutidas mais a frente.

Na cozinha projetada pela arquiteta, uma pessoa sentada num banco pivotante poderia realizar uma série de atividades apenas estendendo as mãos[404]. Este modelo de cozinha foi produzido industrialmente e instalado em mais de 10 mil apartamentos. Kapp e Lino afirmam que, por mais que a proposta da cozinha de Frankfurt fosse amenizar o trabalho doméstico, ela segregava definitivamente o trabalho doméstico das funções de lazer e socialização da moradia, oferecidas em outros espaços da casa. Para garantir a funcionalidade dos locais destinados ao descanso e ao lazer, a cozinha permaneceu isolada a fim de proteger a sala e os quartos dos odores e ruídos tidos naquele local. Além disso, seu projeto visava uma mulher de estatura média, de modo que os homens estavam dispensados do serviço doméstico e excluía mulheres altas ou baixas, canhotas ou até mesmo gordas, uma vez que não conseguiam se

[402] RUBINO, Silvana. *Op. cit.* p. 175.
[403] KAPP, S; LINO, S. *Op. cit.* p. 22.
[404] RUBINO, Silvana. *Loc. cit.* p. 176.

"ajustar" ao espaço reduzido. Fato é que a nova configuração da cozinha implicava a perda do valor social e simbólico da cozinha tradicional, deixando de ser o centro da casa para ser uma espécie de laboratório, inserida de uma vez por todas, nos ritmos e preceitos da fábrica[405].

A cozinha de Frankfurt, mínima e racionalizada, não permitia a reposição ou o acréscimo de objetos. Como então atender às demandas de consumo colocadas pela indústria e comércio para os interiores domésticos? Nesse espaço compacto seria difícil incorporar novos eletrodomésticos assim que lançados no mercado, ou mesmo trocar uma peça da mobília já instalada. Em virtude disso, o modelo da cozinha de Margarete Schuttle-Lihotzky não ganhou adeptos para sua reprodução em massa e venda.

O crescimento significativo da indústria norte-americana e o seu domínio no mercado internacional moldaram uma nova cultura de consumo, na qual o conforto foi associado aos espaços e aparelhos que facilitavam as tarefas diárias. Incorporando noções de eficiência e racionalidade para o ambiente doméstico, sem a necessidade de empregados, as casas "confortáveis" estampadas nas revistas e propagandas representavam espaços funcionais, que permitiam o máximo descanso, além da facilidade de manutenção da limpeza pelas mulheres, que podiam ter mais tempo livre para o cuidado com a educação dos filhos, trabalho fora ou mesmo para a sua educação cultural.

Se, por um lado, a cozinha compacta de Lihotzky não despertara o interesse comercial nos países capitalistas, por outro, ela permanecia distante das utopias de coletivização que o regime socialista soviético almejava implantar no país ao se configurar como um modelo de arranjo doméstico individual e privado. A Revolução Socialista de 1917, na Rússia, representava uma oportunidade para tentar demonstrar a superação da domesticidade burguesa por uma nova cultura proletária e coletiva, que libertaria a mulher do trabalho doméstico, privado, para, com isso, inseri-la no trabalho fabril. A ideia era socializar as atividades domésticas, como a limpeza, preparação da comida e até mesmo a criação dos filhos. Na prática, todo cidadão teria direito à moradia e acesso a espaços públicos que absorveriam as antigas atividades domésticas: cantinas, cozinhas coletivas, lavanderias, clubes, creches, escolas, parques esportivos, etc. Articulada a estas ambições estava a proposta de combate à sociedade patriarcal, com a legalização do aborto, simplificação do divórcio, forte repressão à agressão feminina e ao mito de virgindade. Tais reformas foram

[405] KAPP, S; LINO, S. *Loc. cit.* p. 23.

postuladas no Direito de Família de 1918, no entanto, alguns pontos foram revogados anos mais tarde[406].

No período, havia na União Soviética o intuito de reorganizar a moradia, o trabalho doméstico e seu papel simbólico na constituição da família. O movimento habitacional promoveu a construção de apartamentos comunitários com 13m^2 para cada família, sendo que os banheiros e as cozinhas eram compartilhados. No entanto, na prática, as tarefas domésticas nunca deixaram de ser realizadas pelas mulheres, que disputavam os pequenos espaços coletivos de serviço. O que ocorreu foi que as mulheres continuaram a fazer serviços domésticos, porém sem ter uma casa completa para tal, o que dificultada e aumentava o tempo de realização de tais atividades. A abolição da cozinha individual em prol da cozinha coletiva representava a troca da dominação doméstica para a dominação da coletividade, em que as mulheres realizavam o mesmo trabalho só que em espaços inadequados[407].

Ao contrário dos modelos de cozinhas norte-americanas, que valorizavam os princípios tayloristas aplicados ao serviço doméstico, com a introdução de superfícies contínuas de trabalho e o posicionamento de armários e utensílios ao alcance da mão, ou ainda, das experiências europeias, em que os arquitetos investiram nos conceitos de forma e funcionalidade na composição da cozinha; as cozinhas brasileiras, do século XIX e início do XX, foram organizadas a partir de novos conceitos de saúde e higiene[408].

Vânia Carvalho recupera nos manuais domésticos de época recomendações quanto à organização de uma cozinha ideal. Tanto as orientações dos livros de Júlia Lopes de Almeida como os de Vera Cleser, pautavam-se no estabelecimento de locais apropriados para a armazenagem, higienização e processamento dos alimentos. Todo o arranjo do espaço – medidas das prateleiras, posicionamento de ganchos para pendurar certos alimentos e utensílios, determinação de distâncias entre as latas pesadas de mantimentos e a limpeza dos vidros de lampião e depósitos de querosene – tinha por objetivo a economia dos alimentos, do combustível, a proteção contra os ataques de insetos e animais e não a preocupação com o tempo investido em cada tarefa[409]. O Código Sanitário de 1894 exigia que a cozinha fosse revestida de material impermeável até 1,5m de altura, as peças de louça precisavam ser fixas,

---

[406] KAPP, S; LINO, S. *Op. cit.* p. 18-19.
[407] *Idem.* p. 21.
[408] CARVALHO, Vânia C. *Op. cit.* p. 248.
[409] *Idem.* p. 252-253.

esmaltadas e laváveis, sendo obrigatório o uso do sifão hidráulico receptor nas pias[410]. Também chegaram a chaminé e o fogão de ferro, que visava substituir o fogão "caipira", a lenha, construído em alvenaria. A geladeira elétrica foi introduzida em 1927, possibilitando o armazenamento e conservação dos gêneros alimentícios. Ao mesmo tempo em que as medidas de higiene estabeleciam a construção de um espaço impermeabilizado por azulejos e ladrilhos, com torneiras de metal e panelas de ferro ou de cobre, as atividades desenvolvidas na cozinha, principalmente aquelas referentes à limpeza, aumentaram consideravelmente, exigindo uma grande soma de tempo nas lavagens e polimentos dos utensílios. A organização das cozinhas não estava centralizada nas ideias de padronização, contiguidade e proximidade das áreas de trabalho, mas sim no estabelecimento de locais assépticos[411]. Além disso, no Brasil, o processo de racionalização do trabalho na cozinha teve um importante diferencial em vista das experiências observadas nos Estados Unidos e na Europa, o alto contingente de empregadas domésticas disponíveis no mercado de trabalho.

Em nosso país, a abolição, a imigração e o êxodo rural proporcionaram grande fluxo de mão-de-obra, rapidamente absorvida pelo setor de serviços. No caso das mulheres, empregar-se como criadas garantia certa estabilidade financeira, uma vez que as despesas com o aluguel e a alimentação ficavam ausentes por residirem na casa dos patrões[412]. Os apelos quanto à economia de tempo para a realização das atividades domésticas, possível pela racionalização do espaço, não seduziam as donas de casa que podiam contar com os serviços de uma empregada doméstica. O verdadeiro fator de mudança na configuração das cozinhas, como demonstra Carvalho, estava nas intervenções médicas quanto à higiene e a limpeza do local[413].

A introdução das redes de abastecimento de gás e energia elétrica no espaço doméstico, proporcionando a entrada de equipamentos tecnológicos, como o fogão a gás, impulsionou a aplicação dos princípios de racionalização do espaço[414]. Ao concentrar a fonte de calor em um único local, controlada mecanicamente, os demais centros de trabalho – limpeza e preparação dos alimentos – aproximaram-se de maneira contínua e sequencial, a

---

[410] HOMEM, Maria Cecília N. *Cozinha e Indústria em São Paulo: do rural ao urbano.* São Paulo: EDUSP, 2015.
[411] *Ibidem.*
[412] SANTOS, Simone Andriani dos. *Senhoras e criadas no espaço doméstico, São Paulo (1875-1928).* Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
[413] CARVALHO, Vânia C. *Op. cit*. p. 250.
[414] SILVA, João Luiz Maximo da. *Cozinha Modelo: o impacto do gás e da eletricidade na casa paulistana, 1870-1930.* São Paulo: EDUSP, 2008.

fim de se ajustar ao novo equipamento. Nas décadas de 1930 e 1940, as orientações publicadas na revista *O Cruzeiro* quanto ao arranjo e a organização da cozinha apresentam certo esforço em difundir imagens de cozinhas planificadas. Mais do que demonstrar as vantagens obtidas pela disposição racional dos objetos e equipamentos da cozinha, a Revista procurou estabelecer no imaginário dos leitores um modelo de arranjo para o espaço, que respondia às preocupações de higiene e introduzia princípios de racionalização do trabalho. Além disso, uma das estratégias usadas pelos editores para disseminar os princípios "modernos" de organização do espaço foi associá-lo a um ideal de *bom gosto*. Superfícies planas e brancas, posicionadas em centros de trabalho que aproximavam a pia e o fogão foram constantemente anunciadas como índices de sofisticação da cozinha.

Em 1935, a revista *O Cruzeiro* apresentou uma cozinha desenhada por Grace L. Pennock, especialista em economia doméstica e colunista da revista norte americana *Delineator*. A autora defendia, na década de 1930, a aplicação de princípios científicos e racionais nos arranjos dos interiores a fim de aperfeiçoar o trabalho doméstico. Os desenhos são creditados a Grace (figura 84), porém não sabemos se o texto publicado em conjunto com as imagens é da mesma autora ou se foi escrito pela redação da Revista. Pelos problemas levantados no artigo podemos supor que se tratava de um texto estrangeiro direcionado para o público da América Latina.

Com a afirmação inicial, "uma destas cosinhas póde ser vossa!", o artigo de duas páginas, totalmente colorido – pouco usual na década de 1930 –, apresenta imagens de duas cozinhas, vistas em diferentes ângulos[415]. No primeiro desenho, as imagens privilegiam o fogão elétrico, posicionado entre os armários brancos, que contêm as mesmas linhas das portas do eletrodoméstico, podendo ser diferenciados apenas por pequenos detalhes, como a espessura das maçanetas dos armários em relação às do forno. O fogão e os armários formam um único conjunto, fornecendo uma superfície contínua de trabalho, com a presença de outros eletrodomésticos, como a batedeira. Outro local de armazenamento e trabalho foi colocado em frente ao fogão, formando uma pequena estação de trabalho. Abaixo das imagens, a segunda ilustração traz a pia com torneiras duplas, que poderiam proporcionar a saída de água quente e fria.

[415] PENNOCK, Grace. "Uma destas cosinhas pode ser vossa!". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 20, 23 mar. 1935, p. 30-31.

FIGURA 84: Cozinhas desenhadas por Grace L. Pennock. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 23 mar. 1935, p.30-31.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na segunda página, outro modelo de arranjo do mesmo espaço traz uma proposta diferente de disposição dos armários. A primeira imagem é a da pia, de maior dimensão que a anterior, com armários embaixo e acima dela, contendo uma prateleira em vez de apenas armários contínuos. Embaixo, outro ângulo apresenta um fogão a gás posicionado entre os armários da cozinha, demonstrando um tipo de arranjo ideal usado para agregar equipamentos de maiores dimensões. Em um recanto recuado da cozinha podemos observar também a presença de uma geladeira. Por fim, notamos a organização de um recanto com armários que ocupam a parte superior da parede e a presença de uma pequena escrivaninha, com divisórias para livros e papeis, além de uma pequena luminária. Uma cadeira com pés e braços contínuos, em aço, foi colocada em frente à escrivaninha. Ali se encontra o local de trabalho intelectual da dona de casa, que pesquisa e armazena receitas culinárias a fim de compor cardápios completos.

Nesse sentido é importante destacar a presença de um relógio na cozinha desenhada por Pennock. Nas imagens que circularam sobre o arranjo ideal daquele ambiente, poucas são as que apresentam tal objeto. Muitas das propostas para a cozinha eram projetadas por

homens, que não tinham intimidade com as atividades ali exercidas. Eram apenas inferidos os principais serviços a serem executados e, assim, as peças eram desenhadas e arranjadas a fim de proporcionar rapidez na realização de tais tarefas. Porém, como realizar esse serviço escapava da alçada masculina. O relógio é aliado fundamental para o cozimento correto dos alimentos, que não mais dependeria de uma sensibilidade, conquistada com a experiência, para preparar alimentos num ponto exato de cocção. A marcação do tempo garantia regras fixas na "arte" culinária (vinte minutos para cozer um peixe, enquanto uma carne mais dura poderia levar horas, por exemplo), o serviço tornava-se racional, cronometrado e preciso. Dessa forma, ele também contribuía na afirmação de distâncias sociais, entre aqueles que dominavam os princípios técnicos da atividade, em oposição às cozinheiras "amadoras", que não sabiam controlar corretamente a temperatura do fogão ou não conseguiam administrar o tempo de cozimentos dos pratos quando eram constrangidas a usar uma nova tecnologia.

