

O Olhar Decorativo



De modo original, este livro estuda as formas como os espaços interiores se organizam a partir dos modos de ver e das práticas de olhar. Assim, a pesquisa caracteriza o *olhar decorativo* que definiu os usos de móveis e objetos residenciais nas casas do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o século XX (...)

Da gostosa ler as páginas, que se seguem. (...) Este livro leva decoração a sério e, ao final da leitura, não há quem não se convença de que a coisa é séria mesmo.

Do prefácio de Paulo Friaus

Professor do Departamento de História e pesquisador do Laboratório de História Oral Imagem da Universidade Federal Fluminense



Avulsa X

O Olhar Decorativo

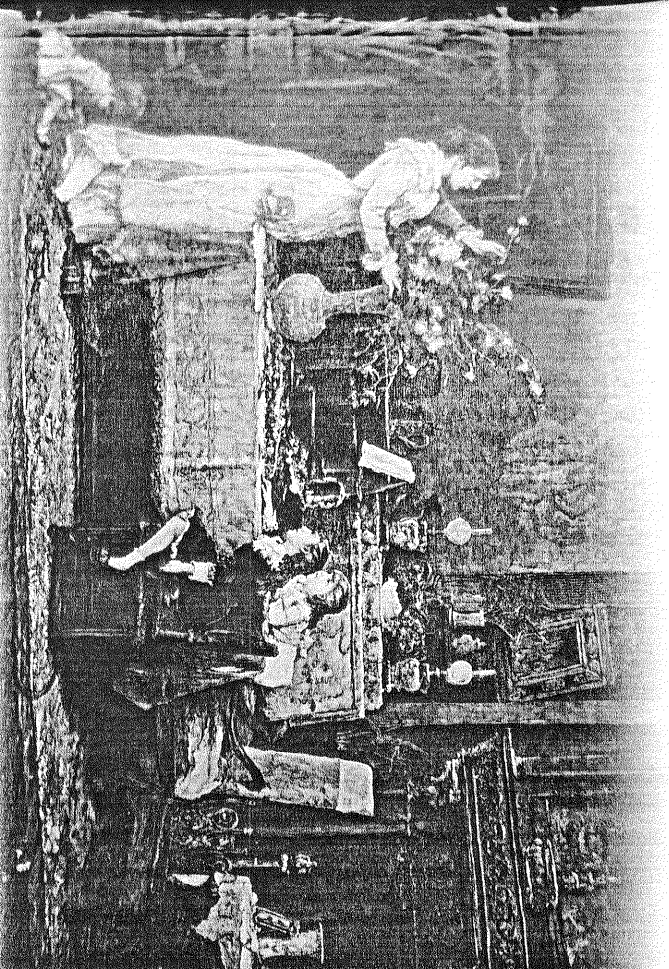
ambientes domésticos
em fins do século XIX no Rio de Janeiro

Marize Malta

AVULSA AVULSA

O Olhar Decorativo

ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro



Copyright © by Marize Malta, 2011

Direitos desta edição reservados à

MAUAD Editora Ltda.

Rua Joaquim Silva, 98, 5º andar

Lapa — Rio de Janeiro — RJ — CEP: 20241-110

Tel.: (21) 3479.7422 — Fax: (21) 3479.7400

www.mauad.com.br

em coedição com

Fapefj — Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa

do Estado do Rio de Janeiro

Av. Erasmo Braga, 118, 6º andar — Centro

CEP: 20020-000 — Rio de Janeiro — RJ

Tel.: (21) 3231.2929 — Fax: (21) 2533.4453

www.fapefj.br

Projeto Gráfico:
Núcleo de Arte/Mauad Editora

Revisão:
Bárbara Mauad

Agradecimento à Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro — Fapefj, pelo apoio recebido.

CIP-Brasil. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

M226o

Malta, Marize

O olhar decorativo : ambientes domésticos em fins do século XIX no
Rio de Janeiro / Marize Malta. - Rio de Janeiro : Mauad X : FAPERJ,
2011.

248p. : il. : 17 x 24cm

Inclui bibliografia e índice

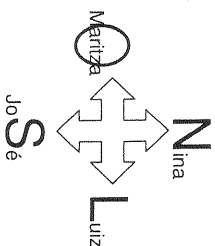
ISBN 978-85-7478-368-0

1. Arte decorativa. - Rio de Janeiro (RJ) - História. - Século XIX.
2. Decoração de interiores. - Rio de Janeiro (RJ) - História. - Século XIX.
3. Decoração e ornamento. - Rio de Janeiro (RJ) - História. - Século XIX.
4. Mobiliário. - Rio de Janeiro (RJ) - História. - Século XIX. I. Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. II. Título. III. Título: Ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro.

11-2728.

CDD: 747.0981
CDU: 747(81)

Aos meus pontos cardeais



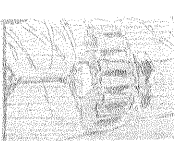
Um modo geral, cabe destacar que a originaridade da abordagem está no uso do conceito de cultura visual na sua relação com a história do mobiliário e das artes decorativas. O olhar decorativo permite, na expressão da autora, tratar a cultura visual porta adentro. A educação do olhar, os usos da imagem e o desenvolvimento de competências visuais para sua leitura se colocam como eixos de análise. A interrogação, portanto, desenvolve-se em torno das questões da visualidade e da visibilidade, ou seja, dos modos de olhar e das práticas de ver e tomar visível. Fundamentalmente, o pressuposto é explorar o fato de que o olhar não é natural, mas, ao contrário, trata-se de construção social que permite afirmar que a visão não é neutra nem inocente. A partir de um diálogo atento à bibliografia especializada internacional, o que o livro nos apresenta é uma definição histórica do olhar e de cultura visual.

Ao longo dos capítulos, o leitor se dá conta de que a pesquisa se desenvolveu a partir da exploração de fontes históricas variadas. Cada capítulo recorre a fontes de natureza distinta, permitindo percorrer de modo abrangente a construção do olhar decorativo no contexto estudado. Do ponto de vista metodológico, é preciso ressaltar que o trabalho demonstra que uma história do olhar se enriquece com o domínio de documentos que não sejam apenas os visuais. Assim, a pesquisa desenvolvida indica que as imagens não são as únicas fontes para investigar a construção do olhar. Pode-se mesmo dizer que a análise das fontes visuais se aprofunda e fica mais rica ao considerar sua relação com documentos escritos. Nesses termos, escrito e visual se entrelaçam, definindo a intertextualidade como terreno da investigação sobre a construção do olhar, da mesma forma que a visão se apoia nos outros sentidos naturais – a escuta, o tato, o olfato e o paladar. O sensível sempre mobiliza todos os sentidos em alguma medida. A expressão humana não é diferente, pois também em alguma medida se organiza no contato das linguagens.

Dá gosto ler as páginas que se seguem. De um lado, porque o leitor é surpreendido com referências recheadas de peças rebuscadas e de materiais diversificados, tão distantes do gosto contemporâneo das linhas retílicas e dos espaços vazios e transparentes. Há uma surpresa provocada pela diferença dos tempos e pelo gosto que é histórico. Certo sabor de nostalgia se impõe ao leitor, que termina interrogando onde foram parar essas casas e seus móveis e objetos. Por outro lado, a graça está no fato de que a pesquisa criativa e abrangente destaca móveis e objetos decorativos como protagonistas da história. Isso justifica a caracterização da autora de que se trata de um estudo do mobiliário em situação, na medida em que participa e modela a vida social. Nesse caso, a surpresa decorre do fato de aquilo que usualmente se considera deleite para desfrutar ou mera futilidade permitir traduzir meandros das estruturas e dinâmicas da sociedade. Em resumo, este livro leva decoração a sério e, ao final da leitura, não há quem não se convença de que a coisa é séria mesmo.

Paulo Krauss

Professor do Departamento de História e pesquisador do
Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense



O mundo doméstico compreende o principal ambiente onde homens e mulheres vivem, de modo privilegiado, suas vidas privadas e depositam suas coisas mais caras e benquistas. Nele, determinadas relações sociais e de gênero se situam com exclusividade. Foi no século XIX, principalmente a partir da segunda metade, que a ideia de domesticidade tomou corpo no Brasil, configurando outros sentidos a casa, valorizando o intimismo, o resguardo do indivíduo e da família, propiciando construção de singularidades, identidades pessoais e uma cultura visual própria.

Nesse território, os móveis assumiram papel significativo, à medida que favoreceram a estada das pessoas nos ambientes. As salas vazias não pareciam feitas para nelas se estar, mas para se passar por elas. Os móveis convidavam e davam condições de as pessoas ficarem em certos lugares da casa, sustentando o desempenho de certas atuações sociais. Possibilitaram criar lugares – ambientes interiores – e compor verdadeiras paisagens particulares.

No Brasil, até o século XIX, os móveis eram raros e, genericamente, muito simples, salvo em espaços religiosos e alguns poucos sobrados aristocráticos. Entretanto, no decorrer do século, os móveis e demais objetos não foram apenas esparsos coadjuvantes no preenchimento das casas brasileiras. Os móveis se multiplicaram e foram usados em quantidade nunca vista, adornaram-se com capricho e adquiriram um poder de representação até então pouco usual. Com eles, outros equipamentos e acessórios participaram na construção de um ambiente atrativo aos olhos: um lugar decorativo. A decoração, atribuiu relacionamento à aparência, assumiu papel principal nas cenas da vida doméstica e foi superdotada de expressão visual e simbólica, o que propiciou dar sentido ao que Machado de Assis afirmava: “Dize-me como moras, dir-te-ei quem és”.¹

Diante dessas particularidades, escolhemos os ambientes domésticos que cercavam a boa sociedade² residente na cidade do Rio de Janeiro como material de pesquisa capaz de oferecer

¹ ASSIS, Machado. Linha reta e linha curva. In: CAVALCANTE, Djaima. (Org) *Contos completos de Machado de Assis*. Juiz de Fora: UFJF, 2003, p. 257.

² Estamos empregando a acepção de boa sociedade do século XIX, que inclui homens e mulheres, livres e brancos, participantes do mundo político imperial e responsáveis por sua ordenação, que se reconheciam e se faziam reconhecer como integrantes do almejado “mundo civilizado”, como apontou Ilmar de Mattos, que a relaciona com a classe senhorial que se fundamentou na formação da política do Estado imperial e lhe deu

outras versões da história sociocultural no Brasil. Destacamos o período colonial e o momento de 1880 e 1920, momento que encerra peculiaridades no modo de preencher as casas e de olhar para elas, e que, não por acaso, foram relacionadas à construção da ideia de lar, domesticidade e decoração.

Então, “sente, que lá vem história...”

IMAGENS COM MÓVEIS: UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM

Imbuídos do espírito do “olho curioso”,³ desejamos penetrar no complexo mundo estético e simbólico dos interiores constituídos por pessoas que viveram em um dado momento, focalizando os modos como identidades individuais e coletivas foram sendo moldadas por meio dos ambientes interiores que habitaram e dos móveis com que conviveram.⁴ Assim, escolhemos nos distanciar de uma história de móveis e propor uma história com móveis inseridos em interiores e gerando visualidades próprias. Pretendemos articular uma história com mobiliário como cultura visual e material produzida por grupos sociais que colaboraram na expressão de sentido de mundo. Visamos integrar os móveis e sua materialidade em um discurso sobre o passado para além de sua condição material, tomando-os como textos práticos à leitura e passíveis de serem lidos nas suas práticas e representações sociais.

Consideramos que o móvel deve ser inserido em situação,⁵ ou seja, no conjunto de discursos e práticas próprios da sociedade que os produziu, com o fim de compreender o funcionamento social dos ambientes domésticos, elemento ativo na construção de identidades de indivíduos e grupos no século XIX.⁶ Colocar o móvel igualmente em situação é observá-lo em uso, no seu ambiente, situado no espaço a que foi destinado. Na análise dos móveis e suas representações, é possível vislumbrar os vários estilos de vida, as formas de manutenção do poder e a construção de uma identidade desejável. Observar de que maneira os móveis afetaram a vida cotidiana e modelaram o mundo doméstico oitocentista é entender esses objetos em seus lugares. Como salienta Nelson Schapochnik:

suporte. MATTOS, Ilnar Rohloff de. *O tempo Saquarema: a formação do Estado imperial*. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2004. A noção é ampliada por Maria do Carmo Rainho, alargando o vínculo com mundo da política, incluindo grandes negociantes, bachareis, banqueiros, altos funcionários e profissionais liberais. A autora aponta a importância da aparência para a noção de boa sociedade, em que seus membros são “aqueles que por meio da aparência e não apenas do dinheiro e do poder, deixavam visíveis as diferenças que marcavam o abismo existente entre a ‘boa sociedade’ e a sociedade comum, abismo do prestígio, do estilo de vida, do acesso ao mando”. RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções* – Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Ed. UnB, 2002. Introdução.