O texto que acompanha as imagens apresenta uma breve exposição da evolução da cozinha ao longo da história, desde a Idade Média até a era industrial, culminando na cozinha doméstica urbana. Neste novo espaço, racionalizado e dotado das mais novas invenções tecnológicas, a dona de casa aparece como figura principal no domínio dos novos equipamentos:

> Na moradia ultra-moderna do appartamento, a dona de casa pode prepara o jantar, já vestida para passeio, enquanto o marido passo os olhos rápidos sobre o jornaes da tarde. A geladeira electrica encerra os alimentos, em condições excepcionais de hygiene. As aves já vieram tratadas e as conservas são os seus melhores auxiliares. O fogão a gaz ou electrico permitte rapidez e limpeza na cosinha. Com um avental de borracha, em meia hora, qualquer dona de casa, offerrece, na falta de empregada um suculento jantar ao marido e até às visitas.
>
> [...] A cosinha já não é aquella coisa grosseira e empyrica dos outros tempos. Os alimentos são escolhidos mais scientificamente.
>
> Com base nos valores nutricionais encontrados nas embalagens podia ser escolhido um cardápio "mais saudável"[416].

As análises de Ulpiano Bezerra de Meneses e João Luiz Máximo da Silva sobre a publicidade do fogão a gás ressaltam as implicações da imposição da nova tecnologia no espaço doméstico[417]. Nos anúncios do equipamento, a construção da positividade em torno do novo fogão se fez pela condenação dos antigos hábitos da cozinheira, como o controle manual

[416] PENNOCK, Grace. *Op. cit.* p. 30-31.
[417] SILVA, João Luis Maximo. Op. cit.; MENESES, Ulpiano Bezerra. "O Fogão da Societé Anonyme du Gaz: sugestões para uma leitura histórica da imagem publicitária". In: *Revista do Programa de Estudos de Pós-graduandos em História e do Departamento de História.* PUC-SP. São Paulo, n. 21, nov. 2000.

e tátil da temperatura da versão à lenha. O esforço em revestir o trabalho doméstico de técnicas e princípios técnicos garantia a manutenção de diferenças sociais entre patroas e empregadas, cabendo a primeira o papel de "ensinar" às criadas a nova rotina de trabalho, o manuseio corretos das peças e a determinação de regras para o cozimento dos alimentos[418]. No artigo divulgado na revista *O Cruzeiro*, a cientificidade da nova cozinha, observada no arranjo do espaço e no uso de eletrodomésticos para o preparo e a conservação dos alimentos, garantiu a diferenciação da dona de casa "moderna", tanto em relação às empregadas quanto às amigas que ainda não adotavam tais arranjos. No espaço planificado, a mulher aparece "vestida para passeio", cozinhando o jantar para a família em questão de minutos. Tanto as roupas como o domínio dos aparelhos tecnológicos – fogão elétrico, geladeira e demais eletrodomésticos – demarcavam a posição diferenciada dessa mulher no lar.

A apresentação dos dois tipos de arranjos na Revista leva em conta o emprego do fogão no espaço doméstico. Porém, as diferentes fontes de energia do aparelho – elétrica e a gás – implicavam em *designs* distintos – maior ou mais compacto –, fato que determinaria as formas de arranjo dos armários no espaço da cozinha.

Nos Estados Unidos, na década de 1930, os fogões elétricos competiam no mercado com os modelos a gás. Anunciados como mais compactos, os foções elétricos eram indicados, sobretudo, para os apartamentos. Os anúncios da General Electric mostravam as vantagens do aparelho, como o maior controle da temperatura feito por queimadores rápidos e eficientes. Essas vantagens, por sua vez, foram rebatidas pelos modelos a gás, que passavam por diversas melhorias.

No Brasil, os fogões elétricos foram vendidos em maior número ao final da década de 1940. No início do século XX, o fornecimento de energia elétrica era difuso e incipiente, dificultando seu consumo em maior escala. Em São Paulo, a Companhia do Gás, responsável pelo abastecimento elétrico da cidade, não possuía infraestrutura necessária para atender à demanda de energia necessária para o bom funcionamento dos fogões elétricos. Dessa forma, o consumo de eletricidade no lar esteve voltado para aparelhos de pequeno porte, que podiam ser usados apenas casualmente[419].

---

[418] CARVALHO. *Op. cit.* p. 256.
[419] SILVA, João Luiz Maximo da. *Op. cit.* p. 135.

As propagandas do fogão elétrico, divulgadas em *O Cruzeiro*, tratavam das vantagens do produto e da aprovação social que ele ofertava para o círculo social da nova usuária[420]. Fato também explorado nos anúncios de armários para a cozinha. A indústria de móveis de aço Fiel afirmava: "orgulhe-se ao mostrar esse recanto do lar à sua amiga mais exigente"[421].

As peças publicitárias frequentemente não apresentavam a mulher sozinha, mas rodeada de amigas. O anúncio de 1945 da General Electric traz a dona de casa em duas situações (figura 85). Na primeira, ela apresenta a sua nova cozinha a uma amiga, que expressa surpresa ao ver o espaço decorado[422]. Na segunda situação, localizada na outra ponta do desenho, encontra-se a mesma dona de casa, agora como usuária do espaço, com o seu avental, saltos altos e cabelo arrumado. Seus braços estão abertos e o olhar está fixo na cozinha da General Electric, deixando entrever um tímido sorriso em relação à cozinha equipada.

FIGURA 85: Anúncio de eletrodomésticos para a cozinha - General Electric. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 10 nov. 1945, p. 84.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

[420] No caso americano, a competição dos modelos a gás e elétrico foi intensa, ocasionando em modelos diversificados no mercado com pagamento facilitado. Por sua vez, as escolas e departamentos de economia doméstica ofereciam cursos e demonstrações de novos métodos de cocção proporcionados pela nova tecnologia, deslocando o foco do produto em si mas no que ele poderia fazer pelo consumidor. BUSCH, Jane. "Cooking Competition: Technology on the Domestic Market in the 1930s". In: Technology and Culture. Chicago: The Universit of Chcago Press. Vol. 24, n. 02, abr. 1983.

[421] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. , 30 jun. 1945, p. 56.

[422] **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 3, 10 nov. 1945, p. 84.

A imagem traz uma cozinha em "L", equipada com geladeira, pia, máquina de lavar prato e fogão, com armários dispostos na parte inferior e superior da parede. Conjugada à cozinha encontra-se a copa, descrita no desenho como "Dinette", um pequeno espaço acoplado à cozinha onde a família poderia realizar pequenas refeições informais.

A estratégia dos anúncios era deslocar o foco das características técnicas do produto nos valores que podiam ser associados ao objeto. Uma vez que, na visão dos fabricantes, seria difícil explicar a tecnologia empregada na peça para o público alvo das campanhas – as donas de casa – buscou-se construir princípios morais e estéticos para o consumo dos objetos [423]:

> É na cozinha que dona de casa passa bôa parte do seu dia. E como tôdas as pelas da casa, a cozinha também deve refletir a personalidade de sua dona: simpatia, atração, alegria, senso prático, bom gôsto. Moderna e bonita, a cozinha elétrica General Electric é, acima de tudo, conveniente. A disposição racional do fogão elétrico, do refrigerador, do lava-pratos, das mesas e armários, da iluminação fluorescente, adapta-se a qualquer tamanho, forma e tipo de cozinha. Torna mais leve e mais agradável a lida cotidiana. Ponha-se de acordo com sua época e sua geração, personalizando sua cozinha segundo seus desejos e necessidades: possua uma cozinha elétrica G. E.![424].

A cozinha, assim como a sala de estar ou o *living room*, deveria ser mobiliada a fim de expressar a personalidade da mulher da casa, porém, de forma idealizada. Características gerais atribuídas e desejáveis ao gênero feminino, como simpatia, alegria e beleza são mobilizadas para suavizar a dureza do espaço racionalizado e com diversas máquinas.

Ao final da década de 1940, chegava ao mercado o fogão elétrico portátil, vendido pela Philco. O modelo "mini-chef" fazia as mesmas funções do fogão tradicional – cozinhar, assar, grelhar, ferver e torrar – com uma única chapa aquecida[425]. Seu formato permitia o uso em outros espaços da casa, como a sala de jantar, além de ser anunciado como uma versão de fácil manuseio:

> O fogão elétrico constitui o mais simples e mais perfeito método de preparação dos alimentos. Oferece-lhe limpeza, comodidade e economia que nenhum dos antigos processos de cozer pode proporcionar. Conserva o aspecto apetitoso e os elementos nutritivos de legumes e verduras; dá aos bolos e tortas a côr a consistência corretas; prepara suculentas carnes assadas e grelhadas, no ponto de cozimento desejado[426].

As mudanças na cozinha não diziam respeito apenas à introdução de equipamentos tecnológicos no espaço, e sim ao total reordenamento do ambiente e das atividades ali

---

[423]BUSCH, Jane. *Op. cit*. p. 244.
[424] *Ibidem*.
[425] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 032, 31 maio 1947, p. 55.
[426] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 025, 13 abr. 1946, p. 53.

executadas[427]. Analisando o processo de modernização da cozinha no início do século XX, Vânia Carvalho chama a atenção para a aproximação do modelo de organização espacial da cozinha aos parâmetros de arranjo do consultório médico. Segundo a autora, os mesmos princípios de ordenação dos objetos aplicados nos consultórios podem ser vistos nas orientações quanto ao arranjo da cozinha, como a preocupação em deixar visível e ao alcance das mãos os instrumentos utilizados nas determinadas atividades. Da mesma forma que o espaço médico exibia pioneiramente a presença de aparelhos elétricos sem o encobrimento dos fios ou do maquinário, os eletrodomésticos e outros utensílios foram introduzidos na esfera doméstica como um atestado da atualização da dona de casa[428]. Mas, ao contrário do consultório médico, os aparelhos e equipamentos utilizados na cozinha tiveram a aparência suavizada com as capas, bordados a mão.

Em 1936, *O Cruzeiro* apresenta para o público as vantagens de uma cozinha "moderna": clara e higiênica, com aproveitamento de todo o espaço para fixação de armários[429]. No artigo percebemos o cuidado em destacar os princípios de limpeza e higiene do local, que extinguia de uma vez por todas "as paredes manchadas, o soalho escuro e nunca muito limpo, as cozinhas enormes e negras..."[430]. Assim seria o aspecto dessa nova cozinha:

> Os armários são de metal esmaltado de branco, o soalho e as paredes são de grandes mosaicos de côr clara, as cortinas que ornam as janellas e separam a cozinha da salinha de refeições, são de cretone listrado, lavável e moderníssimo, os artefactos são chromados e a luz difusa, distribuída nas paredes e no teto.
>
> Debaixo da pia há secções de armários metallicos para os utensílios de limpeza e resíduos [...][431].

---

[427] SILVA, João Luiz Maximo da. *Op. cit.*
[428] CARVALHO. *Op. cit.* p. 257-261.
[429] "A cosinha moderna". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 48, 03 out. 1936, p. 33.
[430] *Idem.*
[431] **O Cruzeiro.** *Op. cit.* 03 out. 1936.

FIGURA 86: “A cosinha moderna”. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 03 out. 1936, p. 33.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

A distribuição e fixação dos armários na cozinha correspondiam ao desejo de ordenação do espaço, ao mesmo tempo em que a indicação de superfícies esmaltadas brancas colocava em evidência a limpeza do local: “No aposento delicioso em que se prepara hoje em dia a comida da família, tudo é claro, tudo é risonho, tudo é limpinho”[432].

O texto e a ilustração (figura 86) apresentam a disposição ideal dessa cozinha, salientando as características referentes à disposição das peças em relação à racionalização do trabalho doméstico: “Tudo foi calculado para poupar os passos e energia à dona de casa... Há

[432] **O Cruzeiro.** *Op. cit.* 03 out. 1936, p. 33.

uma extensão telephonica e boa luz para lavar – por isso collocou-se a pia sob a janella”[433]. Além das preocupações com a organização e limpeza das cozinhas, observamos a presença do telefone na cozinha, que tem por objetivo encurtar as distâncias percorridas pela dona de casa durante seu trabalho na casa.

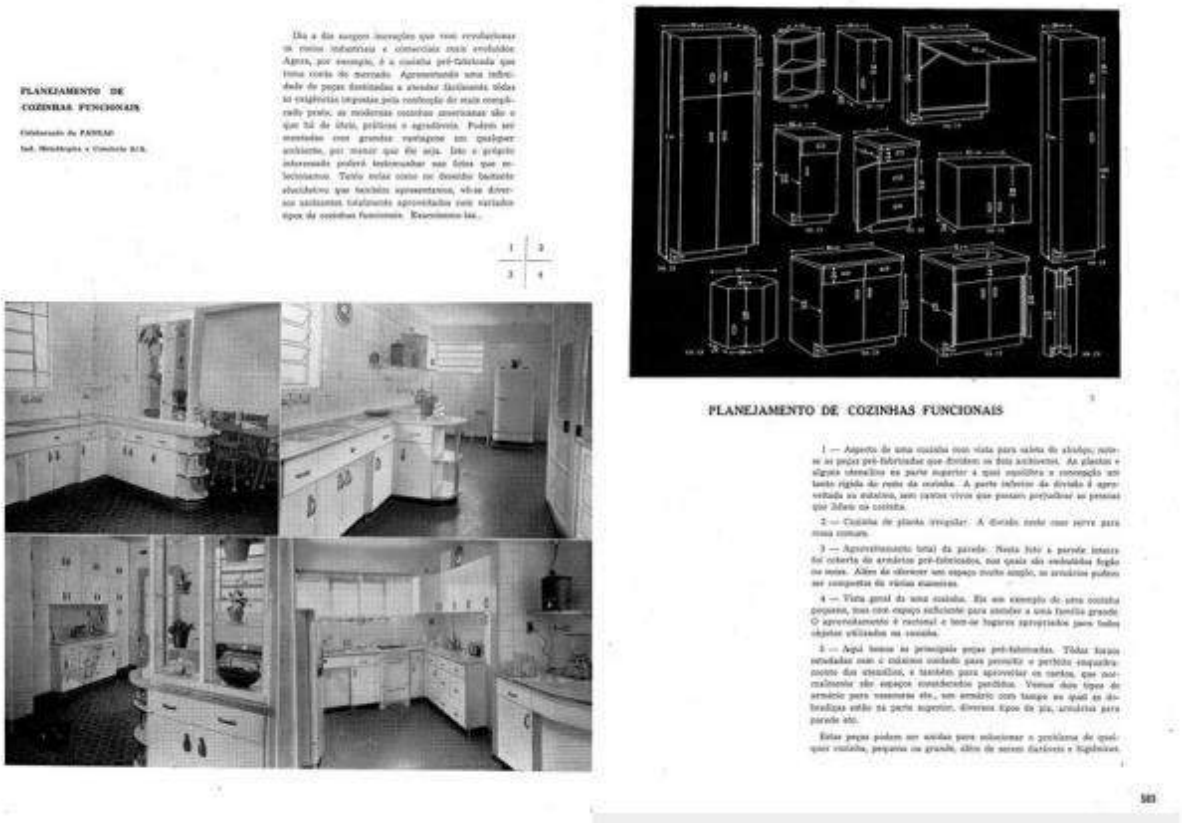
Em 1938, a Revista do IDORT – Instituto de Organização Racional – publicou uma série de artigos que propuseram uma cozinha clara, bem iluminada por meio de janelas e focos de luz bem distribuídos, limpa e com móveis planejados, pensadas para reduzir a fadiga e a perda de tempo do usuário. Para tanto, contaria com uma mesa central e os equipamentos à mão, junto ao fogão. No mesmo ano, o arquiteto Henrique Mindlin apresentou o artigo “Análise racional do projeto”, na revista *Acrópole*[434], no qual discorria sobre os três centros de trabalho da cozinha: armazenamento e conservação; limpeza e preparo; cozimento e serviço, representados pela geladeira, pia, bancada de trabalho e fogão.

Na revista *Acrópole* encontramos projetos de cozinhas funcionais, que obedecem aos princípios de racionalização do trabalho. Estas cozinhas são azulejadas e com armários dispostos pelo espaço[435]. Nas quatro imagens apresentadas, em 1954, podemos ver como as peças subdividem os espaços da cozinha, como os armários de metal, planificados, podem ser dispostos das mais variadas formas, com compartimentos para o material de limpeza, vassouras, baldes, etc. Aqui novamente percebemos a presença de utensílios de limpeza da casa guardados na cozinha, os quais muitas vezes não eram utilizados exclusivamente para a higienização do local. Dessa forma, percebemos que os espaços destinados às áreas de serviço não estão completamente definidos, com funções determinadas para cada ambiente.

---

[433] **O Cruzeiro.** *Op. cit.* 03 out. 1936, p. 33.
[434] MINDLIN, Henrique. “Análise racional do projeto”. **Acrópole,** São Paulo, n. 3, jul. 1938, p. 39-47.
[435] “Planejamento de Cozinhas Funcionais”. **Acrópole**, São Paulo, ano 16, n. 192, set. 1954, p. 583-584.

FIGURA 87: Projeto de cozinhas funcionais. **Acrópole**. São Paulo, set. 1954, p. 583-583.



Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

As indústrias de móveis de aço Fiel e Securit lançaram os primeiros armários aéreos para a cozinha. Eram compostos por módulos de aço, mesa de fórmica e cadeiras forradas de plástico Plavinil ou Vulcan e pés de aço[436]. O artigo publicado na *Acrópole* a respeito da organização da cozinha apresenta três tipos de cozinha com móveis da indústria Securit[437] (figura 88)[438]: o primeiro disposto em "L", apresenta dois locais de trabalho, um entre a geladeira e a pia, e outro entre a pia e o fogão; o segundo tem disposição em "I", com todos os móveis instalados em uma única parede; por último encontra-se a cozinha "corredor", com duas estações de trabalho, uma entre a pia e a geladeira e outra entre o fogão e a bancada de trabalho.

[436] HOMEM, Maria Cecília N. *Cozinha e Indústria em São Paulo: do rural ao urbano.* São Paulo: EDUSP, 2015.
[437] "Cozinhas Planificadas". **Acrópole,** São Paulo, ano 17, n. 198, mar. 1955, 286-287.
[438] *Ibidem.*

FIGURA 88: Cozinhas planificadas – Securit. **Acrópole**. São Paulo, mar. 1955, p. 286-287.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

Nos anos 1930 e 1940, a estandardização e massificação da construção alinharam-se às novas propostas para os arranjos domésticos[439]. Dentro dessa lógica, os espaços de trabalho, como a cozinha e a lavanderia, foram reorganizados segundo princípios racionais de eficiência do trabalho doméstico. No caso brasileiro, aliado às noções técnicas de planificação dos serviços estava a preocupação em relação à higiene dos espaços e às relações de trabalho. Em sua coluna na revista *O Cruzeiro*, Helena Sangirardi escreveu já ao final da década de 1940 sobre as cozinhas brasileiras e o "problema" dos empregados:

> No Brasil, vão desaparecendo aos poucos as cozinhas imperiais das "casas grandes", com as mucamas atentas aos caldeirões e tachos de cobre. Vão desaparecendo dos cadernos de receitas os bolos com trinta e dois ovos. Suprimindo o braço escravo a Abolição faz com que seja preciso pagar também o trabalho das mulheres que labutam nas cozinhas[440].

[439] RUBINO, Silvana. *Op. cit*. p. 168.
[440]SANGIRARDI, Helena. "Da fogueira ao fogão elétrico". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 0004, 13 nov. 1948, p. 112.

Helena Sangirardi, no início do seu artigo ainda fez a constatação da mudança no espaço da cozinha proporcionada pela chegada das novas infraestruturas, como a eletricidade e o gás. Entretanto, a mudança não ocorria apenas na espacialidade da cozinha, mas também nas relações de trabalho tidas naquele local, como podemos perceber no trecho destacado. Se, por um lado, o desaparecimento da cozinha "caipira", com o fogão a lenha, implicou numa mudança das formas de se alimentar, com novos ingredientes e maior tempo de conservação dos alimentos, facilitando o trabalho para a dona de casa. Por outro, os artigos e conselhos sobre a organização do espaço indicam que a cozinheira permaneceu naquele espaço exercendo suas atividades de trabalho. Isto porque podemos notar nos textos a insistência dos autores em afirmar o anacronismo da presença da cozinheira. Na cozinha "moderna" e bem equipada, a mulher branca deveria ser seduzida, segundo a articulista, a ocupar das empregadas:

> A luta pela subsistência torna-se cada vez mais difícil. A dona de casa e as filhas maiores vão também lutar pela vida, ao lado dos homens. Agora o tempo é pouco para as tarefas domésticas. Já não é possível dedicar-se tanto à cozinha. As empregadas domésticas vão escasseando. Certa-se, assim, a necessidade de simplificar as tarefas domésticas, com menor dispêndio de tempo e de energia.
> Aparecem produtos alimentícios já manufaturados, de preparo rápido.
> Surge a idéia de mecanização do lar, que a eletricidade torna possível. E logo teremos a cozinha do futuro... a cozinha elétrica – simplificando o trabalho das donas de casa, facilitando-lhes acumular tarefas domésticas e o trabalho fora do lar. A cozinha é munida de vários auxiliares preciosos na confecção de pratos saborosos, nutritivos e racionais. Mas enquanto não chegar o nosso dia, vamos fazer de conta que a nossa cozinha é que é a cozinha do futuro. Vamos considerá-la um verdadeiro laboratório onde são confeccionados os pratos que, por si só servem para afastar a família as doenças, e diminuir a conta da farmácia [...][441].

A cozinha idealizada por Sangirardi era entendida como um laboratório científico, expressão largamente utilizada pelos especialistas em economia doméstica e arquitetura, desde o século XIX, indicando a intenção de fundamentar cientificamente as propostas de alteração da rotina do trabalho doméstico.

Na década de 1950, *O Cruzeiro* publicou um artigo do sociólogo Gilberto Freyre sobre as cozinhas "modernas"[442]. Descrevendo uma situação hipotética, em que uma cozinheira "gorda e boa" de "antigamente" ressuscitava e se deparava com as novas cozinhas e os aparelhos elétricos, qual seria então sua reação diante da modernidade?

> A cozinheira do tempo antigo se espantaria diante do fogão elétrico. Do lavador de pratos. Do picador de carne. Dos descascadores disso e daquilo. Das batedeiras. Dos

[441] *Ibidem.*
[442] FREYRE, Gilberto. "Cosinhas modernas". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 42, 04 ago. 1951, p. 10.

> cortadores de pão, de presunto, de carne. Da geladeira. Da revolucionária geladeira: muito mais revolucionária da economia doméstica dos trópicos do que todo o vento frio que nos chega dos gelos da Rússia soviética[443].

Voltando à cozinha brasileira, Gilberto Freyre continua sua exposição hipotética sobre o espanto da cozinheira tradicional diante das cozinhas "modernas".

> Mas se fosse realmente uma artista, a cozinheira do tempo antigo, ressuscitada e colocada de repente dentro de uma cozinha moderna, se sentiria diminuída em maquinista: espécie de simples vigia do trabalho de máquinas quase demoníacas. E não deixaria de notar que no preparo de certos quitutes não há panela de ferro capaz de substituir a de barro.
> O ideal será ajustar-se, em culinária, o trabalho impessoal da máquina à tradição de qualidade da arte manual ou trabalho pessoal. Trabalho – o pessoal – inferior ao da máquina em capacidade de produção e em higiene de execução; mas vastamente seu superior sob muitos aspectos. Será possível esse ajustamento? Ou temos que nos resignar ao destino melancólico de comer apenas higienicamente?[444]

Se as medidas sanitárias juntamente com as propostas de racionalização do trabalho transformaram o espaço da cozinha, a crítica do sociólogo recai sobre a tecnicidade das ações ali empregadas, que excluía o saber experiencial da cozinheira para impor uma "arte culinária" cercada de regras e instrumentos[445]. À medida que as novidades tecnológicas chegavam ao mercado, a dona de casa se viu seduzida por aparelhos que prometiam facilitar o trabalho, mas acima de tudo, eles garantiam a diferenciação da mulher "moderna" em relação à empregada.

4.1.6. A lavanderia

Um dos serviços domésticos mais extenuantes para a dona de casa era, sem dúvida, a limpeza das roupas. Antes da rede de distribuição de água canalizada e de produtos específicos, a lavagem das roupas consumia horas de trabalho. Maluf e Campos descrevem o processo para tirar a sujeira e clarear a roupa, feito com a barrela, que consistia em colocar a roupa em grandes bacias, sobre as quais se jogavam cinzas e derramava-se água fervente, deixando as peças de molho até o dia seguinte. Depois de esfregadas e batidas, as roupas brancas eram postas nos quaradouros, enxaguadas, torcidas e engomadas. Lembrando que os tecidos utilizados na confecção das roupas brancas eram o linho, o algodão e o morin, cujo peso, quando encharcados de água, dificultava o seu manuseio. Além disso, a água tinha que

---

[443] FREYRE, Gilberto. *Op. cit.*
[444] FREYRE, Gilberto. "Cozinhas modernas". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 0042, 04 ago. 1951, p. 10.
[445][445] Problemática abordada por João Máximo da Silva, Ulpiano B. de Meneses e Vânia C. de Carvalho em obras já mencionadas.

ser previamente trazida de alguma bica e transportada em grandes latas para encher o próprio tanque[446].

Outra opção era mandar a roupa para as lavadeiras que, por conta da demanda de serviço e a falta de acesso às redes canalizadas de água, realizavam a atividade nas margens dos córregos, rios, chafarizes e fontes espalhadas pelas cidades[447]. Com a proibição da lavagem nos espaços públicos e a destruição dos chafarizes, em virtude da expansão da rede de distribuição de água, além do impedindo do transporte de baldes de roupas sujas nos bondes, a prática foi pouco a pouco se extinguindo nas grandes cidades. Uma das saídas encontradas para a permanência do serviço foi a sua realização nos cortiços, onde moravam muitas trabalhadoras. O cortiço contava com um tanque destinado ao uso coletivo dos moradores. Neste espaço reduzido e compartilhado, as roupas eram limpas, sendo alvo das críticas dos médicos e sanitaristas que aconselhavam as donas de casa a evitarem mandar lavar a roupa fora, pois as peças acabavam se misturando com as roupas de outras famílias, sendo, assim, vetor de doenças contagiosas.

Nos Estados Unidos, uma das soluções criadas para substituir o trabalho braçal feminino na limpeza das roupas foi a instalação de empresas especializadas no serviço, as lavanderias, entre 1860 e 1900, localizadas em diversas cidades do país. As máquinas utilizavam energia a vapor para limpar a roupa e enxaguar. Os serviços eram variados, da chamada "wet wash" (lavagem úmida) – que significava que a secagem e o acabamento eram feitos em casa — à "fully finished" (totalmente concluída), geralmente, com a maioria dos processos feitos à mão. Porém, poucas famílias faziam uso do serviço. Christine Frederick argumentava que as lavanderias comerciais eram muito caras e que o tratamento das roupas, por vezes muito brusco, resultava em danos à peça ou ocasionava perdas, que aumentava ainda mais o custo do serviço. Além disso, outros especialistas em economia doméstica alegavam que a prática contribuía para a disseminação de doenças, uma vez que as roupas eram lavadas todas juntas, sem distinção de famílias e gêneros[448].