³ O olho curioso, ou “the curious eye”, no entender de Irit Rogoff, opõe-se à tradição do “the good eye”, assentada no discurso do olhar especializado, supostamente preciso e rigoroso, emanado da História da Arte, capaz de revelar riquezas de significados ignorados pelos observadores comuns. ROGOFF, Irit. *Studying visual culture*. In: MIRZOFF, Nicholas. (Ed.) *The visual culture reader*. London: Routledge, 1998, p. 14-26.

⁴ Cf. SPARK, Penny. *Introduction*. In: MACKELLAR, Susie; SPARK, Penny. (Ed.) *Interior design and identity*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2004, p. 1-9.

⁵ De acordo com MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, n. 21, 1998/1.

⁶ ZERNER, H. *Ecrire l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 1997, p. 10.

A maneira de organizar o espaço disponível que se revela pelo jogo das curvas e pretensões, pela ordem e desordem, pelo visível e invisível, pela harmonia e discordâncias, e a distribuição das diferentes funções diânas (refeição, toalete, recepção, conversação, estudo, lazer e repouso) compõem um relato de vida e um teatro de operações no qual se entrecruzam objetos, pessoas, palavras e ideias.⁷

A nosso ver, a casa consagrou-se, no século XIX, como espaço da aparência (aparência burguesa), assumindo identidade de lugar de uso e de imagem, e mesclando características de espaços públicos e privados conforme a localização de visitantes e familiares na sua organização espacial. Os objetos também desempenharam esse papel, por vezes assumindo papel público, significando status, estilo ou gosto,⁸ importantes emblemas no processo civilizatório.⁹ As casas deveriam parecer locais de viver e locais de diversão para os olhos.

Na Europa, paulatinamente, as peças de interesse visual fecharam-se em cômodos – os gabinetes de curiosidades –, resguardaram-se da publicidade, restringiram olhares e se assentaram em solo privado. Ao mesmo tempo, os salões discriminaram os espectadores, permitindo acesso a limitado número de convivas, e não eram vistos exclusivamente como espaços de confinamento, porque, se os objetos se escondiam do grande público, exibiam-se para certo público. Tratava-se do processo de construção da separação entre mundo de dentro e de fora, atribuindo, em parte, ao cristianismo a partição entre mundos, que se bifurcaram em valores dicotômicos, com a ordem aderindo ao interior e a desordem ao exterior, segundo ótica de Richard Semner,¹⁰ fazendo um paralelo com os ambientes domésticos oitocentistas, a ideia de expor móveis e outros objetos demandava um público diferente do familiar, pois, segundo Semner, a exibição é ato que ocorre em multidões e entre estranhos. A casa, ao se abrir às visitas – a “multidões” e a “estranhos” –, passou a se preocupar com as questões referentes à exibição, fato que se tornou hábito estendido no Brasil do século XIX, principalmente após a segunda metade.

O objeto doméstico oitocentista tomava um caráter exhibitionista, já que caprichava em suas formas e em seus enfeites, fazia questão de se mostrar. Cada peça no ambiente, diante de grande quantidade de itens diferentes entre si, precisava aparecer para se destacar, tornar-se apreensível entre aquela multidão de estranhos objetos circundantes. Na ação expositiva, o móvel, a cortina, o bifele, foram fatores denunciadores de virtudes morais e estéticas dos seus usuários e proprietários por meio da sua imagem. Da maneira como estavam dispostos,

⁷ SCHAPOCHNIK, Nelson. *Cartões-postais, álbuns de família e ícones de intimidade*. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org) *História da vida privada no Brasil* 3: República da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 494.

⁸ WOODWARD, Ian. *Domestic objects and the laste epiphany: a resource for consumption methodology*. *Journal of Material Culture*, London, v.6, 2, p. 115-136, 2001, p. 121.

⁹ ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Paris: Flammarion, 1985 e *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, 2 v. No Brasil, consideramos AZEVEDO, André Nunes de. *Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1888 e 1906*. Tese (Doutorado em História) – PUC-RJ, Rio de Janeiro.

¹⁰ Em relação à análise crítica acerca da condição de exposição e retratamento do homem em sociedade (urbana e europeia), vide SENNET, Richard. *The conscience of the eye: the design and social life of cities*. London: W.W. Norton & Company, 1992.

seu estado de manutenção, seu assento, as escolhas dos tipos, dos estilos, dos materiais, dos revestimentos e acabamentos demarcariam questões morais e estéticas implicadas. Ambas as características – morais e estéticas – seriam percebidas pelo contato visual. A própria ideia de conforto, relacionada ao tato, também seria codificada e transmitida por imagens de conforto. Focalizamos o estudo da cultura visual porta adentro,¹¹ na vida cotidiana, na experiência visual dentro das casas, em seus elementos mudanos, domésticos. Ao assumirmos os estudos visuais como norte para o enfrentamento do objeto de estudo, tomamos os móveis e os ambientes interiores como “(...) representações visuais produzidas no âmbito da produção cultural, não deixando espaço para antigas categorias do campo das artes como obra-prima, criação de gênio, ou arte menor, entre outras”.¹² Despidos da carga que macluava o objeto dito decorativo, podemos tomar os móveis no seu aspecto visual e cultural, considerando a visualidade que proporcionavam enquanto objetos de um conjunto.

Estamos procurando ver os móveis domésticos oitocentistas com outros olhos. Pretendemos, acima de tudo, tratar de olhar. Olhar para esses móveis, interrogar olhares sobre eles, procurar saber que tipos de olhar foram construídos a partir das imagens interiores das casas de nossos antepassados, repletas de móveis e objetos, e configuradas como lugares de agradável convivência, recepção, representação, *enfim*, lugares de decoração, como assim passaram a ser chamados. Esses objetos foram partícipes da construção de uma nova espacialidade, dirigida pela possibilidade de se visualizarem, em detalhe, várias imagens complexas, comportamento este favorecido, segundo nossa hipótese, pela instalação de um novo olhar: o olhar decorativo. É, portanto, no campo da cultura visual que nos fixamos.

Pretendemos apresentar questões sobre a cultura visual da boa sociedade do Rio de Janeiro na época do Segundo Império e início da Primeira República, cultura que afetou a maneira de olhar a decoração das casas, seus móveis, seus objetos e vice-versa. Os artefatos também foram integrantes do conjunto de imagens que formaram a cultura visual oitocentista do Segundo Império. Foram objetos visualmente compartilhados e compuseram um arquivo comum de conhecimento do mundo material que integraram.

Ao assumirmos a cultura visual como campo privilegiado de investigação para nosso objeto, consequentemente algumas posturas foram demarcadas: não consideramos o olhar um dado natural,¹³ mas sim prática e fato epistemológico, e não aceitamos a experiência visual como universal, admitindo sua especificidade cultural. Os móveis e os ambientes em que estão inseridos serão tomados como objetos materiais-visuais e participantes ativos da cultura

¹¹ A expressão “porta adentro” usada – cotidiano “porta adentro”, universo “porta adentro” – é empregada por Maria Izilda de Matos para identificar espaço e tempo do universo doméstico, onde se desenvolvem, de forma velada, as transformações – diferente dos espaços urbanos – e onde ela situa a análise da rotina dos trabalhos domésticos. Aplicamos, aqui, para também demarcar o *locus* que privilegiamos para nosso estudo. MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauri: Edusc, 2002. Esta, por sua vez, tomou o termo inaugurado por MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995. Agradeço a Nelson Schapochnik pelo esclarecimento.

¹² KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Articultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 98-115, 2005, p. 102. Agradeço a Paulo Krauss pela iluminação de suas aulas, textos e conversas.

¹³ Cf. JAY, Martin. *Scopic regimes of modernity*. In: MIZZOEFF, 1998, op. cit., p. 66-69.

visual oitocentista. Mais do que a maneira de usá-los ratilmente, interessa-nos como a boa sociedade oitocentista no Rio de Janeiro via (usava visualmente) seus ambientes e móveis, conferia-lhes significados e lhes atribuía o sentido decorativo. A tarefa que nos cabe é a de, como diria Baxandall,¹⁴ recuperar a “visão do período” – a maneira de ver culturalmente, específica daqueles que consumiram e usufruíram ambientes domésticos por eles denominados de decorados. No entanto, não estamos falando de uma visão de modo amplo, mas de uma específica: aquela de intenção decorativa, uma dentre outras possíveis que podem caracterizar modos de ver no século XIX no Brasil.

A construção de um olhar decorativo ou a capacidade visual para o decorativo porta adentro só teria sido favorecida a partir de certas condições que aconteceram simultaneamente: reunião de objetos (principalmente os móveis) de diferentes linguagens em mesmo espaço; convívio visual diário com esses objetos porta adentro; tempo para poder admirar as peças e decorações; incorporação de hábitos de reuniões sociais em casa; preocupação com arranjos, composições, detalhes e unidade de conjunto dos objetos envolvidos; estabelecimento e divulgação de regras e orientações para organizar os objetos na domesticidade; expansão de imagens e textos sobre decoração de interiores; valorização da educação do olhar pelo lar por meio dos benefícios de imagens agradáveis dentro de casa. A decoração deixava de ser um privilégio de classes abastadas, passando a uma nova ordem visual capaz de alcançar as pessoas nas casas mais simples. O olhar decorativo, apesar de não ter sido exclusivo aos interiores das casas, ganhou consistência e reconhecimento por meio da experiência com a decoração de interiores, com a experiência visual proporcionada pela aparência dos artefatos materiais postos no espaço doméstico, como móveis, revestimentos, objetos e bibelôs.

Com a valorização das imagens porta adentro, com sua decodificação, as individualidades puderam ser traduzidas pelas decorações das casas. As imagens dos interiores domésticos passaram a ser dotadas de sentidos particulares, sintetizados na qualidade de decorativo.

CULTURA VISUAL DOS AMBIENTES DOMÉSTICOS

Tendo em vista a diversidade de definições e caminhos que os estudos com o rótulo de cultura visual vêm assumindo,¹⁵ faz-se prudente esclarecer de que cultura visual estamos falando, ou seja, que universo e premissas relacionados ao visual estamos a considerar e que abordagens vamos assumir. Diferente da maior parte dos estudos intitulados Cultura Visual ou Estudos Visuais¹⁶ relacionados, por vezes restritamente, à pós-modernidade e/ou aos

¹⁴ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascentista: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

¹⁵ Para um mapeamento do campo e síntese de suas diversidades, vide: ELKINS, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representations*. New York/London: Routledge, 2003; DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge: The MIT Press, 2005 e KNAUSS, op. cit.

¹⁶ Consideramos James Elkins (2003), os periódicos *Invisible Culture*, *Journal of Visual Culture*, *Transcript*, *Modernity* e *Glossen*.

eventos visuais veiculados por interfaces com tecnologia visual,¹⁷ optamos por uma definição mais ampla de cultura visual. Consideramos que estudos nesse campo podem ter como objeto todas as produções humanas que propiciam experiências visuais e também a própria maneira de ver, que influi na significação de objetos que vivenciamos diariamente. Assim, cultura visual abarca "(...) tudo aquilo que for visual produzido, interpretado ou criado por humanos, que tem, ou é dada, intenção funcional, comunicativa e/ou estética".¹⁸ Tal postura permite contemplar variadas imagens e incluir todas as formas de arte e *design*. É importante lembrar que "(...) enquanto a história da arte se guia por objetos individuais, os estudos visuais procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico para o universo mais geral das imagens e das representações visuais".¹⁹ Ver os objetos decorativos sob o prisma da cultura visual é um indicio de querer ver diferente.

O mobiliário não foi apenas registro de um momento social e cultural específico. Foi um significativo participante dos diálogos sociais, menos um espelho do passado e presente do que um agente auxiliador em moldar o futuro.²⁰ O mobiliário decorado, caprichosamente enfeitado, destacadamente posicionado, desafiava tempo, natureza e geografia. O passado era ressuscitado através da evocação de representações (ornamentos gregos, góticos, mouriscos, barrocos...); o espaço se desnaturalizava, transpondo fronteiras geográficas (objetos ingleses, franceses, holandeses, alemães...); a natureza era recriada pela união de partes nela encontradas separadas (elementos de metal e madeira) e era inventada (apareceram novos materiais, como o *paper maché*). Suas imagens eram insuportáveis e convidavam a se deixar ficar.

Além de suspendermos as certezas que as categorias de objetos parecem estabelecer, queremos ultrapassar o determinismo do estilo (ecletico) e, em vez de procurar peças que se insiram exclusivamente na sua lógica (aliás, pouco compreendida), desejamos ver os móveis em uso, dentro das casas, cercando famílias e ocupando lugares. E nem todos os móveis encontrados nas casas oitocentistas podem ser classificados de ecléticos, mesmo se forem do período do último quarto do século XIX e primeiros anos do século XX, momento considerado áureo do eclétismo no Brasil. Ao desistimos de buscar ver apenas coisas com estilo, podemos ampliar nosso campo visual e respeitar toda possibilidade de coisas, acolhendo as várias linguagens que povoaram os domicílios oitocentistas.²¹

A medida que peças de diferentes proveniências eram passíveis de estar reunidas, tornaram-se desejáveis, se não necessárias, às ações de selecionar judiciosamente os objetos para a casa, de combinar harmoniosamente os elementos dos ambientes e de criar um conjunto belo e com alguma coerência. Nesse processo, era preciso saber ver decoração. A decoração passaria a ser item fundamental da cultura visual porta adentro.

¹⁷ Cf. MIRZOEFF, 1998 e MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.

¹⁸ "(...) anything visual produced, interpreted or created by humans which has, or is given, functional, communicative and/or aesthetic intent". BARNARD, Malcolm. *Art, design and visual culture: an introduction*. London: Macmillan Press, 1998, p. 18. Agradeço a Jan Onozco pela revisão de todas as traduções em inglês.

¹⁹ KNAUSS, *op. cit.*, p. 112.

²⁰ LEPPERT, Richard. *Art and the committed eye*. Oxford: Westview Press, 1996, p. 43.

²¹ O argumento segundo o qual as escolhas artísticas eram guiadas muito mais por tipos ou tipologias do que pelos estilos vem sendo desenvolvido por Sonia Gomes Pereira, reforçando a validade da postura de transposição da história dos estilos.

Cultura visual será tomada como o estudo da construção cultural e social da experiência visual, e desenvolvida em termos de "sistema de significados" (instituições, objetos, práticas, valores e crenças) por meio do qual cada sociedade é visualmente constituída, reproduzida e contestada, conforme orienta Malcolm Barnard.²² Subentende-se, desse modo, que as representações estão sendo consideradas práticas de significação.

O estudo dos móveis e ambientes decorativos como imagens serve "(...)" para estabelecer um contraponto a uma teoria social que reduz o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única".²³ Optamos por lidar com diversos tipos/categorias de imagens para analisar o mobiliário em situação:

- imagens materiais/sólidas/tridimensionais – os objetos em si nas ambiências,
- imagens visuais/pictóricas/bidimensionais – representações dos objetos e ambiências,
- imagens textuais/mentais/abstratas – a partir do que evocam os textos sobre os objetos e os ambientes.

Essas três categorias ampliam-se em outras possibilidades conforme as mídias em que se concretizam. A produção, reprodução, transmissão e disseminação das três imagens conjuntas iniciaram seu percurso no século XIX.²⁴ Graças a uma série de transformações tecnológicas – máquinas para auxílio na produção de objetos, fotografias e outros tipos de dispositivos de captação de imagens, litografias e fotografuras para impressão de imagens, meios de transporte e comunicação mais ágeis –, os grandes centros urbanos assistiram a um crescente compartilhamento de imagens, principalmente figuradas (estampas em jornais, embalagens, fotografias, gravuras, pinturas), a criar oportunidade de se estabelecerem identidades visuais transculturais e, principalmente, doar o público de determinadas capacidades visuais (*visual skills*).²⁵

As imagens das pessoas em trajes refinados, da paisagem em transformação, das lojas com seus tantos artigos, das vitrines elaboradas, das casas ornamentadas, dos móveis enfeitados, das embalagens dos novos produtos, dos rótulos figurados, das ilustrações nos periódicos, das obras de arte dos salões e galerias, entre outras, foram vivenciadas e compuseram diferentes fontes visuais que conviviam e se complementavam, ratificando um novo estatuto de olhar – o olhar detalhista, propenso a valorizar o decorativo, próprio de um imaginário urbano. Tantos detalhes visuais, provenientes de diferentes formas de produção e de linguagens, eram captados e observados minuciosamente, demandando um novo tipo de olhar.

Esse regime visual remete à figura da "virada". Entretanto, *pictorial turn*, termo cunhado por W. J. T. Mitchell,²⁶ tem sido usado insistentemente para sublinhar a ampliação do domínio da

²² Malcolm Barnard segue premissas de Raymond Williams. BARNARD, 1998, *op. cit.*, p. 7 e 55.

²³ KNAUSS, *op. cit.*, p. 100.

²⁴ Se fossemos considerar que a pós-modernidade é o tempo do predomínio do visual sobre o textual, em virtude da saturação da imagem visual, poderíamos considerar o século XIX como o tempo do despertar dessa condição, tendo em vista a ocorrência da ampliação da circulação das imagens pelas mídias de massa.

²⁵ Conforme aceção de BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in social history of pictorial style*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

²⁶ MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1994, p. 11-34.

o sentido de mudança de paradigma que o termo sugere, poderíamos usá-lo como referência na sua forma esquemática para variadas circunstâncias. Interessa-nos o caso brasileiro, em especial no Rio de Janeiro, de supervalorização da decoração, de tendência a destacar a potencialidade visível dos objetos diários. Nesse caso, poderíamos estar pensando em um *decorative turn* – o domínio do pensamento pela decoração, da praticidade por ornamento, da preocupação com a imagem dos interiores das casas. A figura da “virada” se adequaria a uma fase de euforia do visual, cujas formas decorativas seriam celebradas. Conforme Mitchell:

Um uso crítico e histórico dessa figura seria como uma ferramenta diagnóstica para analisar momentos específicos quando uma nova mídia, uma invenção técnica ou uma prática cultural irrompe como sintomas de pânico ou euforia (geralmente ambas) sobre o visual.²⁷

Apesar de não acreditarmos em um modelo histórico binário baseado simplificadoramente nesses pontos de virada (era do texto *versus* era da imagem, por exemplo),²⁸ é flagrante a mudança radical do modo de ver da boa sociedade brasileira, a qual afetou a decoração dos ambientes domésticos brasileiros do século XIX. A “virada do decorativo” se conformaria à proposta de Mitchell, pois suas questões estiveram em destaque nos discursos e nos usos durante o século XIX, na sua forma de euforia (grande consumo) ou de pânico (críticas sobre seu abuso).

O século XIX não foi apenas época de maior circulação de bens de consumo e de imagens pictóricas no mundo ocidental, incluindo o Brasil. Aqui ainda se ampliou o contato com países além-Portugal, seja por significativa quantidade de viagens, viajantes, imigrantes, seja pelas suas mercadorias, seja pelas suas instituições e empresas. Afóra as imagens estrangeiras, alargou-se a disseminação de ideários europeus não- lusos e sem o intermédio da Coroa portuguesa. O Império do Brasil, por meio de sua elite, buscava se adequar aos pensamentos hegemônicos das elites inglesa e francesa, julgados os mais avançados e refinados. Junto com mercadorias e valores, os brasileiros da elite social assimilaram o pensamento ocidental oitocentista que reforçava o ocularcentrismo, incrementando o domínio da imagem. A forma de olhar – fixamente (*gaze*) – veio a ser considerada a forma correta, civilizada de olhar. Dominar esse olhar era o objetivo daqueles que desejavam participar do processo de modernização. Uma dessas modalidades de olhar da modernidade seria o olhar decorativo. Somente com um tipo de olhar mais demorado, contemplativo e aprofundado haveria possibilidade de valorização da questão decorativa.

²⁷ Mitchell, em artigo intitulado “Showing seeing: a critique of visual culture”, faz um balanço dos mitos já construídos sobre cultura visual, mapeando várias “falácias” (termo usado por ele), entre elas a “falacy of pictorial turn”. Mitchell comenta usos e abusos do termo e explica que ele é um topo (uso de palavra em sentido figurado), citando exemplos de vâneas “viradas” na história e sublinhando que o fenômeno não é único e exclusivo de nosso tempo. MITCHELL, W.J.T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of visual culture*, London, v. 1(2), 2002, p. 173.

²⁸ *A critical and historical use of this figure would be as a diagnostic tool to analyze specific moments when a new medium, a technical invention, or a cultural practice erupts in symptoms of panic or euphoria (usually both) about the visual.* MITCHELL, 2002, op. cit., p. 173.

²⁹ Mitchell critica o modelo histórico baseado em *turning points*, classificando trabalhos nele baseados, de enganosos, convenientes para os objetivos das polémicas do presente e inúteis para os propósitos da crítica histórica genuína. *Ibid.*, p. 172-173.

MAIS CULTURE, SOU A INTENCIONADA OU FORNIVISIVA, A CUIUS REPRESENTATIVA CONSTATADA E PROCESSIONAL DO OLHAR como atitude de conhecimento: “só se pode acreditar naquilo que pode ser visto”,³⁰ dando ao olhar um caráter científico, principalmente se ocorresse por intermédio de dispositivos técnicos (fotografia, por exemplo).³¹ À pura percepção seria creditado o estatuto da verdade, estabelecendo a primazia da experiência. Tal situação entraria em conflito com uma realidade múltipla, socialmente diversa, alvo de projetos que “embelezassem”, “higienizassem” e “modernizassem” a realidade cotidiana que as ruas insistiam em mostrar. Isso significava esconder o feio, afastar o pobre, isolar o doente, prender o louco, tudo em prol das aparências, da boa aparência burguesa, que demandava nova ordem, uma forma disciplinar possível que, dentro do âmbito doméstico, corresponderia à decoração. Decorar também seria disciplinar.

Ao ato de decorar os ambientes, tornar mais intencionalmente visíveis os atributos de beleza dos objetos que os compunham, contrapunha-se o ato de tornar invisível tudo aquilo julgado impróprio e inoportuno. As segregações visuais dialogavam com as separações espaciais (salas e quartos), diferenciações de circulações (social e serviço), discriminações sociais (empregados pelos fundos, convidados pela frente) e raciais (negros no quintal, brancos dentro de casa), ou seja, com ações que segregam. Visões e ações interagiam entre si, estabelecendo leituras interdependentes nos ambientes domésticos. O reino do belo espalhava-se pelos recantos da domesticidade da boa sociedade brasileira, enquanto o feio recolhia-se aos porões, cozinhas, áreas de serviços e, principalmente, esgueirava-se pelos arredores da cidade, pelos becos, favelas e cortiços.

Considerando o olhar uma atividade historicamente específica, precisamos qualificar o olhar oitocentista para os objetos domésticos, a fim de traçar os significados e as experiências associados a ele. Segundo Richard Leppert:

Imagens adquirem ‘significado’ não apenas em relação aos seus ‘conteúdos’ internamente específicos e ao que as pessoas escolhem para dizer sobre esses conteúdos, mas também em parte conforme o lugar em que as obras de arte são exibidas, ou seja, seu lugar físico.³²

A afirmativa é fundamental para nosso trabalho que envolve o mobiliário residencial. Por isso, o sítio de nosso objeto de estudo é a casa. O olhar para a casa e seus objetos é diferenciado daquele que observa peças que se tornam visíveis em museus e galerias. O comportamento do olhar é outro. Segundo bases sociológicas: “Modos de viver em casa, e a organização e seleção do sistema de objetos dentro desses espaços são circunscritos por prescrições morais associadas com família, gênero e posições de classe”.³³

³⁰ JENKS, Chris. The centrality of the eye in western culture: an introduction. In: _____. *Visual culture*. London-New York: Routledge, 1993, p. 1-25, p. 6.

³¹ A respeito das transformações do modo de olhar no século XIX, propiciadas pela experiência com os novos dispositivos visuais, vide CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press, 1999.

³² *Images acquire “meaning” not only in relation to their internally specific “contents” and what people choose to say about those contents, but also in part according to where the artworks are exhibited that is, their physical site.* LEPPERT, op. cit., p. 12.

³³ *Ways of living in the home, and the organization and selection of the system of objects within its spaces, are circumscribed by moral prescriptions associated with family, gender and class positions.* WOODWARD, op. cit., p. 121.

ção de valorizar a potencialidade do "visível que agrada" ao organizar os objetos em casa, criando ambientes que foram qualificados de decorados. Estabelece-se uma relação de reciprocidade entre ambiente e objeto: os locais em que se espalham objetos decorativos se tornam decorados, e os objetos contidos em ambientes ditos decorados são identificados como decorativos.

Decorar implicava melhorar o objeto, tornar o móvel melhor do que era ou seria sem a decoração. Isso não significava necessariamente enfeitar o objeto, mas inseri-lo em uma composição cuja imagem resultante do conjunto alcançasse determinadas características. O objeto podia assumir um atributo sem o ser essencialmente. Ele podia se tornar decorativo ao adentrar em uma situação que lhe permitisse estar decorativo.