Diante das críticas e da introdução da energia elétrica nos lares norte-americanos, possibilitando o acesso a uma máquina de lavar própria, a maioria das empresas entrou em

---

[446] MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. "Recônditos do mundo feminino". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Bras*il. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998. p. 408.
[447] MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Op. cit*. p. 409.
[448] COWAN, Ruth S. *More Work for Mother. The ironies of household technology from the open hearth to the microwave.* United States of America: Basic Books, 1983. p. 105-107

decadência. Aquelas que sobreviveram direcionaram os negócios para o setor industrial, uma vez que os clientes do setor residencial eram poucos e ocasionais[449].

Outra possibilidade para atenuar o serviço de lavagem era a aquisição de pequenas máquinas domésticas que auxiliavam a dona de casa nos processos de esfregar, limpar, torcer e passar as roupas. Essas máquinas foram desenvolvidas ainda no século XIX, tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra. Até 1870, as patentes submetidas para a produção da máquina de lavar mostram aparelhos que procuravam imitar os movimentos do braço humano para esfregar as roupas, assim como outras que procuravam construir dispositivos que substituíam parte do trabalho executado pela dona de casa. Alguns aparelhos movidos a vapor, gás ou eletricidade permitiam que as roupas fossem deixadas de molho em água quente; outros tinham sistemas rotativos que faziam com que a roupa fosse batida e, assim, limpa[450].

No início do século XX, o motor elétrico fez com que as máquinas de lavar domésticas alcançassem sucesso. A tecnologia permitia que todos os processos de lavagem fossem executados sem a intermediação humana, uma verdadeira revolução para o serviço. Porém, os primeiros modelos do aparelho eram custosos e dependiam do acesso da casa à rede elétrica, o que limitava o consumo. Somente na década de 1930, as máquinas de lavar tornaram-se acessíveis para um maior número da população inglesa e norte-americana[451].

Além do árduo processo de limpeza das roupas, passar e engomar eram atividades igualmente exaustivas. Um ferro de passar doméstico aquecido à brasa pesava entre três e cinco quilos. Para que o serviço fosse realizado de forma eficiente eram necessários três ferros aquecidos[452]. Nos Estados Unidos, os primeiros ferros elétricos foram comercializados na Califórnia, em 1904, vendidos pela Hotpoint. Christina Hardyment observou nas propagandas dos primeiros modelos o intuito de demonstrar as vantagens do produto em relação às demais peças presentes no mercado, bem como a preocupação em educar as donas de casa para o bom uso do aparelho. Os anúncios explicavam que a atividade não deveria ser realizada em espaços abertos e que o aparelho não devia ser submerso em água. Além disso, alertava-se para que o ferro nunca fosse esquecido ligado – "*If an eletric iron is left on unnecessarily for*

---

[449] *Idem.* p. 107.
[450] HARDYMENT, Christina. *From Mangle to Microwave. The Mechanization of Household Work.* Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1988. p. 56-59.
[451] *Idem.* p. 62-63
[452] MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. *Op. cit*. p. 414.

five minutes, enough electricity is consumed to burn a lamp for 69 minutes... A habit should be formed of disconnecting the current once the iron is really hot"[453].

A introdução do aparelho nos lares proporcionou uma nova relação com o serviço doméstico, mediada agora pela tecnologia industrial. Além dos cuidados habituais com a roupa, a dona de casa deveria atentar para o manuseio correto dos aparelhos elétricos, que demandavam certas ações corporais. O peso e a temperatura dos ferros elétricos diferiam muito dos modelos anteriores a carvão. O menor descuido poderia ocasionar queimaduras nas roupas ou no próprio corpo. O controle da temperatura por meio de um termostato foi introduzido apenas na década de 1920[454].

No Brasil, os primeiros modelos de máquinas de lavar elétricas foram divulgados na revista *O Cruzeiro* durante a década de 1940. Importadas dos Estados Unidos, as máquinas eram produzidas pela General Electric. Os anúncios que circulavam na Revista enfatizavam a facilidade de uso e eficiência na realização da limpeza das roupas.

A crônica de Maria Cecília, publicada em *O Cruzeiro*, elenca aspectos relevantes para entendermos as relações conflitantes que ocorriam entre donas de casa e lavadeiras, bem como as mudanças provocadas pela introdução da máquina elétrica. A autora inicia o texto contando que havia ganhado de aniversário uma máquina de lavar roupa. Por causa disso, dispensou os serviços da sua habitual lavadeira, que antes ia toda semana à sua casa, conferia peça por peça às vistas da patroa para sinalizar possíveis manchas ou botões arrancados, depois as lavava e entregava as roupas já limpas. Agora com a máquina, o serviço poderia ser facilmente executado pela própria autora.

> Hoje, uma dona-de-casa, sentada na sua cadeira, aperta um botão, marca no relógio dez minutos e, ao fim disto, lá está tôda a roupa lavada que é um primor. Mas não é só isso. As máquinas também dispõem de um dispositivo especial que espreme as roupas até deixa-las no ponto de passar a ferro, depois de uns minutinhos ao sol, para corar[455].

Além do fascínio pela tecnologia, Maria Cecília descreve outro ponto que lhe causou satisfação, a dispensa da lavadeira, principalmente da filha da lavadeira, chamada por ela de "Maria Pretinha", que vinha com a mãe entregar as roupas limpas nos sábados. Com uma fala

---

[453] HARDYMENT, Christina. *Op. cit*. p. 73.
[454] *Ibidem.*
[455] Maria Cecilia. "Maria Pretinha e George Sand". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 0006, 10 nov. 1946, p. 03

carregada de preconceitos raciais, que condenava dos cabelos aos trejeitos da menina, a autora expõe as suas dificuldades em se relacionar com a filha da lavadeira:

> Conquanto fossem frequentes os motivos de reclamação, eu até já me abstinha de reclamar de qualquer coisa, porque já sabia que a negra vinha de lá com uma resposta atravessada. "Ah, meu bem, êste botão já foi daqui quebrado". "Mas a senhora gosta de reclamar, heim? Por que é que não vai à Polícia falar com o Delegado?" Era com estas e outras que ela saía, tôda vez que eu fazia qualquer reclamação[456].

Se o serviço das lavadeiras envolvia certas "insubordinações" no trabalho, a máquina oferecia uma submissão "silenciosa" à patroa. Mas era preciso saber usá-la adequadamente, o que envolvia conhecer tanto o seu funcionamento como os produtos que deveriam ser usados. O sabão Platino, em barra, deveria ser ralado para ser utilizado na máquina[457], até a chegada do sabão em pó, "criado especialmente para as lavadeiras elétricas".

Na década de 1950, outras marcas de lavadoras aparecem no mercado, ampliando o consumo do produto, como a Bendix, que prometia:

> V. Jamais terá que preocupar-se com o problema de fazer rol de roupas tôdas as semanas ou conferir a roupa da lavadeira, pra ver se perdeu alguma peça. Tôdas as suas preocupações e problemas são evitados automaticamente, com uma BENDIX[458].

---

[456] *Idem.*
[457] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 010, 24 dez 1949, p. 25.
[458] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 027, 19 abr. 1952, p. 89.

FIGURA 89: Anúncio da máquina de lavar roupa – Bendix**. O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 19 abr. 1952, p. 89.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O passo a passo do manuseio da máquina é ilustrado com o desenho de uma mulher fazendo uso do aparelho (figura 89), demonstrando para a leitora como o processo de lavagem era totalmente automático: “suas mãos jamais tocam a água ou o sabão!”. Hardyment expõe que, nos Estados Unidos, a publicidade utilizou a ideia de que o serviço de lavagem era, em certa medida, humilhante para a dona de casa, fato remediado pela máquina. Se antes, o trabalho causava constrangimento, agora com a automatização, a mulher poderia se orgulhar em fazê-lo, ou melhor, em operar uma máquina que fazia todo o serviço.

Nos anúncios ou nos conselhos femininos para o lar publicados nas revistas ilustradas, não encontramos a indicação do preparo das roupas para a lavagem, como o processo de molho da roupa em produtos de limpeza e a retirada de pequenas manchas à mão. A ausência de indícios nas revistas sobre essas etapas de trabalho não significa que elas não existiram. Dispensada a lavadeira, a lavagem rotineira das roupas passou a ser acumulada pela empregada doméstica.

A ideia da substituição do trabalho manual não era a única mudança que o aparelho trazia para o espaço doméstico. Era preciso haver um local adequado na casa para a instalação da máquina, com acesso à eletricidade e à rede de água. Na maioria das casas térreas, o tanque encontrava-se fora da residência, ligado ao quintal. Mesmo na década de 1950, Helena Sangirardi aconselhava sua leitora sobre a construção de uma casa no interior, insistindo que o tanque não fosse esquecido, sendo recomendada sua instalação em local coberto, com acesso a um espaço gramado para "coarar" as roupas[459]. Algumas casas contavam com um espaço dentro da casa para a lavagem das roupas, geralmente no porão. Os comentários publicados em *O Cruzeiro* sobre a casa de Caio Padro parecem indicar a existência de uma lavanderia, ou parte dela, no porão, instalada aos moldes das lavanderias hospitalares:

> A roupa usada é trazida atravez da tubulação adequada, intelligentemente disposta, de qualquer dos apartamentos para a lavanderia, onde é submetida ao processo da lavagem chimica e esterilização[460].

Com a chegada do equipamento elétrico, era preciso ter uma local dentro da casa, ou pelo menos uma área externa coberta e com acesso à eletricidade para a máquina. Algumas propagandas da General Electric, na década de 1940, apresentavam a máquina inserida em dos cantos da cozinha, isolada em uma parede ou perto da pia da cozinha, ou até mesmo entre os armários. Os projetos publicados na *Acrópole*, durante a década de 1950, apresentavam o espaço da lavanderia já nomeado na planta. O local era geralmente posicionado aos fundos da casa, próximo à cozinha.

Em 1954, a Revista divulgou um estudo sobre a área da lavandeira, patrocinado pela Bendix Lavadeiras Automáticas, apresentando dois projetos de arranjo do espaço a partir da disposição da máquina de lavar, entendida como essencial para o serviço doméstico:

> Não mais se justificam, portanto, queixas oriundas de mãos maltratadas, músculos fatigados e nervos irritados, causadores de mau humor que, por seu turno, gera um ambiente de intranquilidade prejudicial a toda uma coletividade.
>
> Além de proporcionar, portanto, máximo conforto, possui a lavadora mecânica os predicados de rapidez de funcionamento e mobilidade, podendo, pois, ser instalada em qualquer espaço desejado, mesmo exíguo; oferece garantia de poupança da roupa e possibilita melhor aproveitamento do sabão, de detergentes, etc. O aspecto estético das lavadeiras de construção recente é outro atributo que não pode deixar de ser mencionado[461].

---

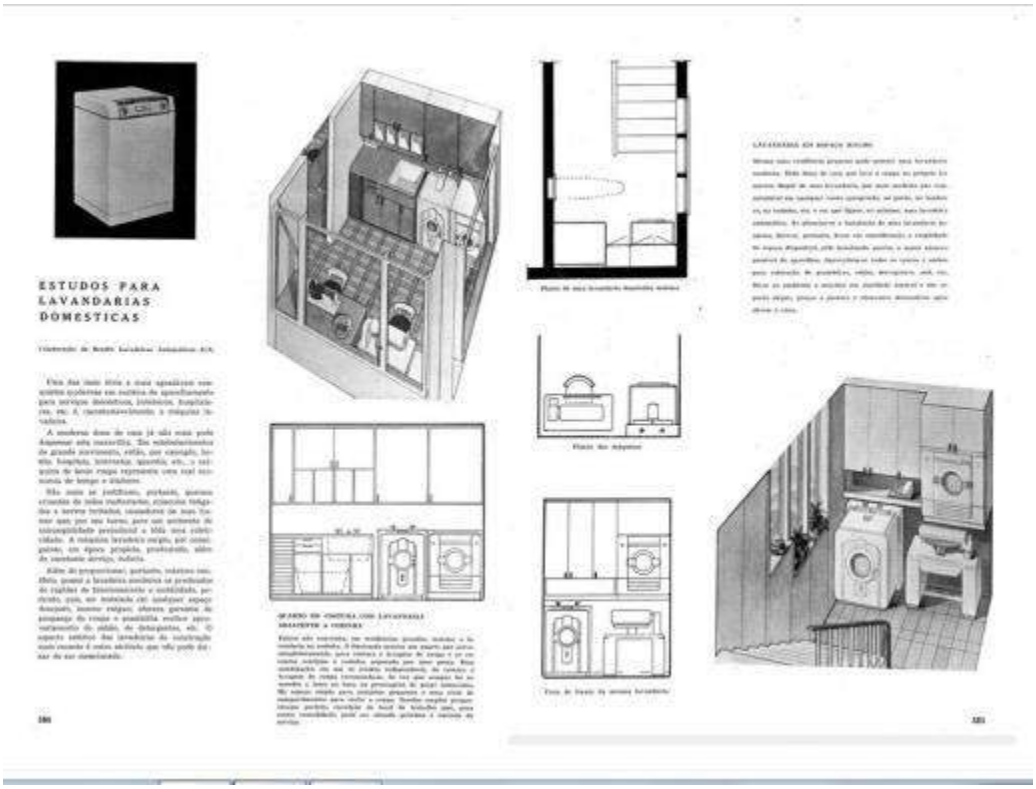
[459]SANGIRARDI, Helena. "Lar, doce lar". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 32, 3 mar. 1951, p. 112.
[460] **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 36, 29 jul. 1933, p. 49.
[461] "Estudos para Lavanderias Domésticas". **Acrópole**, São Paulo, ano 16, n. 192, set. 1954, p. 584-585.