IMAGENS PORTA ADETRONTO: O MUNDO DOS INTERIORES

Trabalhar interiores residenciais é lidar com o conceito de doméstico, o qual lida com as relações entre imagem e espaço, pois o senso de domesticidade "(...) emerge como duplo interior, um interior que é conscientemente entendido tanto como imagem quanto como condição espacial"³⁴ O termo interior passou por diversas interpretações ao longo do tempo: esteve relacionado à divisão entre lado de dentro e lado de fora; serviu para descrever a natureza interior da alma; foi caráter interior, um tipo de subjetividade individual; foi vinculado aos assuntos domésticos do Estado; foi identificado como regiões internas dos territórios.³⁵ A palavra só passou a designar a parte interna de uma edificação ou de uma sala em inícios do século XIX. Apesar de a palavra também dar conta do cenário das peças teatrais (interiores dos teatros), o uso do termo acabou por estabelecer uma conotação mais doméstica, e sua especificidade conceitual, que se articulava com o distanciamento da arquitetura,³⁶ construiu-se no contexto da domesticidade burguesa.

Esse interior não é simplesmente arquitetônico, "(...) mas toma emprestado do invólucro proporcionado pela arquitetura para se articular por meio da decoração, a cobertura literal do lado de dentro de uma 'condia' arquitetônica"³⁷ O interior não está vinculado apenas a questões espaciais provenientes da tradição arquitetônica: a arquitetura é, para ele, sugestão, não imposição. A configuração do interior se articula, principalmente, através dos fenômenos baseados na imagem, mais estreitamente relacionados com a decoração. Não se vive na decoração: convive-se com ela, como ocorre com a imagem. Existe aí um relacionamento, um compartilhamento das coisas e imagens com as pessoas.

³⁴ "(...) *emerges as doubled interior, an interior that is consciously understood as both an image and a spatial condition*". RICE, Charles. *Rethinking histories of the interior. The Journal of Architecture*, v. 9, 275-287, autumn 2004, p. 275. Para o trabalho, fizemos referência ao artigo, mas a questão também é desenvolvida no livro *The emergence of the interior. architecture, modernity, domesticity*. London: Routledge, 2007.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ O caminho de separação do campo da arquitetura pode ser observado nos embates entre arquitetos e estofadores. Estes últimos foram os primitivos decoradores de interiores, também conhecidos por tapeceiros, de uso mais divulgado na França e no Brasil, sendo, aqui, encontrado também o termo *tapeteiro*.

³⁷ "(...) *but it borrows on the enclosure provided by architecture to be articulated through decoration, the literal covering of the inside of an architectural 'shell'*". RICE, op. cit., p. 276.

O processo de construir ambientes domésticos e urbanos, essa em constante transformação porque, uma peça que se muda, uma cor que se modifica, um móvel que se troque de lugar, altera a imagem do conjunto e desmancha a ordem artística imaginada pelos profissionais. Essa complexa rede de escolhas, combinações e mudanças dialoga proximalmente com os comportamentos que ora vigoram e as relações sociais que se desenvolvem – ou as dirigem, em alguns casos. O emaranhado de imagens variáveis não é nada simples, nada passível de ser reduzido a esquemas unilaterais. A natureza da decoração de interiores é dinâmica: os objetos que a definem estão em constante movimento e mudança, fazendo com que as leituras dos interiores e das identidades que eles representam nunca possam ser estáveis.

O tempo da decoração é um tempo múltiplo, em que a sobreposição de tempos se materializa em coisas e usos, comportamentos e gostos. Há rupturas e inovações que se mesclam com permanências; adoção de modismos que se imbricam com velhas tradições, demonstrando que não há linearidade nem é tempo só de descontinuidades. A decoração doméstica implica convivência de diferentes sujeitos com sua materialidade, cada qual com seu tempo de vida, seu tempo de olhar, seu tempo de se relacionar com as coisas.

A decoração, sendo resultado de uma operação que trabalha com uma multiplicidade de fatores e uma série de variáveis, é objeto de difícil análise, e apresenta relação ambígua com a arquitetura. A decoração de interiores se faz com coisas que enchem vazios, ocupam o nada, anulam ausências, preenchem faltar. Seu valor é o do cheio, é o da matéria, principalmente se contraposto à arquitetura que prima pelo valor espacial, pela expressão daquele vazio que se constrói ao delimitar estruturas, coberturas, paredes e vãos. Arquitetura é continente, decoração é conteúdo. Decoração é ocupação, preenchimento. Essa natureza distinta pressupõe olhares diferentes. Não é por lentes arquitetônicas que melhor podemos visualizar os inúmeros aspectos da decoração. Devemos buscar uma maneira de entender a decoração que não reproduza os caminhos da arquitetura; afinal, não podemos continuar a acreditar, como descejava Bruno Zevi,³⁸ que é só por meio da arquitetura que ambientes se constroem.

O olhar para o interior doméstico é diferente do olhar de colecionador sobre os interiores que guardam seus objetos. Segundo Walter Benjamin,³⁹ o colecionador, o "verdadeiro motor do interior", despria os objetos de seu caráter de mercadoria, libertando-os do trabalho penoso de serem úteis. Porém, os ambientes interiores não são montados *a priori* para coleções: são lugares de vida, de atividades domésticas, de sociabilidades. Por outro lado, a prática do colecionador aponta a experiência de se tomar posse de um objeto e colocá-lo em um canto específico do interior onde outros valores serão atribuídos a ele. Sair da loja ou da oficina (lugar de mercadoria, lugar de trabalho, lugar da esfera pública) e chegar e instalar-se em casa (lugar de bibeól, lugar de descanso, lugar do privado) implica mudanças consideráveis de sentido. O objeto foi submetido a um processo de transubstanciação (ou fantasma-

³⁸ ZEVI, Bruno. *Saber ver arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978. [Saper vedere l'architettura, 1948]

³⁹ BENJAMIN, Walter. *Exposé de 1935 e Exposé de 1939*. In: _____. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989, p. 35-59. Agradeço a Denise Gonçalves pelo empréstimo de seu grande (em diversos aspectos) livro.

subjectivos, diferentes ou distantes do valor de mercado. O objeto, ao ser adaptado pelo espaço doméstico, vai agregando valores do privado e estabelecendo novas relações com as imagens do interior, sendo ele mesmo agente provocador de novas imagens quando adicionado à pré-
via arrumação. O objeto se transforma em mediador entre o mundo de fora e o de dentro.

Se a privacidade, domesticidade e decoração de interior foram evidenciadas no século XIX, isso leva a crer na relação de interdependência entre as noções de privado, doméstico e decoração. Perrot e Guerrand⁴² apontam que a escolha e arranjo dos objetos teriam demarcado muito mais o interior privado e individualizado do que a natureza física do espaço. Sugerem que os interiores burgueses parisienses eram uma camada de proteção simbólica contra a violência e o perigo do mundo ameaçador das ruas, e artifícios para banir a visão da pobreza, reforçando a ideia de refúgio que o mundo privado oferecia, inclusive de ordem visual. A alusão ao interior doméstico como lugar do privado, do indivíduo, do subjetivo, levou a certas interpretações.

Apesar de a decoração de interiores atingir outros espaços que não o doméstico, sua relação é estreita e primeira com a domesticidade, o ambiente privado, passível de existir quando se configura uma separação do mundo público, conforme assinalou Richard Semner.⁴³ No entanto, as casas não se inserem apenas e exclusivamente no universo da privacidade. Muitos de seus espaços estão abertos ao público (seleto, sim; convidado, de preferência), alguns pensados e arrumados para recebê-lo. A casa, longe de ser impermeável às questões do espaço público e mesmo ilusoriamente protegida das coisas da rua, organiza-se através da negociação entre lugares mais abertos e mais fechados para o lado de fora, com variados estratos de publicidade e de intimidade.

Se Perrot⁴⁴ afirmou que habitar é um ato tanto cultural quanto material, acrescentaríamos que habitar também é um ato visual. As imagens da decoração dos interiores domésticos de fins do século XIX enchiam os olhos com suas estampas, cores, texturas e objetos que interagiam entre si. Ao mesmo tempo, essas imagens despertavam o desejo de compartilhar o prazer visual desse conjunto e demandaram um novo tipo de olhar: um olhar decorativo.

Segundo Walter Benjamin, o século XIX foi uma época toda voltada para o sonho – “Sim, essa época era inteiramente voltada para o sonho, era mobilizada de sonho.”⁴⁵

A utilização do verbo mobilizar nos traz uma pista sobre a relação entre os objetos concretos e a imaginação, demarcando uma outra faceta do sonho pouco pronunciada nos discursos

⁴⁰ Cf. BENJAMIN, *ibid.*.

⁴¹ Cf. MARX, Karl. O fetichismo da mercadoria e seus segredos. Capítulo I – A mercadoria. In: _____. *O capital*. Coimbra, Cenebra, 1974.

⁴² PERROT, Michèle; GUERRAND, Roger-Henri. *Cenas e locais*. In: PERROT, Michèle. (Org.) *História da vida privada*, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 305-411.

⁴³ SENNETT, 1988, *op. cit.*

⁴⁴ PERROT, Michèle. Introduction: Le secrets de la maison. In: ELEB, Monique; DEBARRE, Anne. *L'architecture de la vie privée, XIX-XIX^e siècles*. Bruxelles: AAM, 1989, p. 5-8.

⁴⁵ “Oui, cette époque était tout entière tournée vers le rêve, était meublée de rêve” BENJAMIN, Walter. L'intérieur, la trace. In: _____. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. *op. cit.*, p. 230-246, p. 231. Agradeço a Denise Gonçalves pelo apoio às traduções em francês.

sobre o século XIX. O sonho transmutado em matéria, em objetos que preenchiam casas e que ocupavam lugares. Mobilizar de sonho seria uma outra maneira de dizer que o século XIX foi o tempo de despertar para a decoração e para o olhar decorativo em casa.

OLHAR DECORATIVO

Olhar para as casas e suas representações no século XIX demandava um olhar específico – o olhar decorativo – relacionado com a decoração, uma peculiaridade de olhar próprio de um processo histórico. O campo se abria em ação (decorar), em efeito (decoração), em qualidade (arte decorativa) e em lugar (decoração de interiores). Esse olhar, por outro lado, teria ganhado consistência e estofado na experiência cotidiana, no convívio com a decoração dos ambientes das casas.

Ao nos concentrarmos em interiores vívidos, grande parte deles não foi alvo de projetos de arquitetos ou decoradores: foi construída paulatinamente pelos seus moradores e modificada diversas vezes. Esses espaços não foram governados exclusivamente por movimentos ou por regras compositivas acadêmicas, apesar de terem tangenciado as normas que foram editadas pelos manuais de composição decorativa. A atividade de decorar as casas dialogou intrinsecamente com o modo de se olhar para elas.

Enquanto o olhar para a arquitetura, mesmo internamente, prioriza as questões espaciais em macroescala, a decoração de interiores lida com outro ponto de vista. Olhar para a decoração envolve visualizar vários detalhes, pequenas peças, estampas e como tudo isso, em conjunto, constrói um ambiente, o qual reconstrói o vazio arquitetônico, transformando-o em outro lugar. O olhar para a decoração demanda múltiplas visões e é incapaz de se fazer entender por uma perspectiva fixa e única. Para se ter uma visão mais abrangente do ambiente, para se captarem todos os seus detalhes, adotavam-se diversos pontos de vista. Para que esse olhar pudesse se configurar, foram necessários, igualmente, diferentes tipos de representação que contribuísem com vários focos e pontos de vista dos ambientes interiores. Sendo assim, era preciso um tipo de movimento que conciliasse diversos focos.

Contemplando-se os interiores domésticos, era indispensável ter o que olhar, ou seja, motivo para parar e fixar a visão. Um interior decorado tinha como primeira missão capturar o olhar. Há uma relação de interdependência entre os objetos e o ato de parar e contemplar. Para poder ficar e olhar, é preciso que haja coisas, objetos que propiciem a permanência do corpo e lhe deem condições para que pare e fique. Para usufruir as imagens de um ambiente interior, há que se permanecer no lugar por algum tempo, há que se conviver com a decoração. Nessa situação, o observador experimenta várias posições e variadas imagens. Se a arte demandava perceber uma unidade, a decoração de interiores lidava com a junção de várias partes, com a visão de vários enquadramentos, cada qual com interesse próprio.

Quando falamos do decorativo, estamos lidando com uma instância imaterial: é um atributo, uma condição, é um estado. O decorativo é algo que se alcança, atinge, constrói. Essa natureza imaterial é percebida através do contato visual – tem valor de imagem. A imagem é resultado de um conjunto de objetos – coisas materiais –, e os móveis são os elementos que

lutas culturais para sua construção. O móvel, com os revestimentos e os pequenos objetos, forma uma composição visual.