O primeiro projeto (figura 90) traz o desenho da disposição de uma lavanderia adjacente à cozinha, separada por uma porta. O artigo salienta que, nas residências grandes, não se fazia necessário instalar a máquina na cozinha, sendo mais recomendada a sua instalação em um espaço exclusivo: a lavanderia. A ilustração do arranjo apresenta um cômodo que contém a máquina de lavar, a máquina de secar, o tanque e armários posicionados embaixo dele e em módulos nas paredes. O local, segundo o artigo, reúne as funções de limpeza e de costura das roupas.

E para os espaços reduzidos? O artigo apresenta o projeto da lavandeira "mínima":

> Mesmo uma residência pequena pode possuir uma lavanderia moderna. Toda dona de casa que lava a roupa no próprio lar merece dispôr de uma lavandeira, por mais modesta que seja, instalável em qualquer canto apropriado, no porão, no banheiro, na cozinha, etc. e em que figure, no mínimo, uma lavadeira automática. [...] Aproveitem-se todos os cantos e nichos para colocação de prateleiras, sabão, detergente, anil, etc.
>
> Dê-se ao ambiente o máximo em claridade natural e um aspecto alegre, graças a pintura e elementos decorativos agradáveis a vista[462].

FIGURA 90: Projetos para lavanderias domésticas. **Acrópole**. São Paulo, set. 1954, p. 584-585.



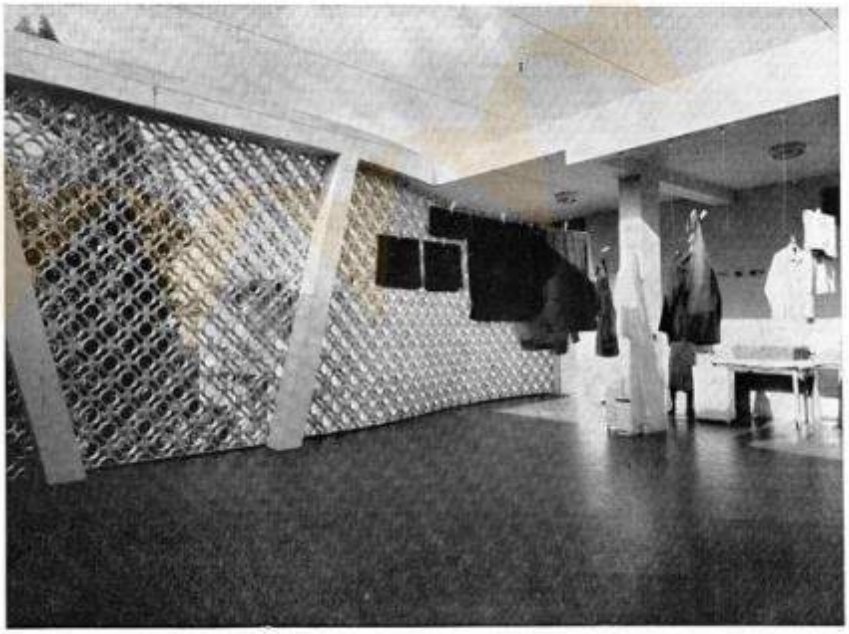
Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[462] **Acrópole.** *Op. cit*. p. 585.

Uma das soluções comumente encontrada foi posicionar a lavanderia em uma das áreas externas da casa, com uma pequena cobertura para o tanque e a máquina, como visto no projeto executado por Heep Ltda, exposto na *Acrópole*, em 1956[463]. Apesar do projeto estar fora da periodização estudada, acreditamos que ele corresponda às discussões que já ocorriam nas décadas de 1940 e início de 1950.

A planta da residência indica que o local da lavanderia encontra-se no segundo andar, com cobertura em apenas uma pequena extensão do espaço, onde estão situadas as máquinas para a lavagem das roupas e uma passadeira, que pode ser observada, na fotografia, encostada à parede. O modelo da passadeira assemelha-se àqueles vendidos pela General Electric ainda na década de 1940. Na imagem é também possível identificar uma pessoa estendendo as roupas nos varais que descem do teto (figura 91). O arranjo do espaço deixa claro que ele foi planejado pelo arquiteto desde o início do projeto.

FIGURA 91: Lavanderia projetada por Fraz Heep – residência no Jardim América. **Acrópole.** São Paulo, jun. 1956, p. 342



6 - Lavanderia. Note-se sua ambientação ao ar livre e os elementos vazados, que permitem a vista sôbre o jardim. A parte da lavanderia que contêm as maquinas acha-se coberta.

Acervo digital da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

[463] "Residência no Jardim América". **Acrópole**, São Paulo, ano 18, n. 213, jun. 156, p. 339-343.

Em outros poucos casos, as áreas de serviço foram construídas em espaços de uso coletivo, com equipamentos próprios para a lavagem das roupas[464]. No Rio de Janeiro, alguns edifícios destinados à habitação popular não continham áreas de serviço dentro dos apartamentos, sendo prevista a construção de lavanderias coletivas. No caso do famoso conjunto modernista, projetado por Affonso Reidy, as lavanderias coletivas não foram aceitas pelos usuários, que preferiram realizar a lavagem das roupas nos banheiros de seus próprios apartamentos[465].

Estranheza, satisfação ou esperança do fim da lavagem manual das roupas movia tanto o imaginário dos consumidores como também alterava o espaço da casa, que necessitava abrigar os novos equipamentos. Inacessível para muitas famílias, a máquina de lavar motivou o estudo do espaço destinado à limpeza das roupas. Se hoje aguardamos uma máquina que ponha um fim definitivo para o problema da roupa passada, a lavadora dos anos 1950 prometia nunca mais ser necessário esfregar as roupas, uma revolução no serviço doméstico e na ideia de conforto. O que se verificou nos anos posteriores foi a introdução de tecidos sintéticos que não necessitavam do ferro de passar, uma vez que não amassavam como as roupas de algodão.

Foi na lavanderia e, principalmente, na cozinha que as ideias de racionalização do trabalho doméstico ganharam maior ressonância. Armários modulados, mesas e bancadas que criavam superfícies contínuas de trabalho, ainda com a presença dos eletrodomésticos, constituíram um espaço que devia ser meticulosamente planejado, a fim de poupar os esforços físicos da dona de casa. Além disso, a disposição racional dos móveis e equipamentos estabelecia uma aparência asséptica à cozinha, onde a higiene e a limpeza eram fatores determinantes na ordenação no ambiente, assim como visto no banheiro. O cômodo sanitário abrigou diversas atividades ligadas às necessidades de higiene corporal que antes eram tidas em diferentes espaços; neste novo local, a intimidade e a privacidade ganharam novos significados – o banho de água quente, antes condenado, ganhou conotações prazerosas e relaxantes. Mas a privacidade não era necessária somente no banheiro; várias atividades ocorridas no quarto necessitavam do afastamento dos olhares alheios – o ato de se despir para a troca de roupa ou de ter uma relação íntima com o cônjuge requeria um ambiente exclusivo. Neste caso, os móveis "modernos" buscavam minimizar a ideia de isolamento do quarto em

[464] É o caso do Edifício João Alfredo, localizado na Rua das Palmeiras, em São Paulo (PINHEIRO, 2008).
[465] NASCIMENTO, Flavia Brito do. "Habitação como patrimônio: a preservação dos conjuntos residenciais modernos". In: *Revista CPC*, São Paulo, n.4, p.23-39, maio/out. 2007.

relação a outros cômodos da casa, transformando, assim, a aparência do ambiente com o propósito de torná-lo mais aberto as áreas sociais da casa, como a sala de estar. Esta, por sua vez, agregou diversas atividades ligadas à recepção e ao convívio familiar; com uma decoração despojada, a sala, assim como a varanda foram locais em que o conforto foi mobilizado como valor final do arranjo, abrindo novas possibilidades de usos dos espaços e dos móveis da casa.

4.2. O conforto como "bem-estar" doméstico

As propostas decorativas "modernas", além de revelarem uma cadeia de valores associados ao espaço doméstico, como "sinceridade", "originalidade" e "racionalidade", também apontam para a constituição de novas vivências no espaço doméstico. A varanda, a sala de estar, o quarto, o banheiro, a cozinha e até mesmo a lavanderia foram repensados a partir de um modelo de domesticidade veiculado, sobretudo, nas revistas ilustradas.

O conceito de domesticidade foi cunhado no século XIX, com a separação dos espaços de trabalho dos locais destinado à família e ao indivíduo. A casa deixa de ser vista como um local de produção econômica e passa a receber outros significados sociais, em oposição ao trabalho e à cidade. Seria no espaço doméstico que a família encontraria o "refúgio" do caos das ruas, o homem poderia desfrutar do "descanso" físico e mental em meio aos ambientes bem decorados, que em nada lembravam a dureza das fábricas e escritórios comerciais. Nesse processo, a especialização dos espaços da casa permitiu o desenvolvimento da privacidade do indivíduo como também contribuiu para o estabelecimento de papeis distintos de gênero.

Logo a domesticidade pode ser entendida a partir de uma série de normas prescritas em manuais e revistas de aconselhamento feminino que apresentavam os requisitos necessários para a constituição da vida familiar, como os cuidados necessários com relação aos filhos e ao marido, às exigências com relação à limpeza da casa e ao cuidado com o corpo, passando até mesmo pela configuração espacial da casa. Cabe ressaltar que essa relação com o mundo doméstico foi vivenciada de diversas formas. Para o burguês do século XIX, o interior decorado representava uma camada de proteção simbólica contra a ameaça dos perigos apresentados no espaço público, e uma forma de compor uma narrativa pessoal por meio dos objetos. Já para o operário e o camponês, que não dispunham de uma casa com vários cômodos, nem repleta de objetos, a experiência doméstica, de privacidade e conforto, parece

ter sido resumida à disposição de poucos objetos pessoais: uma faca, um cachimbo, uma poltrona, uma bolsinha de toalete, cuja posse representa enorme valor simbólico[466].

Na década de 1930, os discursos presentes nas revistas ilustradas e especializadas contrapunham-se à noção de "refúgio" e "reclusão" que foram associados ao espaço doméstico. A decoração, agora incorporada ao projeto arquitetônico da casa, atuaria na constituição de interiores que valorizavam a "comunicação" entre pessoas e espaços, além de promoverem um discurso que valorizava a "sinceridade" decorativa, enaltecendo os materiais usados e as formas de dispor os objetos em um sistema que integrava o interior com o exterior.

No artigo "O Lar", citado na abertura do capítulo, percebemos que o conforto é o elemento que reorganiza os espaços e promove o (bom) convívio familiar. Em nenhum dos espaços da casa se valorizou tanto esse conceito como na sala de estar – não é à toa que a imagem que acompanha o texto é a de um *living-room*. O mobiliário, as cortinas e os tapetes, bem como a iluminação, criariam um ambiente menos rígido que a sala de visita tradicional, permitindo o relaxamento e a descontração. A Revista advertia as senhoras para que mudassem o próprio comportamento a fim de encorajar a família a estar cada vez mais em casa:

> O zelo excessivo de uma optima dona de casa que não permitte ao marido e aos filhos a mínima liberdade, dentro de sua própria casa, para não desfazer o arranjo perfeito que ahi reina, e impede-lhes o prazer de convidar amigos, que viriam a perturbar a boa ordem que ella pretende manter nos seus domínios. E esse marido vai buscar distrações longe do seu lar, que lhes nega o conforto, e esses filhos reúnem-se em outros lares, nem sempre sem perigo para a mocidade[467].

Se a "felicidade do lar" dependia "da sua boa organização" e praticidade, o texto publicado em *A Cigarra* acrescenta a ideia da informalidade dos novos espaços. Posturas corporais mais relaxadas, com regras menos rígidas, assim como a criação de ambientes menos ostensivos foram todos sugeridos como meio para transformar o espaço doméstico num local "acolhedor" e estimulante.

A ideia de conforto foi estudada por diferentes autores. Joan DeJean observou nas mudanças arquitetônicas, empregadas na corte francesa do século XVIII, os indícios de uma busca pela privacidade e conforto nos ambientes internos. As alterações na planta do palácio

---

[466] PROST, Antoine. "Fronteiras e Espaços do Privado". In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard. *História da Vida Privada*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 05, 2009. p. 61.
[467] **A Cigarra.** *Op. cit.* ago. 1931.

de Versalhes, como a instalação de encanamentos, a construção de apartamentos privativos, com, inclusive, banheiros anexos, além da produção de móveis estofados, demonstraram a constituição de um novo modo de vida, que tinha por princípio o descobrimento de novas experiências sensoriais através dos objetos – deixar-se envolver por um tecido de algodão, esticar-se sobre um sofá estofado, ter acesso a quartos privativos e desfrutar da leitura de um livro numa poltrona macia e revestida por finos tecidos – que caracterizaram um comportamento de "ociosidade informal e relaxada"[468].

Charles Rice, em seu estudo sobre a emergência do interior moderno, observou que o conforto tem um duplo registro no séc. XVIII; ele é um atributo do corpo e do ambiente físico, suplantando um sentido anterior de conforto associado a um sentimento moral e espiritual. Esta noção de conforto age sobre o arquiteto e o cliente, principalmente nas técnicas de planejamento da habitação, promovendo a construção de espaços que separam a família dos servos[469].

Se as inovações técnicas – encanamento, descarga, aquecimento – contribuíram para a constituição do conforto na corte francesa do setecentos, Beguin faz o caminho inverso e apresenta o "desconforto" na Inglaterra, no final do século XVIII e início do XIX, identificado na constituição das moradias populares[470]. Seriam as medidas técnico-sanitárias empregadas no século XIX, como o sistema de distribuição de água e a drenagem dos esgotos – as "maquinarias do conforto" – que permitiriam a reforma da habitação e o acesso a um conforto "civilizado", entendido como um modo de integração à cidade, ao bem-estar doméstico e à vida familiar, esta representada pela ideia de ambiente limpo e bem equipado[471]. Dessa forma, o conforto é mobilizado como um dispositivo conceitual e material para o disciplinamento da família.

No que diz respeito às funções domésticas, Thomas Maldonado observa que o conforto feminino pode ser entendido como um alívio do serviço e para o homem como um estado de

---

[468] DEJEAN, Joan E. *O século do conforto: quando os parisienses descobriram o casual e criaram o lar moderno*. [trad. Catharina Epprecht]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 18-23.
[469] RICE, Charles. *Op. cit.* p. 68.
[470] BEGUIN, François. "As maquinarias inglesas do conforto". In*: ESPAÇO & DEBATES: Revista de Estudos Regionais e Urbanos.* São Paulo, ano XI, 1993.
[471] *Ibidem.*

repouso. Para o autor, existiria uma regulação material e espacial da família em relação ao duplo sentido de conforto[472].

No Brasil, à medida que as redes de infraestrutura chegavam às moradias possibilitando o acesso às novas comodidades, o conforto adquire sentido de *status* social, ao mesmo tempo em que é entendido como uma necessidade, explorada pelos anúncios de equipamentos domésticos e de produtos para a higiene corporal[473]. Do móvel "moderno" aos eletrodomésticos da cozinha, os objetos domésticos assumem uma função utilitária na casa. Na Feira Internacional de Amostras de produtos domésticos, realizada no Rio de Janeiro, em 1933, a Companhia do Gás reproduziu os espaços de uma casa repleta de objetos que utilizavam a energia a gás. Sem aterem-se às questões estéticas do *design* das peças, os objetos foram apresentados ao público por profissionais que realizavam serviços domésticos corriqueiros com o auxílio dos aparelhos a gás.

Na cozinha, uma cozinheira – vestida de forma elegante, cabelo arrumado e saltos altos – demonstrava o uso do fogão a gás, de forma que o público observasse "que o fogão a gaz não põe em perigo as roupas ou as mãos de quem nelle trabalha"[474]. Vale notar que a preocupação em apresentar o fogão a gás como inofensivo sugere que o incêndio das roupas ou queimaduras no corpo e mãos deveriam acontecer frequentemente, já que no fogão a lenha não havia chamas ou estas permaneciam longe do alcance das mãos e das roupas.

Mas no espaço da Feira, as preocupações com os novos fogões eram amenizadas com doces e biscoitos servidos ao público, todos realizados nas dependências da cozinha. A seguir encontrava-se o ferro de passar a gás, operado por homens, com jalecos brancos – como se fossem os "inventores" do aparelho – que explicavam: "– Ferro a gaz sim, senhor. Mais barato, mais commodo, de calor constante, que não exige renovação de combustível e não queima resistências [...]"[475].

Pela primeira vez, a máquina de lavar e a secadora, além da máquina de café expresso, foram apresentadas ao público. Como vimos, os apelos para a apropriação dos objetos elétricos na casa brasileira assumem uma perspectiva diferente do caso norte-americano. Nos

---

[472] MALDONADO, Tomas. "The idea of comfort". In: *Design Issues*, v. 8, n. 1, 1991, p. 35-43.
[473] SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. "História do Conforto na Cidade de São Paulo". In: Anos 90, Porto Alegre, n. 14, dez. 200, p. 162-183.
[474] "O Conforto no Lar Moderno". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: Diários Associados, ed.01 , 11. Nov. 1933, p. 42.
[475] *Ibidem.*

Estados Unidos, os aparelhos representavam uma solução para o "problema" da falta de empregadas, assim como possibilitavam o trabalho feminino fora do lar em conciliação com o serviço doméstico. No Brasil, a questão era outra. Nas pequenas crônicas semanais ou nos anúncios publicitários, os aparelhos representam a "superação" da mão-de-obra negra dentro da casa de famílias brancas. A promessa era de que a mulher não precisaria mais se desgastar com o serviço do lar graças à ajuda obtida pelos seus "criados elétricos". Ainda que o serviço de empregadas domésticas, muitas delas negras, não tivesse sido extinto, muito ao contrário[476], a promessa utópica das crônicas e anúncios deixam vir à tona os conflitos subjacentes aos relacionamentos entre patroas e empregadas e que atravessavam questões de natureza étnica e cultural além daquelas estritamente afeitas ao trabalho. Problemas à parte, nem mesmo as unidades de moradias em apartamentos projetadas para uma só pessoa solteira das classes abastadas deixaram de prever o quarto de empregada, item de conforto para tudo e toda hora.

A ideia de conforto como bem-estar doméstico foi destacada no artigo escrito por Jean Galloti[477], correspondente estrangeiro da revista *O Cruzeiro*. Neste artigo, além de podermos observar algumas das transformações operadas na divulgação da decoração, como o uso de fotografias coloridas dos ambientes decorados e de enquadramentos mais abertos, proporcionando uma visão ampliada do espaço, também percebemos a construção de sentidos atribuídos ao interior doméstico a partir da decoração moderna, valorizada enquanto expressão artística, devido a um interesse de profissionalização da área e do crescimento de seu público consumidor.

> [...] Entrar, fechar a porta, livrar-se o mais depressa das bagagens ou simplesmente da roupa, lavar-se, deixar-se envolver pela carícia de um pijama, estender-se sobre um divan, acender um cigarro que espalha pelo ambiente decorações de fumaça, ter ao alcance da mão o telefone que permite falar com quem se quer sem ver ninguém, eis, parece, uma forma bastante moderna de amar a vida interior [478].

[476] A introdução de eletrodomésticos trouxe consigo novas receitas culinárias e mais roupas de cama e de uso pessoal. As exigências de lavagens mais frequentes e de cardápios mais variados e criativos foram umas das respostas às facilidades domésticas.
[477] GALLOTI, Jean. "Chez SOI". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 01, 11 nov. 1933, p. 48-49.
[478] *Idem*. p. 48.

FIGURA 92: Jean Galloti, “Chez Sol”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1933, p. 48-49.

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

Galloti expõe para os leitores que o papel da decoração, no século XX, seria o de proporcionar aos moradores a sensação de “estar em casa” associada ao bem estar. Desde o século XIX, a decoração foi mobilizada para a criação de um espaço oposto ao da rua. Ao analisar os interiores dos segmentos médios paulistanos entre 1870 e 1930, Vânia Carvalho observou que a decoração estava associada a um conceito de conforto que se estendia à fruição visual, pois “[a decoração] corporifica uma ideia de bem-estar, que deve funcionar como uma estrutura eficaz para a realização de necessidades psicológicas de alheamento, relaxamento, previsibilidade e integração”[479]. A sensação de “prazer visual” acionada pela decoração eclética proporcionava a construção de dimensões simbólicas associadas à residência como espaço “acolhedor” e como lugar de funcionamento adequado à dinâmica familiar.

[479] CARVALHO, *Op. cit.* p. 289.

No contexto da década de 1930, em meio às ideias ligadas à racionalização da casa, as quais propunham o afastamento dos ornamentos, bordados e demais objetos resultantes de trabalhos manuais, entendidos como desnecessários ao conjunto decorativo, a decoração "moderna" distanciava-se do conceito de conforto como desencadeador de fruição visual para aproximar-se da proposta de um arranjo que atuaria na satisfação das necessidades físicas, como o "deitar-se", "lavar-se", "estender-se sobre um divan"[480]. O conforto, nesse contexto, é associado à desmobilização do corpo[481]. Enquanto o espaço público é caracterizado pelo movimento do trabalho, dos "esportes", do "cinema" e outras diversões[482], a casa deveria proporcionar a diminuição do ritmo diário, inclusive pelo uso da tecnologia, como era o caso do telefone "ao alcance da mão"[483], que permitiria a comunicação sem o deslocamento.

Semelhante aspecto foi tratado no artigo: "Idéas sobre conforto"[484], com a publicação de fotografias de diversos ambientes modernos pelo correspondente Patrick O'Connel, de Nova York, para *O Cruzeiro*. No texto, a decoração moderna é associada à racionalidade e à satisfação de necessidades, que teriam o conforto como último fim. Cada peça deveria ser construída de acordo com um propósito: "o móvel moderno é confortável e feito para um determinado fim, de modo a cumprir fielmente a sua obrigação"[485]. O resultado proposto para a racionalização do interior seria a economia de ações para o trabalho doméstico, rapidez na execução de atividades ligadas à higiene corporal e à criação de um ambiente próprio para o descanso. A associação de todos esses elementos produziria o conforto. Assim, a noção de conforto era não-trabalho para todos da casa, livres para usufruir dos relacionamentos sociais e familiares que a casa moderna propiciaria.

Nos ambientes expostos no artigo (figura 93), observamos na primeira página uma sala de estar de um apartamento. Este espaço é composto por um amplo sofá encostado na parede, duas poltronas estofadas e uma mesa de refeições ajustada à parede, com cadeiras de aço, sem encosto para os braços. A sala não apresenta tapete e as cortinas são de persianas, proporcionando o destaque das dimensões das janelas, que correspondem a dois terços das paredes. Pela primeira vez podemos observar a imagem de uma pessoa inserida nos espaços decorados, uma mulher deitada de bruços no sofá, lendo um livro.

---

[480] GALLOTI, *op. cit*, 11 nov. 1933.
[481] Em momento anterior, esta desmobilização do corpo era permitida ao homem no seu momento de descanso depois do trabalho fora de casa.
[482] *Idem.* p. 48.
[483] *Ibidem.*
[484] O'CONNEL, Patrick. "Idéas sobre conforto". **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 50, 01 abr, 1934, p. 42-43.
[485] *Idem*, p. 42.

FIGURA 93: Patrick O'CONNEL, "Idéas sobre conforto". **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 01 abr. 1934, p. 42-43.

Idéas sobre conforto moderno

O Cruzeiro —42—

—43— O Cruzeiro

Acervo: Hemeroteca Digital Brasileira.

O conforto, na imagem, é associado a uma experiência de sensibilidade corporal com a mobília, percebido na disposição do corpo feminino pelo sofá, de forma relaxada e informal, ao contrário das posições rígidas incentivadas nas salas de visitas oitocentistas. No decorrer do artigo, as imagens de poltronas, cadeiras e sofás trazem a preocupação em escolher acertadamente os assentos ideais para determinadas atividades da casa – a leitura, o trabalho, a refeição, a higiene e cuidado com o corpo, etc.

As imagens dos ambientes construídos, divulgadas nas revistas de arquitetura, dificilmente apresentam pessoas inseridas nesses espaços. O posicionamento da figura humana neste apartamento, em especial, indica uma ideia de uso do espaço e do conforto obtido pelo arranjo dos móveis: claridade natural para a leitura, uma vez que ela não está usando iluminação artificial para a atividade; assentos longos e estofados que proporcionam a sensação de relaxamento corporal.

Como discutido anteriormente, os sofás fizeram parte de um repertório feminina na casa, em oposição às poltronas, mobilizadas para o descanso do homem[486]. Na fotografia da Revista, a mulher reaparece no "tradicional" sofá, peça condenada por alguns arquitetos, como a própria Lina Bo Bardi, por ser uma referência à sociabilidade burguesa. Porém, esta não está sentada de modo convencional, com as pernas e os braços rígidos. Ela está com o corpo todo reclinado no sofá, ocupando quase que todas as suas dimensões. Aqui o corpo é usado como escala para o objeto[487]. Mas não só. A modelo é fotografada numa posição informal e lendo um livro – não para a família, mas para seu próprio prazer. Ela não só ocupa o espaço como também demonstra a sua apropriação, de forma descontraída e relaxada.

Os discursos em torno da casa "moderna", com seus ambientes integrados e grandes janelas para a entrada de luz e ar, apresentam os interiores como locais marcados pela informalidade e, acima de tudo, como locais que valorizavam a sociabilidade entre os membros da família. Mas será que autores dos periódicos, ou mesmo os seus leitores, reconheciam a efetividade deste arranjo? As publicações nos dão algumas pistas.

Em 1930, Peregrino Junior, conhecido colunista da revista *O Cruzeiro*, publicou a crônica "Apologia da casa moderna"[488], na qual discute algumas opiniões sobre a arquitetura residencial da época. O texto se inicia com um relato sobre as convicções de um amigo do autor, um "illustre technico em coisas de architectura", que não aceitava muito bem as propostas das construções "modernas", argumentando que: "A casa moderna é muito interessante para ser vista de fora. Para morar, não há como a casa antiga"[489]. Em oposição à opinião do técnico em arquitetura, outro amigo do autor rebatia, "sem a menor autoridade" sobre o assunto: "Eu penso exatamente o contrário; para morar, a casa moderna. Quanto à casa antiga, em geral, nem para ver de fora [...]". E ele continua: "a casa moderna é um milagre de conforto, de hygiene, de simplicidade. E eu creio que, para viver bem dentro de uma casa, é precisamente isso o que a gente quer: simplicidade, hygiene e conforto".