Apesar de inaterial, o decorativo se difere daquilo que poderia ser relacionado ao vazio – valor de ausência. O olhar decorativo demanda encontrar o valor do cheio, do preenchimento, da matéria.⁴⁶ As superfícies se deixam impregnar por imagens e sobram poucos espaços para os vazios. O decorativo se estabelece com o preenchimento, o que remete à necessidade de, claramente, ocupar os ambientes que se desejam decorados.

Outra imagem peculiar é a imagem que se tem dos objetos que usamos, com os quais temos contato físico. O foco é diferente, mais próximo do observador-usuário que pode ver os mínimos detalhes do que está ao seu alcance. Para se detectar o detalhe, é necessário que haja proximidade. No ambiente interior, a percepção do detalhe, mesmo que para de uma referência totalizante, não toma emprestada a forma de olhar em amplitude, como em um panorama que toma distância para que uma totalidade seja vista de uma só vez. A imagem decorativa envolve olhar detalhes, olhar partes. O todo da decoração é formado por diferentes visões de suas partes, inclusive com focos diferentes.

Essa apreciação sobre os interiores não é inata nem inocente. O modo de ver está posto no tempo, em lugares específicos, corporificado por determinados sujeitos. Os objetos decorativos, em especial os móveis, no Brasil dos Oitocentos, transformaram-se em objetos de visualidade diária. Passaram a ser observados cotidianamente, a ter valor visual sublinhado. Conseqüentemente, produtores e consumidores de objetos tornaram os objetos cada vez mais observáveis, isto é, dignos de tal ação. A valorização do decorativismo cobria os móveis, a ornamentação impregnava as superfícies.

Ao tratarmos da categoria *decorativo*, estamos diante da construção de um sentido dependente do visual. Conforme sentença Adrian Forry: “A ideia de que a decoração doméstica expressa caráter pessoal emerge da fascinação geral do século XIX com aparências”.⁴⁷ O gosto pelas aparências, que tomou a sociedade burguesa oitocentista ocidental, teria afetado, primeiro, a elite social brasileira e, em especial, a residente do Rio de Janeiro, cidade capital, para onde chegavam e de onde partiam, de forma privilegiada, as referências de distinção cultural. Desse pressuposto, podemos imaginar que a sociedade de elite urbana valorizava mais as formas do que os conteúdos, mais as imagens do que a materialidade, mais o valor simbólico do que o valor veal. Porém, as formas, as imagens e os valores simbólicos não são construídos e valorizados como abstrações, pensamentos, imaginações. Precisam estar materializados para se tornarem visíveis e consumíveis. Só podemos deitar no aprazível, sentir na riqueza, pegar no magnífico, apoiar no sumtoso, se antes existirem os móveis e outros objetos. Não havendo materialidade onde depositar sentidos, eles se esvaem, não se fixam, patram no ar. Somente após o advento de significativa quantidade de oferta de mercadorias, seria possível a expansão da decoração e do olhar decorativo.

⁴⁶ Quando se exemplifica o sentido decorativo com algumas imagens da arte árabe, exibe-se o preenchimento complexo das partes geometricamente subdivididas, a partir de um padrão infinito.

⁴⁷ “The idea that domestic décor expressed personal character comes out of a general nineteenth-century fascination with appearances”. FORTY, Adrian. *Objects of desire: design and society since 1750*. London: Thames and Hudson, 1995, p. 105.

IMAGENS DECORATIVAS E A INTERTEXTUALIDADE

Conforme apontou Martin Jay,⁴⁸ o olhar estático marcou a tradição do olhar ocidental da modernidade, dirigida pela pintura e pelo processo de representação da perspectiva cartesianiana que assumia uma singularidade: o artista empregava apenas um olho para ver, por um orifício, o que estava à sua frente. A imagem daí retirada construiu uma tradição de ver o mundo como monocular, fixo e estático, naturalizando-o como tal. A visão desincorporada acabou por orientar o modo de ver as coisas do mundo e de fazer e ilustrar a história dessas coisas, dificultando enxergar idiosincrasias que não se adequassem a esse regime visual monocular. O emprego do ocultarcentrismo para visualizar e historizar coisas nos ambientes contribuiu para enxergá-las em espaços geométricos (e não reais), notá-las nas dimensões idealizadas (e não do vivido), vê-las em uniformidade (e não em sua multiplicidade), observá-las na abstração (e não em sua concretude). Os ambientes domésticos oitocentistas não se inseriam na lógica desse olhar e perderam profundidade na escrita de suas histórias. Desejamos buscar vários recursos que tomem outros paradigmas para compreender uma das facetas dessa reinvenção permanente que é a realidade vivida por uma coletividade, por meio de seus ambientes e móveis.

Diferente da obra visual bidimensional, o olhar sobre os ambientes domésticos e suas coisas decorativas não pode ser estático, fixo, nem monocular. Devemos usar nossos dois olhos e procurar compreender o ambiente e o objeto de variadas posições, levando ao caminho da intertextualidade. Tomamos como premissa que significados nunca são produzidos isoladamente ou por meio de processos isolados, mas através de redes intrincadas de conectividades. Não há significado se o significado não é compartilhado. É nesse sentido que buscamos a intertextualidade para compreender a relação homem-objeto-ambiente – no caso, os móveis nos ambientes, usados e visualizados por pessoas, a partir de vários textos.

Nosso campo de investigação é complexo e multifacetado, o que nos impeliu a buscar referências documentais e teóricas que propiciassem construir uma visão polissêmica. Tal atitude foi tomada em função de acreditarmos que a compreensão⁴⁹ de obras visuais-materiais não deve assumir um viés unilateral, operando por apenas um tipo de abordagem, pois, ao travarmos experiências com uma determinada mídia visual, acabamos por fazer associações com outras mídias e outros setores de nossas vidas. Nossas experiências visuais não ocorrem de forma isolada.⁵⁰ Os estudos visuais demarcados como novo campo disciplinar são delineados pelo seu caráter interdisciplinar.⁵¹

⁴⁸ JAY, *op. cit.*, p. 66-69.

⁴⁹ Sobre discussão acerca da explicação e compreensão da cultura visual a partir das tradições das ciências naturais, da ciência social, da hermenêutica e do estruturalismo, vide BARNARD, Malcolm. *Approaches to understanding visual culture*. London: Palgrave, 2001, especialmente capítulos 1 e 2.

⁵⁰ STURKEN, Maria; CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 2.

⁵¹ KNAUSS, *op. cit.*, p. 110.

PASSOS PARA ULTRAR DECORATIVO

Para ordenar os vários caminhos abordados na construção de sentido do decorativo porta adentro, optamos por distribuir as tipologias de representações por capítulos diferenciados, intercalando as fontes de predomínio escrito com as de imagem, em vez de criar blocos estanques. O caminho escolhido implica uma metáfora, um jogo com móveis: o jogo da dança das cadeiras. Escolhemos cinco cadeiras para o jogo, cada uma representando um foco diferenciado sobre os sentidos do decorativo e sobre as diversas implicações da construção do olhar decorativo. O leitor, aquele que vai se sentar em muitas cadeiras, vai ocupar a cada rodada ou a cada capítulo, posição que lhe permitirá assumir diferente ponto de vista. Ao terminar o jogo, o leitor terá incorporado múltiplos ângulos de visão e estará capacitado para o olhar decorativo.

O sentido decorativo não era inerente ao objeto, mas fruto de construções que levaram a mudanças na forma de olhar para os objetos domésticos e para os ambientes de casa. Conforme lugares de discurso, os sentidos podem se transformar. A decoração tratada pelas revistas é diferente daquela abordada pela economia doméstica, assim como se difere da dissertada nos manuais de decoração. Os sentidos do decorativo foram dependentes de tempo, lugar e meios. Para melhor compreender sua complexidade, é recomendável considerarmos as várias ordens de discurso que envolvem as falas sobre o decorativo, seguindo indicações de Michel Foucault e acreditando que a historicidade dos conceitos está relacionada ao processo histórico que os formulou. Procuramos, então, enfrentar a problemática da decoração quanto à sua definição, historicidade, natureza, valorização, representação. Trabalhamos com dois grandes eixos de fontes: um, em que se evidencia a educação do olhar decorativo, o qual percorre os dois primeiros capítulos; e o outro, que lida com a construção das capacidades visuais que possibilitaram e deram visibilidade ao olhar decorativo a partir de fontes visuais e/ou textuais, nos capítulos seguintes.

Os manuais domésticos, estudados no primeiro e no segundo capítulos, serviram de referências balizadoras sobre os modos ideais de decorar as casas da boa sociedade no Rio de Janeiro. Endereçados às donas de casas, muitos deles abrangendo a economia doméstica, essa modalidade de manual procurava tornar acessível e inteligível a decoração do lar para leigos, ampliando o domínio do decorativo para além do fazer artístico-profissional. Essas obras tiveram importante repercussão em quase todo o mundo ocidental e foram responsáveis por auxiliar a estabelecer e compartilhar códigos de leitura e normas de controle das aparências das coisas dentro das casas, e a ensinar a ver indicadores de posições sociais e de gênero por intermédio da decoração.

No segundo capítulo, partindo das diferentes conotações que a decoração alcançava conforme o cômodo da casa e, incentivados pela metodologia proposta nos manuais domésticos, optamos por oferecer uma síntese das orientações conforme o cômodo, sugerindo um passo, tal qual um *flâneur*,⁵⁷ que implica formas diferentes de olhar para cada ambiente da casa, como um percurso ideal de conhecimento da decoração porta adentro.

⁵⁷ Conforme aceção de BENJAMIN, Walter. *Le flâneur. In: ... Paris, capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 434-472.

Outras modalidades de imagens de decoração circularam pelas mãos e diante dos olhos da

boa sociedade carioca, como as ilustrações veiculadas nos periódicos, charges, passando pela moda até a publicidade. No capítulo três, recorremos às revistas ilustradas e almanaque, considerados importantes fontes visuais da época, que auxiliaram a qualificar o olhar para os ambientes domésticos.⁵⁸ Dentre as revistas ilustradas consideradas as mais conceituadas do país,⁵⁹ que iniciaram suas edições nos primeiros anos do século XX, destacamos a *Revista da Semana*, inaugurada em 1900 por Álvaro de Têfé,⁶⁰ por casa da seção *Journal das Famílias*, que trazia dicas sobre decoração dos lares. Analisando-a, podemos traçar as principais motivações para preferências de compra e de que modo os artigos para decoração eram apresentados. Nesse periódico, eram significativas as propagandas ligadas à decoração, dentre as quais destacamos as da Casa Nunes, cujas imagens e jargões traziam sugestões para se ler a decoração.

Ao retomar as representações sobre os interiores domésticos e os móveis, podemos compreender com que filtros os contemporâneos daqueles ambientes viam seu mundo. Eles produziam significados e sentidos sobre os interiores que apresentavam. No quarto capítulo, assuntamos os retratos das pessoas e o hábito de troca dessas fotografias, o qual favoreceu um circuito social considerável, disseminando certos sentidos entre identidades, cenários e objetos. Tirados, ainda, em estúdio, com *poses e trajes*,⁶¹ muitos móveis e outros elementos decorativos permitiram construir certas leituras de personalidade e estabelecer interdependência entre personalidade e decoração. Em seguida, os retratos puderam contar com novo lugar de inscrição: a própria casa e sua decoração.

As fotos dos interiores, por razões técnicas, só apareceram na década de 1880 e “deixam entrever o cotidiano e o bem-estar das famílias abastadas”.⁶² Por meio das fotografias, poderemos evidenciar as posses domésticas, a organização dos móveis no espaço, as influências da moda e as expectativas de seus moradores. As fotografias serão tomadas como imagem/documento e como imagem/monumento,⁶³ podendo informar tanto os aspectos materiais quanto revelar o que a sociedade do período estudado desejava perpetuar de si mesma no futuro. Para analisar esse duplo aspecto, segundo Ana Mauad,⁶⁴ deve-se observar que tipo

⁵⁸ A grande maioria dos periódicos pesquisados foi acessada na biblioteca do Arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa. A pesquisa foi complementada na Biblioteca Nacional e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

⁵⁹ Cf. MARTINS, Maria Luisa. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, p. 186.

⁶⁰ O semanário pertencia ao *Jornal do Brasil* e nele vinha encartado até o ano de 1915, quando passou a ser propriedade da Companhia Editora Americana, que empregou novo maquinário americano para impressão e possibilitou uso de cores.

⁶¹ Conforme expressão de TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trajes – a fotografia e as exposições na era do espetáculo* (1839-1889). Rio de Janeiro: Funarte / Rocco, 1995. Agradeço a Inez Turazzi por ter-me auxiliado com as questões referentes à fotografia.

⁶² MAUAD, Ana Maria. *Imagem e autoimagem do Segundo Império*. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Coord.) *História da vida privada no Brasil 2 – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 199.