Interessante notar tanto a peculiaridade das opiniões conflituosas quanto a quem elas pertencem. O especialista compreende o "moderno" como um estilo aplicado nas fachadas e linhas da casa, porém pouco confortável para os seus moradores. Enquanto o leigo repudia

---

[486] CARVALHO, Vânia C. *Op. cit*. 2008.
[487] Silvana Rubino mostra que Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi usaram seus próprios corpos como medidas para os móveis que projetaram. Cf.: RUBINO, Silvana B. *Op. cit*. 2010.
[488] JUNIOR, Peregrino. "Apologia da casa moderna". **O Cruzeiro**, ed. 98, 20 set. 1930, p. 52.
[489] *Ibidem.*

completamente o “antigo”, fora e dentro da casa. O “moderno” não é unânime entre os profissionais ligados à construção, fato já demonstrado anteriormente, mas ele ser defendido por uma pessoa fora do ramo profissional, “sem autoridade”, demonstra a difusão das ideias “modernas” para a casa, associadas ao conforto, à simplicidade e à higiene.

Em meio às ideias divergentes dos amigos, Peregrino Junior traça um paralelo entre os casarões antigos e as novas construções “modernas”, afirmando que:

> Os bellos e austeros casarões coloniaes, como certas casas de estylo [...], quando são bem construídos, com gosto e elegância, podem ser para os nossos olhos um curioso espetáculo. Temos, deante dellas, a emoção que nos dão os museus. Mas não experimentamos jamais essa euphoria, esse bem estar, essa alegria quase physica, que nos dá uma casa moderna, cheia de luz, cheia de ar, dotada desse incomparavel conforto que é um milagre maravilhoso da civilização[490].

Em contraste à ideia de um ambiente que proporcionaria beleza somente aos olhos, um grande “museu” com objetos que exibissem valores ligados ao *status* social dos moradores, está a casa “moderna”, entendida por Peregrino como o “milagre” do conforto e da civilização, pela sua construção racional, que atende às necessidades físicas do homem.

Se no início da década de 1930, vários colunistas das revistas ilustradas saem em defesa da arquitetura “moderna”, repudiando tudo aquilo que fosse “antigo”, excessivo na decoração, ao longo dos anos tais opiniões foram abrandadas. Por sua vez, os leitores se manifestaram diante dos arranjos propostos, enviando cartas às seções femininas pedindo dicas de decoração que incorporassem os móveis de estilo, como o *bergère*[491], nesses novos ambientes. Mesmo a contragosto, as colunistas respondiam com propostas de ambientes híbridos.

Entre a norma e as suas concessões, o “moderno” foi se constituindo nas casas das camadas médias. Já na década de 1950, Vão Gôgo, pseudônimo do ilustrador Millôr Fernandes nas revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*, nos apresenta no artigo “Arquitetura”[492] as dificuldades de apropriação da arquitetura denominada “funcional”, em contraposição ao ecletismo com sua distribuição de ambientes especializados.

---

[490] JUNIOR, Peregrino. *Op. cit.*

[491] Trata-se de uma poltrona estofada, mais profunda que os modelos convencionais, com os braços estofados e o encosto arredondado, permitindo repousar a cabeça na parte de trás da poltrona como também nos lados. O móvel surgiu na França, no século XVIII, na época de Luís XV.

[492] VÃO GOGO. “Arquitetura”. In: O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: Diários Associados, ed. 51, 22 set. 1954, s/n.p.

> [...] Compreende-se pois que as casas de hoje, por tanto condenadas, não são apenas *avant garde* como *avant body*, *avant mentalité* e *avant toute choses*, *mon ami*. E embora favoreçam os gatunos com imensas janelas de vidro elas fazem desaparecer aquêle pavoroso barulho de fantasma traduzido em gemidos dolorosos de madeira. Estudam-se portas e janelas de modo que o ar nunca tenha possibilidade de nos pegar pelas costas, as fechaduras não emperram, pois não há mais fechaduras já que, repito, tôdas as moradias são construídas na base de uma geração extrovertida, que pode viver abertamente e fazer tudo às claras mesmo as coisas que centenas e centenas de gerações fizeram às escuras ou à luz difusa do abajur lilá.
>
> Os tetos estão cada vez mais perto de nós o que prova que ou nós crescemos ou êles se agacham, coisa que economiza espaço e parede ainda que favoreça infinitas ânsias claustrofóbicas [...]. Essa eliminação gradativa [das paredes] crêem os arquitetos mais avançados, irá progredindo até trazer, em futuro não muito remoto, a eliminação da própria casa. Voltaremos à natureza com o avantgardíssimo J.J. Rousseau[493].

Mais do que uma nova uma linguagem estética, o "moderno" pressupunha uma mudança de comportamento em relação à moradia, acarretando transformações na concepção de privacidade e conforto. Além da abolição dos revestimentos e da integração dos espaços sociais da casa, a sobreposição de atividades em um mesmo ambiente gerou "desconforto" em muitas moradias, assim descritas por Vão Gôgo:

> [...] Em suma: mortos são as arquiteturas que tinham quarto de brinquedos para brinquedos, sala de jantar para jantar e biblioteca com livros. Atualmente tôdas as coisas são feitas no mesmo plano já que a ausência de portas e paredes tirou tôda a possibilidade de comportamento estanque no ambiente residencial. Isso tem a indiscutível e praticíssima vantagem de permitir que se jante, lave os dentes, cuide da cozinha e atenda à campainha da porta ao mesmo tempo. Meia dúzia de biombos sâbiamente espalhados mudam o quarto de dormir dos fundos para a frente em cinco minutos e transportam o privacy do budoar para um cantinho cômodo do sofá do livingue. Embora, seja dito, o observador desprevenido jamais consiga saber se é o dono da casa que está tomando banho na sala de jantar ou se é a encantadora filhinha que teve a idéia de ir jantar no banheiro[494].

A funcionalidade do arranjo "moderno" é questionada em todo o artigo. A ausência de muros que favorece a insegurança e a falta de privacidade; os cômodos interligados que provocam confusão na organização diária da casa; a simplicidade decorativa que retira a monumentalidade dos edifícios. Em tom satírico, Vão Gôgo refuta a efetividade dos ambientes ditos racionais.

As discussões em torno do arranjo ideal da casa, aliadas aos estudos sobre a habitação mínima e a racionalização dos serviços domésticos, demonstraram que a constituição da residência unifamiliar envolveu uma série de disputas cotidianas culturais e políticas. Nesse jogo de forças, envolvendo arquitetos, designers, artistas, decoradores, fabricantes de móveis,

---

[493] VÃO GOGO. *Op. cit.* s/n.p.
[494] *Ibidem.*

jornalistas e até o próprio Estado, surgiram as “casas modernas”. Longe de representar um modelo único de moradia, ela atestou a multiplicidade de faces do modernismo no país e de suas interpretações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipótese inicial decorrente de uma primeira aproximação exploratória dos discursos sobre a decoração da casa, considerava que os textos divulgados nas revistas ilustradas tinham apenas por objetivo decodificar para os leitores as discussões sobre arquitetura e decoração que já vinham ocorrendo nos periódicos da área. Dessa forma, buscava-se perceber como o vocabulário "moderno" foi "traduzido" para os segmentos médios. No entanto, a pesquisa apontou para outros caminhos. Ao contrário do pressuposto, diversas questões referentes à funcionalidade e usos dos espaços domésticos tiveram lugar somente nas revistas ilustradas, assim como outros debates ficaram circunscritos às publicações especializadas. A saída encontrada foi à análise da constituição de cada um dos discursos sobre a casa, percebendo os contextos específicos da produção das falas sobre a decoração doméstica e os pontos de convergência e divergência dos periódicos.

A principal preocupação das revistas especializadas, nas décadas de 1930 e 1940, foi o estabelecimento e o reconhecimento do profissional de arquitetura, distinto do campo da engenharia e das Belas Artes. Nesse momento, de definição das fronteiras da profissão, a decoração passou a ser compreendida como uma parte integral da arquitetura do edifício, distanciando-se, pouco a pouco, da ideia de que a arquitetura resumia-se apenas aos aspectos construtivos do prédio, ao jogo de vazios, enquanto a decoração corresponderia à ocupação posterior do espaço. Paulatinamente, percebemos a incorporação das preocupações decorativas à pauta dos arquitetos e construtores, que passaram a pensar os espaços em relação aos móveis e objetos domésticos.

Dessa forma, a decoração, agora renomeada como "arquitetura de interiores", promoveu uma nova forma de relacionamento com o espaço interno da casa. Sua constituição na casa envolvia os interesses dos moradores, que, muitas vezes, reconheciam na tradição eclética um caminho seguro para estabelecer diferenças sociais e pessoais. Enquanto os arquitetos afirmavam a hegemonia do projeto arquitetônico como caminho para a constituição da casa verdadeiramente "moderna", os decoradores estabeleceram soluções para o arranjo da casa que visavam adaptar as preferências dos clientes às noções de organização racional. Uma delas foi a "atualização" da arte colonial ao contexto urbano e industrial de grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

As disputas em torno dos termos “moderno” e “nacional” acrescentaram combustível às disputas por posições dentro do campo arquitetônico. Compor uma estética nacional e que atendesse às necessidades contemporâneas foi o objetivo de arquitetos modernistas, neocoloniais, adeptos do *art déco*, e assim por diante. Nesse contexto, arquitetos e decoradores disputaram posições hierárquicas no campo das artes decorativas. Enquanto os primeiros alçaram posições privilegiadas no contexto de desenvolvimento das artes, o mesmo não ocorreu com o trabalho dos decoradores, salvo as produções vinculadas à linguagem modernista. Profissionais como Felipe Dinucci ou Henrique Liberal, que tiveram uma produção profícua, permaneceram quase esquecidos na história, lembrados apenas como o oposto de tudo aquilo que não era “moderno”, ou até mesmo para evidenciar o “mau-gosto” das nossas elites, que não adotavam o modernismo em suas residências.

A apropriação da linguagem moderna entre as elites envolveu um processo de ressignificação dos objetos domésticos. Se a decoração em estilo fornecia meios de representação e diferenciação social através do ornamento, o “moderno” buscava o rompimento dessas preocupações na casa. A saída encontrada foi a adaptação das noções modernistas referentes a circulação, iluminação e funcionalidade em arranjos tradicionais: paredes claras, cortinas com tecidos mais leves, móveis menores, poucos objetos decorativos, foco de luz centralizado, entre outras medidas, foram aplicadas com o objetivo de “modernizar” os ambientes, mas sem abrir mão de conceitos culturalmente estabelecidos.

Em outra ponta dos discursos sobre a casa, encontravam-se as revistas ilustradas. Ainda que elas tratassem das diferentes linguagens estéticas presentes no período, a principal preocupação foi a de apresentar um ideário “moderno” para casa, visto a partir de imagens estrangeiras, sobretudo daquelas formuladas nos Estados Unidos, apresentando fachadas e interiores “racionais” e “sinceros”, ou até mesmo as ambientações dos astros e estrelas de Hollywood, colocadas como modelos para os segmentos médios.

Os arranjos apresentados nessas revistas buscavam ser flexíveis, pois “muitas vezes não se pode reformar completamente o ambiente caseiro, como seria desejável, ao menos de quatro em quatro anos”. Daí a necessidade de um arranjo híbrido: “com os móveis antigos e alguns novos, de pouco custo, conseguem-se verdadeiras maravilhas, desde que haja bom gosto e imaginação”. Sugestões quanto à versatilidade de usos de espaços e objetos tiveram especial destaque nas revistas ilustradas, ao apresentarem novas formas de usar a casa, seja para a *cocktail party* ou para receber as amigas.

Os periódicos deixam clara a existência de uma mudança nos costumes, seja na higiene, no trabalho doméstico e até mesmo no descanso corporal, que passava primeiramente pela alteração do arranjo dos espaços da casa. Porém, foi nas experiências diárias – na ocupação do espaço e usos da decoração – que as propostas de simplificicação materializaram-se, permitindo mudanças, questionamentos, ressignificações e até mesmo recusas. As pessoas ao se apropriarem desses discursos promoveram uma interpretação própria do movimento moderno, adequando-o às suas próprias demandas. Dessa forma, o "moderno" adquiriu inúmeros significados para as diversas camadas sociais. Se, para as elites nacionais, ele representava uma "atualização" da tradição que promovia distinção; nos segmentos médios, a racionalidade proporcionava a construção de ambientes com múltiplos usos, decorados em diversos estilos.

A história das apropriações do vocabulário "moderno" foi demonstrada através das soluções dadas pelos editores, realizadas com a incorporação das noções modernistas em ambientes ecléticos ou com decoração utilizando móveis seriados. Isto nos diz muito sobre as formas de percepção da modernidade; que se instaurava nos hábitos, nas relações familiares, na economia industrial, nas políticas governamentais e na definição de uma cultura nacional. Todos esses fatores convergiram na formação da habitação "moderna" dos anos 1930 a 1955.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Fonseca de. *Revista Acrópole publica residências modernas: análise da revista Acrópole e sua publicação de residências unifamiliares modernas entre os anos de 1952 a 1971*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008.

ARANGO, Silvia. "Colonialismos y españolismos, todos son modernismos". In: *Desígnio*, São Paulo, n. 2, p. 91-96, set-2004.

ATIQUE, Fernando. *Arquitetando a boa vizinhança: a sociedade urbana do Brasil e a recepção do mundo norte-americano, 1876-1945*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. "Urdiduras Continentais no debate acerca do Mission Sytle. Notas sobre o Pan-Americanismo na Arquitetura Neocolonial". In: *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, n. 10, 2011.

ATTFIELD, Judy. "The empty cocktail cabinet: display in the mid-century British domestic interior". In: _____. *Bringing Modernity Home. Writings on Popular Design and Material Culture*. Manchester/Ney York: Manchester University Press, 2007, p. 62-70.

_____. "Open Plan in the British Domestic Interior". In: CIERAAD, Irena. *At Home: an anthropology of domestic space*. New York: Syracuse University Press, 1999

BARBOSA, Marialva. "O Cruzeiro: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira". Comunicação - Sitio Ciberlegenda, n. 7, 2002.

BARBUY, Heloisa. *A Cidade-Exposição. Comércio e Cosmopolitismo na Cidade de São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema de Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BEGUIN, François. "As maquinarias inglesas do conforto". In*: ESPAÇO & DEBATES: Revista de Estudos Regionais e Urbanos.* São Paulo, ano XI, 1993.

BOIVIN, Nicole. *Material Cultures, Material Minds. The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Trad.: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp, 2007.

_____; DELSAUT, Yvette. “O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia”. Trad: Maria da Graça J. Setton. In: *Educação em Revista*, Belo Horizonte, n. 34, dez/2001.

BUSCH, Jane. “Cooking Competition: Technology on the Domestic Market in the 1930s”. In: *Technology and Culture*. Chicago: The Universit of Chcago Press. Vol. 24, n. 02, abr. 1983.

CAMPOS, Vitor Jose Baptista. *O art-déco e a construção do imaginário moderno: um estudo da linguagem arquitetônica.* Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2003.

CAMPOS, Daniela Queiroz. “O humor impresso em páginas periódicas: ilustração e humor em algumas páginas de O Cruzeiro – Amigo da Onça, Garotas e Melindrosas”. *Domínios da Imagem*, v. 11, n. 20, jan./jun. 2017.

CARA, Milene Soares. *O MASP, os Bardi e o design no Brasil*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2013.

CARVALHO, Maria Cristina Wolff. “Bem-morar em São Paulo, 1889-1910: Ramos de Azevedo e os modernos europeus”. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 4, p. 165-200, jan./dez. 1996.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920.* São Paulo: Edusp, 2008.

_____. “Gênero e conforto nas práticas cotidianas do sentar-se”. São Paulo (1870-1920). IV COLOQUIO DE ARTES DECORATIVAS DA ESAD/FRESS – O móvel e seu espaço, Escola Superior de Artes Decorativas, mar. 2013.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. *A São Paulo de Menotti del Picchia. Arquitetura, arte e cidade nas crônicas de um modernista.* São Paulo: Alameda, 2008.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____. “Modernistas, arquitetura e patrimônio”. In: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

CHUVA, Marcia. “O modernismo nas restaurações do SPHAN: modernidade, universalidade, brasilidade”. In: *Revista do IEB*, São Paulo, n. 55, p. 89-107, 2012.

COHEN, Lizabeth A. “Embellishing a Life of Labor: an interpretation of the Material Culture of American Working-Class Homes, 1885-1915”. In: SCHLERETH, Thomas J. *Material*

Cultures Studies in America. Tenesse: American Association for State and Local History, 1982.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005.

CORREIA, Telma de Barros. *A Construção do Habitat Moderno no Brasil (1870-1950).* São Paulo: RIMA, 2004.

COSTA, Heloise. *Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade da revista O Cruzeiro.* Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1992.

COWAN, Ruth S. *More Work for Mother. The ironies of household technology from the open hearth to the microwave.* United States of America: Basic Books, 1983.

CRUZ, Heloisa de Faria (org.). *São Paulo em Revista: Catálogo de Publicações da Imprensa Cultural e de Variedade Paulistana 1970-1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.

DE LUCA, Tania Regina. *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico para a (N)ação.* São Paulo: Unesp, 1999.

D'ALAMBERT, Clara Correia. *Manifestações da arquitetura residencial paulistana entre as Grandes Guerras.* Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

DEJEAN, Joan E. *O século do conforto: quando os parisienses descobriram o casual e criaram o lar moderno*. [trad. Catharina Epprecht]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DUTRA, Elaine de Freitas. "Cultura". In: SCHWARCZ, Lilia M. *História do Brasil Nação: 1808-2010*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, v. 4, p. 229-274, 2013. p. 244.

DURAND José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

FIGUEIREDO, Ana Cristina C. M. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964).* São Paulo: Hucitec, 1998.

FIORINI, Juliana. *A Casa do Arquiteto: residências de arquitetos como paradigmas da arquitetura moderna 1927 – 1964.* Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FISCHER, Sylvia. *Ensino e profissão: o curso de engenheiro-arquiteto da Politécnica de São Paulo*. São Paulo: EDUSP, 2005.

FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo. Design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 226.

FYSKATORIS, A. *O varejo de moda na cidade de São Paulo (1910-1940). A democratização da moda e a inserção do consumo de baixa renda.* Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2006.

GAY, Peter. *Modernismo*: o fascínio da heresia – de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GEBHARD, David. "The American Colonial Revival in the 1930s". University of Chicago: *Winterthur Portfolio*, v. 22, n. 2/3, 1987, pp. 109-148.

GUIMARÃES, Denise Adell de Freitas. *A decoração nas residências de elite: a produção material e simbólica dos espaços da casa*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010.

GRIER, Katherine C. *Culture & Confort: Parlor Making and Middle-class Identity, 1850-1930*. London/Washington, Smithsonian Institute Press, 1988.

HALTTUNEN, Karen. "From Parlor to Living Room. Domestic Space, Interior Decoration, and the Culture of Personality". In: BRONNER, Simon. *Consuming visions: accumation and display of goods in America, 1880-1920*. Delaware: The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1989, p. 157-190.

HARDYMENT, Christina. *From Mangle to Microwave. The Mechanization of Household Work.* Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O Palacete Paulistano e outras Formas Urbanas de Morar da Elite Cafeeira 1867-1918*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Cozinha e Indústria em São Paulo: do rural ao urbano.* São Paulo: EDUSP, 2015.

JANJULIO, Maristela da Silva. *Arquitetura residencial paulistana dos anos 1920: ressonâncias do Arts and Crafts?* Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.

_____. *A arquitetura doméstica da classe média paulistana nos anos 1950: o 'bem viver' moderno*. Tese (Doutorado), Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

KAPP, Silke; LINO, Sulamita F. "Na cozinha dos modernos". In: *Cadernos de Arquitetura e Urbanism*o, v. 15, n. 16, 1 sem. 2008.

KESSEL, Carlos. *Arquitetura neocolonial no Brasil, entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Java, 2008.

KOPP, Anatole. *Quanto o modernismo não era estilo e sim uma causa*. [tradução: Edi G. Oliveira]. São Paulo: Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

LEARS, Jackson. "Beyonde Veblen. Rethinking Consumer Culture in America". In: BRONNER, Simon. *Consuming visions: accumation and display of goods in America, 1880-1920*. Delaware: The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1989, p. 73-99.

LEMOS, Carlos A. C. *Cozinhas, etc. Um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

LIMA, Laura Ferrazza de. *Vestida de frivolidades: a moda feminina em suas visões estrangeira e nacional na revista O Cruzeiro de 1929 a 1948.* Dissertação (mestrado) - Departamento de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

MALDONADO, Tomas."The idea of comfort". In: *Design Issues*, v. 8, n. 1, 1991, p. 35-43.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. "Recônditos do mundo feminino". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Bras*il. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998.

MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

MARINS, Paulo César. Garcez. "Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras". In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, V. 3, P. 131-214, 1998.

MAUAD, Ana Maria. "Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX". In: *Anais do Museu Paulista*, v. 13, n. 01, p. 133-174, jan.-jun. 2005.

MELO, Alexandre Penedo Barbosa de. *Design do Mobiliário Moderno Brasileiro: aspectos da forma e sua relação com a paisagem*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MELLO, Joana. “Da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira”. In: *Revista do IEB*, São Paulo, n. 43, p. 69-98, set. 2006.

_____; CASTRO, Ana Claudia. “Entre nacionalismos e cosmopolitismos: imagens da metrópole moderna paulista nas primeiras décadas do século 20”. In: *Anais do VII Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*. Niterói: UFF, 2004. p. 29-30.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A História, Cativa da Memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”. In: *Revista do Instituto Est. Bra.*, São Paulo, n. 34, p. 9-24, 1992.

_____. “Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

_____. “O Fogão da Societé Anonyme du Gaz: sugestões para uma leitura histórica da imagem publicitária”. In: *Revista do Programa de Estudos de Pós-graduandos em História e do Departamento de História.* PUC-SP. São Paulo, n. 21, nov. 2000

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MILLER, Daniel. “Extracts from Material Culture and Mas Consumption”. In: BUCHLI, Victor. *Material Culture: Critical Concepts in the Social Sciences*. London, New York: Routledge, 2004, v. II, p. 292-336.

MURDOCK, Catherine G. *Domesticating Drink: Women, Men, and Alcohol in America, 1870-1940*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

NASCIMENTO, Flavia Brito do. *Entre a Estética e o Hábito: o Departamento de Habitação Popular (Rio de Janeiro, 1946-1960)*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.

_____. “Habitação como patrimônio: a preservação dos conjuntos residenciais modernos”. In: *Revista CPC*, São Paulo, n.4, p.23-39, maio/out. 2007.

ORTEGA, Cristina Garcia. *Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PASSERINI, Luisa. “Mulheres, consumo e cultura de massas”. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: o século XX*. Porto: Edições Afrontamento, v. 5, 1991.

PAULILLO, Clarissa de Almeida. *Corpo, casa e cidade: três escalas da higiene na consolidação do banheiro nas moradias paulistanas (1893-1929)*. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2017, p. 240.

_____; MARQUES, Deborah; FERREIRA, Pedro. *Nenhuma casa moderna dispensa o bar: composição dos interiores domésticos brasileiros nas décadas de 1930 e 1940.* In: IV Enanparq – Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Porto Alegre, 25 a 29 jul. 2016, p. 01-23. Disponível em: <https://enanparq2016.files.wordpress.com/2016/09/s42-05-paulillo-c-marques-d-ferreira-p.pdf>. Acessado em 13 set. 2016.

PERPÉTUO, Daniela. *A morada paulista moderna: espaços interiores nas residências de João Batista Vilanova Artigas.* Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2012.

PERROT, Michelle. *História dos Quartos*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. *Arquitetura residencial verticalizada em São Paulo nas décadas de 1930 e 1940.* In: Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 16, n. 01, jan.-jun. 2008, p. 109-149.

PROST, Antoine. "Fronteiras e Espaços do Privado". In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard. *História da Vida Privada*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 05, 2009.

REDE, Marcelo. "História e Cultura Material". In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

RICE, Charles. *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity.* London: Routledge, 2007.

ROSATTI, Camila Gui. *Casas burguesas e arquitetos modernos: condições sociais de produção da arquitetura paulista.* Tese (doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

_____. "Moderno sob encomenda: produtos e clientes do mobiliário paulistano na década de 1950". In: ANPOCS, ago./2014. Disponível em: < http://www.anpocs.com/index.php/papers-38-encontro/spg-1/spg08-1/9263-moderno-sob-encomenda-produtores-e-clientes-do-mobiliario-paulistano-na-decada-de-1950/file>. Acessado em: 30/01/2018.

RUBINO, Silvana. "Corpos, cadeiras colares: Charlotte Perriand e Lina Bo Bardi". In*: Cadernos Pagu,* n. 34, janeiro-junho de 2010.

_____. *Lugar de mulher: arquitetura e design modernos, gênero e domesticidade*. Tese (Livre-docência) – IFCH UNICAMP, Campinas, 2017.

SANCHES, Aline Coelho. “O Studio de Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil: povo, clima, materiais nacionais e o desenho de mobiliário moderno no Brasil”. In: *Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. n. 2, 2003.

SANTOS, Anna Maria Affonso dos. *John Graz: o arquiteto de interiores.* Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, José de Almeida. *No mundo estreito dos antiquários*. São Paulo: MASP, 1981.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *O móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/Edusp, 1995.

SANTOS, Raissa Monteiro. *O corpo na publicidade do Mappin (1931-1945).* Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.

SANTOS, Simone Andriani dos. *Senhoras e criadas no espaço doméstico, São Paulo (1875-1928).* Dissertação (mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SANTOS, Tamira Naia dos. *Fundação Crespi-Prado:* trajetória de uma coleção museológica. Dissertação (Mestrado), Interunidades em Museologia, São Paulo, 2016.

SERAPHICO, Luiz. *Arte colonial: mobiliário*. São Paulo: Ed. Das Américas, 1977.

SIMIONI, Ana Paula C. *Anatomia de um Móvel Moderno: algumas questões em torno do mobiliário da Casa Modernista, de Gregori Warchavchik*. ARS (São Paulo), Brasil, v. 10, n. 20, p. 42-55, nov. 2013.

_____. *Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil*. In: Revista do IEB, n. 45, p. 87-106, setembro de 2007.

SILVA, Joana Mello de Carvalho. “Habitar a metrópole: os apartamentos quitinetes de Adolf Franz Heep”. In: *Anais do Museu Paulista.* São Paulo, v. 21, n. 1, p. 141-157. jan. – jun. 2013.

SPARKE, Penny. *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century.* New York: Harper & Row, Publishers, 1987.

_____. *The Modern Interior*. London: Reaktion Books, 2008.

TEMPEL, Benno; JANSSEN, Hans; TJABBES, Pieter (curadores). *Mondrian e o Movimento De Stijl*. São Paulo: Art Unlimited, 2016.

TOTA, Antonio Pedro. “Rádio e modernidade em São Paulo (1924-1954)”. In: PORTA, Paula (org.). *História da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, v. 3, p. 487-516, 2004.

THORNTON, Peter. *Authentic Decor*: *the Domestic Interior, 1620-1920*. New York: Viking Penguin, 1984.

VAZ, Lilian Fessler. *Modernidade e Moradia. Habitação coletiva no Rio de Janeiro séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

SIMMEL, Georg. *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito, 1903.* Trad. Artur Morão. Covilhã/PT: Universidade da Beira Interior, LusoSofia Press, 2009.

WOLFF, Silvia Ferreira dos Santos. *Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: Edusp, 2001.