⁶³ Conforme LE GOFF, Jacques. *Documento/monumento*. In: ROMANO, Ruggiero. (Org.) *Enciclopédia Einaudi. Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, p. 95-106.

⁶⁴ MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história – interfaces*. In: *Revista Tempo*, v. 1, UFF, Departamento de História, RJ: Relume-Dumará, 1996, p. 73-98.

de sociedade produziu essas fotografias, levar em consideração outras fontes (textuais e não textuais) e conhecer o circuito social da fotografia.

Para acessar fotografias pertencentes a um conjunto controlável, optamos por trabalhar com coleções em determinadas arquivas, escolhendo a coleção Theresza Christina, na Biblioteca Nacional, que corresponde às fotografias doadas por D. Pedro II, as fotografias pertencentes a Rui Barbosa e a Benjamin Constant, devidamente preservadas nos arquivos dos seus respectivos museus; e conjuntos de fotografias que contivessem considerável reprodução de interiores de casas, encontradas, em sua maioria, no Instituto Moreira Salles. Com esse universo (com fotografias inéditas), procuramos abarcar referências da família imperial, de figuras públicas importantes para a construção da história da nação a partir da República e de casas de anônimos. Também ficava evidente nas revistas a crescente veiculação de fotografias de eventos sociais, em que os interiores se mostravam como pano de fundo ou como reforço da narrativa textual de um acontecimento.

Em algumas ocasiões, as decorações dos interiores se tornaram protagonistas, mudando sua posição de cenário para a de ator. Esse movimento apontava para uma prática de publicizar a decoração de interiores, ampliando a repercussão dos modelos de decoração daquilo que, antes, era próprio da intimidade, da imagem pessoal e familiar. A decoração vista através da máquina fotográfica ocupa o quinto e último capítulo, e oferece nova mirada sobre detalhes do decorativo, fazendo-nos refletir sobre quais as imagens de casa determinadas famílias julgavam importantes perenizar e como eram captadas e fixadas em papel.

O discurso do decorativo insurgia, demonstrando um novo objeto. Esse discurso era promovido por um novo interesse, por uma nova maneira de olhar. Falava-se do que se olhava e olhava-se para o que se falava, estando as instâncias visuais e verbais interligadas e conectadas. Por textos, representações, discursos e imagens cotidianas, o ambiente doméstico otocentista tornava-se decorado numa extensão que nunca tinha sido vista até então e impunha olhares, dirigindo-os a ver imagens decorativas.

Essas imagens e textos têm indícios a serem seguidos, conexões a serem feitas, códigos a serem decifrados. Seus significados precisam ser revisitos e seus sentidos reconstruídos. Há caminhos a serem percorridos, imagens a serem vistas, visões a serem pensadas, móveis e ambientes a serem apresentados e olhares a serem encontrados. Começemos o jogo da “dança das cadeiras”.

DECOR E SALTADO: MANUAIS PARA DECORAR A VIDA DOMÉSTICA



MANUAIS PARA A EDUCAÇÃO DO OLHAR

Vieram da Europa as nossas principais referências bibliográficas, as histórias impressas do mundo real e imaginário, em parte responsáveis pela formação de nosso pensamento erudito, intelectualizado, acadêmico. Os manuais das artes e dos ofícios e suas histórias, portanto, foram dados a ler pelo viés europeu e, com eles, somados à nossa interpretação, construímos um juízo e conhecimento acerca da decoração e dos objetos decorativos. Tomando o mobiliário como exemplo, podemos agrupar em dois tipos as publicações que objetivavam fazer conhecê-lo: obras que ofereciam modelos de móveis, dirigidas àqueles que participavam da idealização e execução dos mesmos, como manuais, tratados e inventários; e livros que historicizavam esses objetos ou desejavam descrevê-los, explicar suas linguagens, conforme livros de história, dicionários e catálogos de exposições. Os tratados sobre móveis ou artes decorativas seguem as bases dos livros sobre motivos ornamentais, os quais também sistematizaram e ampliaram sua editoração durante o século XIX.

Nas décadas de 1830-40, foi possível ampliar a oferta de modelos ornamentais impressos⁶⁶ a partir do barateamento do papel e do advento das impressões mecânicas, o que propiciou a reunião de maior quantidade de desenhos, permitindo a circulação de imagens em larga escala e o seu compartilhamento por diferentes culturas. As imagens, com sua natureza de síntese e despidas da necessidade de uma tradução ao pé da letra (caso dos textos escritos), facilitavam a disseminação de valores ideológicos e estéticos dos grandes centros europeus. Muitos livros se transformaram em verdadeiras enciclopédias visuais, guiando formas de ver os objetos e suas decorações, e auxiliando na proliferação dos modelos que exibiam em suas páginas.

A cromolitografia também acarretou a ampliação das impressões em cores, disseminando o valor e a expressão da cor, antes ausentes na maioria das estampas, em preto e branco. Com a possibilidade de imprimir em variadas cores, a decoração ganhou forte auxílio para a compreensão de seus princípios, pois a cor é um dos elementos-chave para a composição decorativa e, às vezes, o fator

⁶⁶ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blucher, 2000, p. 41.

Importa, de fato, para a satisfação do olho e a tranquilidade do espírito, que as partes superiores do móvel não pareçam suspensas no ar, sem nada que as sustente, mas ao contrário que elas pareçam repousar numa base de montantes bastante sólidos para suportá-las.¹⁸⁷

O móvel nos interiores requeria um outro tipo de olhar, demandava pensar na sua locação, na sua relação com os demais objetos e o ambiente, e na sua distância focal. Ao priorizar as questões visuais, reforçava-se a ideia de que os móveis eram mais para ser vistos do que usados.

Basicamente, havia duas posições a tomar na decoração dos lares: seguir a estética dos manuais e dos profissionais (baseada nas normas clássicas de simetria e unidade) ou obedecer “docilmente” a certas regras formais sensíveis, sugeridas pelos profissionais da decoração de interiores.¹⁸⁸ E eram apenas esses dois caminhos, pois ninguém que pretendesse fazer parte da boa sociedade ousava imaginar seu lar e seus móveis sem o decorativo.

Discordando do gosto da maioria das pessoas comuns, as orientações prescreviam dignidade e refinamento, e abominavam os excessos. Era preciso ser elegante, mas sem rigidez. A arrumação dos objetos deveria seguir um dos chamados segredos da natureza da decoração: variedade na uniformidade, simetria alcançada pelo balanço, e não pela repetição. Contrastes violentos entre cortinas, tapetes e revestimentos de móveis, paredes e tetos deviam ser veementemente rejeitados. As imitações também deviam se afastar da boa e bela decoração.

Sejam essas ou outras regras aplicáveis à decoração do final do século XIX, o que realmente constava dos discursos eram os adjetivos com os quais os interiores e os objetos deviam se qualificar: graciosos, belos, de bom efeito, agradáveis, comedidos, próprios, sensatos, discretos, delicados, bonitos, elegantes, refinados, artísticos, harmoniosos. Esses qualificativos condensariam a natureza do decorativo em casa.

¹⁸⁷ “Il importe, en effet, pour la satisfaction de l’œil et la tranquillité de l’esprit, que les parties supérieures du meuble ne paraissent pas suspendues en l’air, sans rien qui les soutienne, mais au contraire qu’elles semblent reposer sur une base des montants assez solides pour les supporter”, HAVARD, op. cit., p. 56.

¹⁸⁸ Nos Estados Unidos, cada vez mais mulheres se entregavam à carreira da decoração de interiores, possibilitando falar de igual para igual com seus clientes e promovendo a disseminação do decorativo pela ótica feminina. A respeito do desenvolvimento da profissão de decorador, vide ARMSTRONG, Peter. Designing profession: a journey into the interior. In: WES CONFERENCE. 2004. Manchester. *Work, employment and society*. Manchester: UMIST, 2004. Sobre um panorama acerca das opiniões negativas dos arquitetos a respeito dos decoradores-tapeceiros, vide artigos da *Revue de l’Architecture et des Travaux Publiques* (1840–1890), de César Daly.

FLÂNEUR PORTA ADENTRO: PASSEIO PELA DECORAÇÃO DA CASA IDEAL



GUIA PARA UM PASSEIO DECORATIVO: OLHAR HIERARQUIZADO

Para se alcançar a tão almejada beleza dentro de casa, era preciso seguir manuais. Eles guiavam um passeio, chamando atenção aqui e acolá para determinados arranjos, detalhes, móveis e objetos. Como um *flâneur*¹⁸⁹ que percorria as ruas parisienses e, a distância, impregnava os olhos com as maravilhas modernas, os olhos, guiados pelos manuais, deleitavam-se com a visão de uma decoração alheia porque ainda não era a sua, e eram convidados a vagar por ambientes estranhos, mas que pretendiam se tornar familiares um dia.

A eclosão de um *flâneur* doméstico esteve interligada à existência de um olhar decorativo, um olhar que via as coisas de casa decorativamente e enxergava decoração nos seus ambientes enquanto por ela caminhava. Determinados objetos, dispostos sob certa ordem e arranjos dos com gosto, despertavam um outro modo de olhar para casas. É importante ressaltar que a *flânerie* não deve ser relacionada apenas com a experiência do mundo de fora, como normalmente é lida. Walter Benjamin demarcou várias relações da *flânerie* com os interiores – “A rua como interior”¹⁹⁰ –, promovendo variadas analogias com os espaços interiores, o que faz crer que o *flâneur* também circulava pelos espaços domésticos.

De certo que, na *flânerie* doméstica, o ritmo é outro, porque o movimento se diferencia. A focalização da visão demanda outras distâncias – menores – e nem sempre o olhar pode passar pelas coisas e superfícies sem cumplicidade de outros olhos. Em algumas situações, o *flâneur* é destacado pela decoração e é foco de olhar; em outras, ele pode se amalgamar à decoração e se dissimular em meio a plantas, cortinas, almofadas, assumindo a dialética *olhar/ser olhado* da *flânerie*.

Esse espírito de um *flâneur* porta adentro dizia de um momento em que pessoas desejavam conviver com objetos domésticos que satisfizessem funções além das operacionais. Não se admitia adquirir uma almofada apenas para acomodar as costas; a função decorativa deveria

¹⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Le flâneur. In: Paris capitale du XIX^e siècle: le livre des passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989. p. 434-472.

¹⁹⁰ “La rue comme intérieur”. *Ibid.*, p. 440.

ser contemplada: “Não é mais possível mesmo para pessoas de gostos estéticos débeis, comprar cadeiras meramente para sentar ou um relógio meramente para ver as horas”.¹⁹¹ Além de gostar do que se via, era possível apreciar o conjunto visual, e a apreciação demandava conhecimento, qualidade intelectual.

Para alcançar uma casa ideal – bela por dentro –, era preciso uma espécie de sabedoria visual – um ponto de vista são,¹⁹² como diria Elsie de Wolfe. Esse ponto de vista sensato seria capaz de discernir o artigo bom do ruim, saber arrumar as coisas nos seus melhores lugares, destacar as melhores peças e jogar fora as piores, ter a noção que possibilitasse separar as obras de arte dos objetos comuns.

O olho educado para a decoração permitia eclodir esse *flâneur* porta adentro. Ele podia vagar por sua casa e admirar seus ambientes. Podia ler seus espaços com suas coisas e desvendar seu próprio caráter e sentimentos. Também seu olhar instalava-se em casa alheia, e o *flâneur* passava a ser visita para frequentar um baile ou recepção. Nos salões, em meio a conversações, falava-se de muitos assuntos, mas os olhos nem sempre enfrentavam o interlocutor e passeavam pelos paramentos, pelos arranjos, pelas peças decorativas. Para alguns, o *flâneur* assumia outro gênero, transformando-se em *flâneuse* porque esse olhar cuidadoso que estudava combinações de cores e texturas, formas e estampas, detalhes e minútezas seria o olhar feminino: “Nós julgamos seu temperamento, seus hábitos, suas inclinações pelo interior de sua casa. Nós podemos falar do clima, mas nós estamos olhando para os móveis”.¹⁹³

Após a aquisição dos conhecimentos envolvidos nas gramáticas de decoração de interiores, os manuais apresentavam, como por costume, modos de aplicar suas regras conforme o decoro próprio a cada parte da casa, unindo “o útil ao agradável”. O *flâneur* porta adentro só teve sua existência possível porque a arte adertrava-se pela casa burguesa e tomava-a um lugar de aprazível visão. De certo, uma arte decorativa.

Procurava-se encorajar as leitoras a pensar em suas próprias decorações, a transformar suas casas em um mundo melhor e, para isso, bastava seguir certas normas da decoração. O principal desafio era alcançar a harmonia, começando, por exemplo, por escolher criteriosamente o papel de parede, selecionar e dispor corretamente o móvel, não misturar coisas feias com bonitas. Talvez a maior dificuldade estivesse em conciliar as predileções pessoais com as leis da composição formal – regras artísticas, que regiam os princípios da beleza.

A partir de um modelo de casa – confortável, mas não luxuosa –, os autores discorriam sobre a distribuição dos ambientes e comentavam como por costume, sugerindo a decoração mais adequada e que elementos seriam os mais importantes para suas necessidades e até luxos. Eles passeavam pelos ambientes e guiavam o *flâneur* porta adentro. A primeira compilação sobre palacetes ideais para a França do século XIX foi realizada por César Daly,

¹⁹¹ “It is no longer possible, even to people of only fairly aesthetic tastes, to buy chairs merely to sit upon or a clock merely that it should tell the time”. WOLFE, Elsie de. *The house in good taste*. New York: The Century Co., 1913, p. 3.

¹⁹² “(...) a sane viewpoint”. *Ibid.*, p. 15.

¹⁹³ “We judge her temperament, her habits, her inclinations, by the interior of her home. We may talk of the weather, but we are looking at the furniture”. *Ibid.*, p. 21.

em 1864, sob o título *L'architecture privée au XIX siècle*. O modelo ideal para Daly era dispor no subsolo os serviços (cozinha, despensa, copa, quarto de criados), sala de jantar e gabinete de luxo no térreo; os apartamentos da senhora e do senhor, quarto de hóspedes, gabinete de *toilette*, *fumoir* e sala de recepção para a família no primeiro andar; e, por fim, no sótão, quartos para guarda de roupas e para os criados principais.

A casa ideal foi-se tornando complexa ao longo do século XIX, levando a outros percursos e possibilidades de distribuição dos cômodos. Cada vez mais absorvia sua condição de lar, desprendia-se de sua base arquitetônica e adotava uma espacialidade própria. Como por costume, superfícies se transformavam, vazios se restringiam, lugares eram escolhidos e passeios, dirigidos. Os manuais para o lar guiavam suas leitoras a percursos de deleite visual.

Para melhor qualificarem o olhar de suas leitoras para os interiores contemporâneos, alguns autores forneciam um breve histórico do cômodo ou comentavam sobre exemplos históricos, no intuito de demonstrarem sua erudição e, principalmente, de dissuadirem o público de transportar decorações do passado¹⁹⁴, tomadas como comparáveis apenas com os costumes de cada tempo e lugar correspondentes. Tal discurso se fazia necessário, pois muitas imagens modelares eram de ambientes de antigos palacetes (Fig. 14), gerando uma contradição entre conselhos textuais e imagens estampadas.

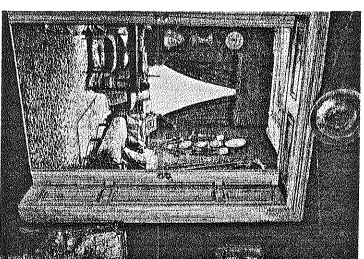


Figura 14 – Salão Luis XVII. Antigo hotel Double, Paris. Fonte: HAWARD, 1884, pl. XXXIV.

Figura 15 – O gabinete de trabalho de M. Dumas Filis. Fonte: HAWARD, 1884, pl. XLVI.

Figura 16 – O gabinete de trabalho de Henry Havard. Fonte: HAWARD, 1884, pl. XLIV.

¹⁹⁴ Elter-Duncan recomendava o uso de estilos franceses da época dos Bourbons, considerados um anacronismo em era democrática. ELDER-DUNCAN, J. H. *The house beautiful & useful*, being practical suggestions on furnishings and decoration. London: Cassel & Company, 1907, p. 27. Henry Havard procurava dissuadir a leitora de empregar móveis antigos ou a misturá-los com os modernos. Cada móvel do passado tinha sua propriedade relacionada a espaços e sociedade que o acolheriam, e apenas com eles se harmonizava. HAWARD, Henry. *L'art dans la Maison: grammair de l'aménagement*. Paris: Ed. Rouveyère et G. Blond, 1884, p. 234-242.



Para incentivar adoção de decoração mais atualizada, apresentavam-se imagens de cômodos de pessoas ilustres (Fig. 15) ou do próprio autor¹⁹⁵ (Fig. 16), fotografias de móveis de empresas locais e estrangeiras. Fritava-se que as casas, antes de tudo, deveriam ser habitáveis e que o uso extensivo de entalhes, mármores, ricos brocados, móveis dourados, tesouros artísticos, improvisavam uma nobreza (europeia) que não morava em casas, mas em museus. As casas deveriam ser humanas.

Félix Ferreira, no Rio de Janeiro, já falava de imagens decorativas novidades que não o agradavam, eram demais luxuosas na aparência. Ele recriminava aqueles que valoravam estar cercados com objetos que cintilavam, brilhavam e não tinham nenhum valor real. Para ele, as criaturas mais infelizes eram os colecionadores:

Os colecionadores são os mais infelizes dos proprietários. Se o são de quadros não os tem sempre diante dos olhos, se de livros nunca chegam lê-los, se de porcelanas e crystaes não se servem delles para os não quebrar, se de animaes empalhados mal lhes chega o tempo para classificá-os sem jamais conseguir completar as collecções. Nada ha mais dispendioso do que essa mania de comprar as cousas só porque são raras.¹⁹⁶ (sic)

O jornalista incentivava a modéstia. Os ambientes domésticos, por sua recomendação, não deviam ser ricos, mas asseados; não precisavam ostentar luxo, mas decência.

Alfredo Melani, seguindo tradição italiana, começava seu percurso decorativo pelo *hall* de espera ou antecâmara, passava para a sala de receber e sala de jantar, para depois adentrar no chamado *salottino*, espécie de sala mais íntima. Caminhava para os quartos, salera de trabalho, biblioteca e finalizava no salão. Henry Havard subdividia o percurso por tipos de cômodos: os de acesso (vestibulos, escadas, antecâmaras); os apartamentos de recepção (grande salão, pequeno salão, sala de jantar); apartamentos de habitação (quarto de dormir, *bedroom*, sala de banho, gabinete de *toilette*, biblioteca, gabinete de trabalho); cômodos acessórios (galeria de quadros, gabinetes de curiosidades, *fumoir*, sala de bilhar).

Julia Lopes de Almeida sugeria um passeio pela casa de sua amiga recém-casada, apresentando tudo que julgava digno de ser olhado, "Da sala à cozinha" (sic).¹⁹⁷ Seu percurso começava na sala, onde fora recebida por uma criada suíça, que lhe apontou a melhor cadeira e cerrou as *stores* de seda branca, para depois chamar a dona de casa. Como era sua amiga, Julia foi convidada a conhecer todos os cômodos da casa, oferecendo uma visão rara de se encontrar nos manuais. Da sala passou para o escritório, seguiu para o quarto de *toilette*, entrou no quarto de dormir e, depois, no quarto da roupa, que servia também para costura. Entre os quartos, havia um cubículo ventilado para guarda de roupa suja. Em seguida, alçou a sala de jantar, que dava para um terraço, visitou o quarto da criada, adentrou pela copa, cozinha, despensa, quarto das trapalhadas, saleta de engomado, adega e até passou os olhos no banheiro e no *water-closet* (latrina). Terminou no terraço.

¹⁹⁵ Henry Havard apresentou imagens de seu próprio gabinete e de M. Dumas Fils. Elsie de Wolle mostrou a decoração de suas casas e dos projetos que realizou.

¹⁹⁶ FERREIRA, Félix. *Noções da vida doméstica*. Rio de Janeiro: Dias da Silva Junior, (s.d.), p. 182.

¹⁹⁷ ALMEIDA, Julia Lopes de. Da sala à cozinha. In: _____. *Livro das noivas*. Rio de Janeiro: Typografia da Companhia Nacional Editora, 1896, p. 157-167.

Vera Cleiser¹⁹⁸ começou o caminho de suas orientações pela sala de entrada, passou pelo escritório e sala de visita. Em seguida, dissertou sobre a sala de jantar, o dormitório, o quarto de vestir, o quarto das crianças, o quarto de hóspedes. Diferente dos manuais de autores masculinos, Vera não deixou de conferir o quarto da criada, a cozinha, a despensa, locais onde normalmente os homens não entravam. Nada parecia escapar aos olhos meticulosos da autora, atenta aos detalhes de gosto, ordem e assido do maior ao menor dos cômodos.

O percurso minucioso não era o padrão. O maior interesse recaía nos cômodos de convivência dos membros da família, ou seja, salas e quartos. Os tapeçeiros franceses apresentavam a tradição de dispor linguagens diferentes em cada cômodo, discriminando:

(...) cada cômodo de um apartamento é geralmente decorado num estilo diferente: as antecâmaras, sala de jantar, gabinetes de trabalho em Renascença ou Luís XIII; os salões em Luís XIV, Luís XV ou Luís XVI; os quartos em Luís XV ou Luís XVI; decora-se às vezes os salões ou quartos em Renascença ou Luís XIII. Emprega-se igualmente para alguns cômodos de um apartamento rico os estilos antigos, góticos japoneses, mouriscos, etc.¹⁹⁹ (sic)

Apesar de iniciar com um número limitado de combinações entre estilos e cômodos, o texto admitiu outras possibilidades e emprego de outros estilos para casas mais ricas. Cada estilo sintetizava uma imagem, um caráter próprio a cada região da casa. Ao mesmo tempo, conforme idiossincrasias familiares, eram permitidas outras combinações; e aquela linguagem, própria para os ambientes de visita, poderia ser aplicada em lugares de intimidade; aquela imagem exótica poderia encontrar morada em certa sala da casa.

Para Sylvínio Junior,²⁰⁰ uma casa no Rio de Janeiro que abrigaria, minimamente, uma família composta de marido, mulher, dois filhos e duas empregadas, teria os seguintes aposentos: duas salas, quatro quartos, copa, cozinha, despensa, privada e banheiro. A casa a que se remete era alugada, pois ele mesmo comentava da dificuldade de se conseguirem boas casas e a preços justos no Rio de Janeiro, cujos proprietários só pensavam em lucros fáceis. Sendo assim, não se cogitavam obras, não se sugeriam construções ou demolições. A casa estava pronta e, a partir do que se encontrava, o primeiro passo era " (...) escolher os seus commodos e distribuir os das pessoas que moram sob o mesmo tecto" (sic).²⁰¹ Na primeira parte de seu manual, Sylvínio Junior fazia o papel de "abrir os olhos" da dona de casa quando fosse inspecionar a futura moradia, dando dicas de como verificar as boas condições de construção, de abastecimento de água e de higiene.

¹⁹⁸ CLESER, Vera. *O lar domestico: conselhos para boa direcção de uma casa*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1902.

¹⁹⁹ "(...) chaque pièce d'un appartement sort généralement, décorés dans un style différent: les antichambres, salle à manger, cabinets de travail en Renaissance ou Louis XIII; les salons en Louis XV, Louis XV ou Louis XVI; les chambres à coucher en Louis XV ou Louis XVI; on décors quelques-uns des salons ou des chambres à coucher en Renaissance ou en Louis XIII. On emploie également pour quelques pièces d'un appartement riches les styles anciens, góticos, japonais, mauresques, etc." LENOIR, G.-Félix. *Traité theorique et pratique du tapisserie; principes de la décoration*. Paris: Ch. Julot, 1899, p. 91.

²⁰⁰ SYLVÍNIO JUNIOR. *A dona de casa*. Rio de Janeiro: Domingos Magalhães, 1894.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 20.

Alguns autores, como Virginia Treves, na década de 1880, preferiam um passeio mais breve pelos ambientes da casa fictícia, resumindo-o em algumas linhas:

Entremos por exemplo n'uma casa moderna; entenda-se bem que não dizemos um palácio. A saleta de entrada adornada n'um gosto severo; a sala de jantar que os nossos avós se contentavam em mobilar singelamente com um aparador, uma banca e algumas cadeiras de nogueira, e onde o supremo luxo era uma ou duas poltronas, está agora faustosamente guarnecida.

Aparadores de carvalho entalhado, armários onde resplendem as preciosíssimas porcelanas, a esplêndida prata (quase sempre de christoffel; quer-se apenas que tenha brilho e que dê na vista), cadeiras de espaldar de custosos embutidos e custosos estofos.

Os quartos de cama têm mobílias de mogno, armários de espelho, espelhos em todas as mesas e em todas as estantes, banquetas, divans, poltronas, os cortinados do leito e das janelas; os reposteiros, os sopráis são de preciosos tecidos.

Enquanto nossos avós se contentavam com um só quarto para mulher e marido, e assim se davam perfeitamente e tinham menos desinteligências do que os conjuges modernos, agora são necessários dois quartos para cada casal.

Não falemos dos gabinetes luxuosos, das salas exageradamente adornadas em que os *quadrans*, as banquetas, os contadores, as poltronas, os tapetes, as estantes cheias de ninharias, de relógios, de jarras da China ou de Japão, de estatuetas e de mil bagatelas, são tantas e tão variadas que enchem e obstruem todo o espaço que d'antes se tinha desatfogado e livre.

(...) E as casas como que acabo de descrever não são habitações principescas, são simples casas burguezas, casas de negociantes, de advogados, de banqueiros de segunda ordem.²⁰³(*sic*)

A casa desses últimos decênios do século XIX, comparada a dos seus antepassados, passara do precário ao extraordinário. Os objetos deveriam dar na vista, mostrarem-se desatacadamente, por mais que houvesse uma grande quantidade deles. Cada uma das peças da decoração mostrava-se custosa, o que não significava grande dispêndio de dinheiro para adquiri-la. A imagem assumia a responsabilidade de ser rica, ou seja, de aparentar riqueza.

Apesar de Virginia Treves não dizer das disposições dos móveis nesse percurso, ao longo de seu livro, ela comentou sobre alguns objetos e suas armações, que demarcariam a presença dos seus donos. No caso da mulher, era importante que filhos e empregados observassem sinais de que ela, através de seus objetos, mesmo ausente por algum tempo, estava alerta, vigilante. Os objetos diziam das pessoas que os usavam, e elas as representavam, ou mesmo, substituíam suas presenças. Virginia Treves sugeria:

Há mil indícios que revelam no interior de uma casa a presença constante da sua dona. Um livro sobre uma banquetina, a caixa de costura ainda aberta, duas cadeiras collocadas uma junto da outra com brinquedos de creanças em cima (...).²⁰⁴(*sic*)

Cada canto deveria estar preenchido com demarcações visuais, vestígios que eram lidos pelos instruídos. Cada época elegia os sinais que demarcariam bom gosto e distinção. Em

²⁰³ TREVES, Virginia. *O reino da mulher*. Lisboa: Aveleiro Fernandes & Cia Editores, 1882, p. 59-61.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 89.

ins do século XIX e primeiros anos do século XX, era comum a citação do exemplo japonês de morar – espaços vazios, poucos objetos, peças artisticamente trabalhadas, querendo convencer o público de que a era dos ambientes repletos de coisas já havia passado e que a modernidade primava por novos lares, em que peças de destaque pudessem ser pontualmente fruídas, e não misturadas a uma montoeira de objetos. Por outro lado, a situação indicava que a maioria do público ainda preferia olhar a diversidade, a multidão, o acúmulo, a variedade.

Além de sugerir a decoração mais própria, cada autor ou autora procurava exemplificar suas orientações descrevendo cômodos e, quando possível, oferecendo imagens que apressentasse a síntese de suas ideias. Nos guias nacionais, raras eram as imagens veiculadas em suas páginas, fazendo predominar os textos. Segundo Sylvínio Junior, seu público leitor não sabia distribuir os móveis pelos cômodos e, diante dessa incompetência, ele mesmo sugeriu dois “planos de mobília”, apresentados em desenho bem precário, para a sala de um cidadão de posses medianas.

Difícilmente, as leitoras dos manuais domésticos brasileiros de decoração poderiam se guiar por imagens: quando muito, eram desenhos esquemáticos, desprovidos de atrativo visual.²⁰⁴ Em alguns casos, as imagens exibidas eram para divertir os olhos e não remeteriam a nenhum esquema decorativo mencionado.²⁰⁵ Por outro lado, os manuais estrangeiros, principalmente os Franceses, traziam fartas ilustrações de interiores reais e fictícios. Outros, em geral americanos e ingleses, no início do século XX, ampliavam a oferta de reproduções fotográficas. Tal situação facilitava tomar como referência esquemas visuais estrangeiros, pela escassez de modelos locais. Se os guias que circulavam no Rio de Janeiro sugeriam pelas palavras a melhor decoração para as casas da cidade, os manuais estrangeiros, cada vez mais, empregavam imagens e, assim, suas ideias decorativas, condensadas nas ilustrações, acabavam tendo maior penetração e repercussão. Tornavam-se mais facilmente modelos.

A qualidade da reprodução da imagem também facilitava sua recepção, visto que, quanto mais detalhada e bem impressa ela fosse, maior atração exerceria na leitora. Os olhos percorriam a folha com prazer e se deixariam fixar na composição idealizada. A leitora intrujetava as sugestões visuais, e a aplicação à sua realidade era favorecida. Afinal, o resultado da composição estava ali, diante de seus olhos, pronto para o julgamento.

Pelas sequências de imagens e textos, cada leitora era convidada a dar um passeio pela decoração, a guiar seu olhar por dentro de casa, a fazer eclodir um olhar decorativo.

²⁰⁴ Caso de Sylvínio Junior.

²⁰⁵ Caso do Livro das Moças, de Julia Lopes de Almeida.

O espaço de entrada (Fig. 17) deveria sugerir a qualidade de toda a decoração da casa (sem querer competir com os salões) e ser uma espécie de preparação para o que os olhos veriam ao se adentrarem pelos espaços da casa: “Como essa é a primeira parte da casa que saúda os olhos do visitante, ela deveria ser viva e alegre”.²⁰⁶

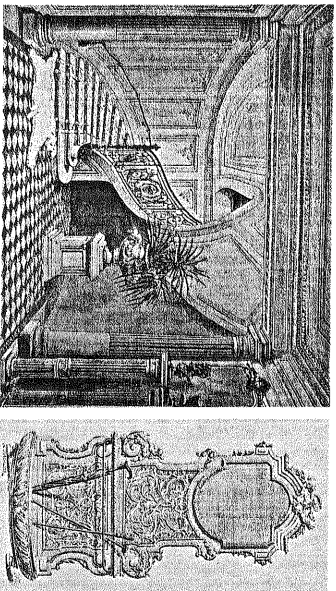


Figura 17 – Sugestão de decoração para vestíbulo de Henry Havard.

Fonte: HAVARD, 1884, pl. XXIX.

Figura 18 – Porta-bengala para vestíbulo, executado por M. Legniet.

Fonte: HAVARD, 1884, p. 303.

Alfredo Melani aconselhava que o local de espera devesse estar ornado com elegância e jamais empregar um estilo que levasse ao tédio. O ambiente de entrada, ou antecâmara, deveria dar o exemplo da generosidade dos donos da casa, mostrando que eles reconheciam que a espera era sempre um tormento, porém, se o convidado aguardava cercado de beleza, os minutos não eram sentidos como eternos.²⁰⁷ A decoração deveria distrair os olhos, oferecer gentilmente coisas interessantes e belas de se ver enquanto se aguardava ser recebido.

Percebe-se que o público de Sylvínio Junior era outro, pois a casa imaginária não possuía sequer vestíbulo, diferente da leitora de Vera Cleser, que, na sala de entrada, dispunha de vários móveis e utensílios: capacho, aparelho para limpar os pés, porta-chapéus, cadeiras, mesa com tinteiro, porta-canetas e pasta com papel e envelopes, cachepô com planca, painéis para a parede.²⁰⁸ Para Elsie de Wolfe, nos Estados Unidos, os vestíbulos eram frequentes e deveriam ser convidativos, mas com certa reserva. Nelas não poderiam faltar os seguintes móveis: cadeira(s), mesa para escrever, cabideiro/bengaleiro (*hull-stand*) (Fig. 18), o que mos-

²⁰⁶ “As this is the first part of the house that greets the visitor’s eye, it should be bright and cheerful (...).” ELDER-DUNCAN, *op. cit.*, p. 139.

²⁰⁷ MELANI, *op. cit.*, p. 28-29.

²⁰⁸ CLESER, *op. cit.*, p. 113-114.

tra semelhança entre as prescrições de Vera Cleser. A identificação do lugar dependia de certa combinação de móveis. Alguns itens a mais poderiam complementar o essencial, mas dentro de certos limites. Jamais haveria um sofá ou um bufê no vestíbulo, nunca um quadro com retrato de família, nada de bibelôs. Aceitavam-se espelhos, relógios, até barômetro.

Em algumas situações, o vestíbulo se confundia com uma antessala, lugar para se atender os fornecedores, credores e desconhecidos. Em casas maiores, passava-se do vestíbulo para esse cômodo, chamado de *salle d’attente* ou *parloir*²⁰⁹ usualmente localizado no mesmo nível da entrada. Segundo Henry Havard,²¹⁰ na Inglaterra e na Holanda, o dono da casa recebia um desconhecido no *parloir* e, depois de tê-lo visto e ouvido, julgava se era conveniente abrir a porta da casa ao visitante ou se logo o despachava. Era um ambiente neutro e não considerado como a casa propriamente dita. Mesa ao centro, cadeiras simetricamente dispostas ao longo das paredes, um espelho e alguns quadros (nunca de membros da família) completavam a decoração, que deveria ser simples, até rudimentar, mas com gosto, pela incerteza de tipos a serem lá recebidos. Muita luz para se enxergar bem a fisionomia do intruso, mas sugeria-se o uso de cores escuras para oferecer aspecto distinto e austero.

Para os convidados, poderia haver também uma antessala – *l’antichambre* –, caso o vestíbulo fosse diminuto ou a casa comportasse tal cômodo. A decoração já mudaria sua fisionomia. Funcionaria como um pré-fácio e teria o papel de advertir o visitante da posição social, da fortuna e do caráter daquela família. Henry Havard²¹¹ sugeria uma imagem de elegância amável, que tanto acolheria uma decoração ordenada e austera quanto algo artisticamente desordenado, dependendo da situação, temperamento e costumes do proprietário. A sala deveria ser rica sem ser muito pretenciosa, mostrar luxo sem ostentação. Prevencia-se o convidado, mas sem o assustar. Para isso, os franceses esperavam encontrar: um banco com almofadas de veludo; cadeiras de braço com alto encosto combinando com um canapé, no qual peles e mantas estariam “jogadas”; mesa robusta; lanterna de ferro ou bronze e um porta-bengalas. Completando a cena, espelho de Veneza, algumas faianças e um quadro de qualidade. Admitiam-se brasões e troféus de caça. As flores eram sempre bem-vindas.

SALAS DE RECEPÇÃO: VISITAS

Mesmo que muitos afirmassem que não pretendiam impor gostos,²¹² era na sala de visitas que a ideia de um maior compromisso com regras “gerais” de beleza se fazia. Na sala, ou nas várias saletas e salões, grande atenção era exigida para que a decoração expressasse a posição social da família e seu gosto apurado. No mais importante e formal cômodo público da casa, deveriam estar dispostos os objetos mais artísticos e elegantes, de modo a também entreter o olhar dos convidados. Lá se encontravam as visitas para festas e diversão. Como se acreditava

²⁰⁹ Na Inglaterra, a palavra *parloir* também designa sala de jantar e pequeno salão.

²¹⁰ HAVARD, *op. cit.*, p. 298.

²¹¹ *Ibid.*, p. 301-302.

²¹² Cf. SYLVÍNIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 23.

que a fisionomia do ambiente influenciava nos humores, no espírito e na conversação, era imprescindível que o ambiente transparecesse vivacidade, alegria; do contrário, num salão escuro e triste, os convidados se sentiriam melancólicos. Se a sala fosse muito estreita, os convidados poderiam se sentir incomodados, apertados, e, se grande demais, poderiam ter a sensação de perdidos. Havia, portanto, uma decoração para cada decoro, e as proporções desse decoro eram todas percebidas pelo caminhar no espaço com olhos alertas, pela análise visual, pela experiência da aparência. Tudo estava em exibição.

Regras de bem-receber direcionavam comportamentos que, por sua vez, norteavam a escolha da decoração para os dias de festa. Com a ampliação dos relacionamentos sociais e a diversificação dos membros da elite, a vida social se intensificou e demandou espaços para sua ação. A casa entrou no circuito dos tratos sociais e seus cômodos precisaram se preparar para recepções, passando por revisões (visuais e materiais) para bem receber e bem ostentar. Os membros da casa também se incumbiram de reformular suas atitudes quando em presença de visitas. Agia-se de modo especial quando em dia de festa. As regras já eram oferecidas em pequenas seções de revistas, como o semanário *Rua do Ouvidor*, cuja seção intitulava-se “Normas de polidez”. Podemos perceber a importância da preparação do salão para os dias de festa, o qual deveria estar mais do que nunca enfeitado:

Quando se recebe é necessário ter o salão confortavelmente instalado. As flores são um luxo encantador, mas devemos escolhê-las de aroma suave e delicado, sob pena de causar dores de cabeça se exhalam cheiro forte.

Os visitantes deixam na ante-sala ou vestíbulo o chapéu de chuva e sobretudo, mas conservam o chapéu na mão e a bengala.²¹³ (sic)

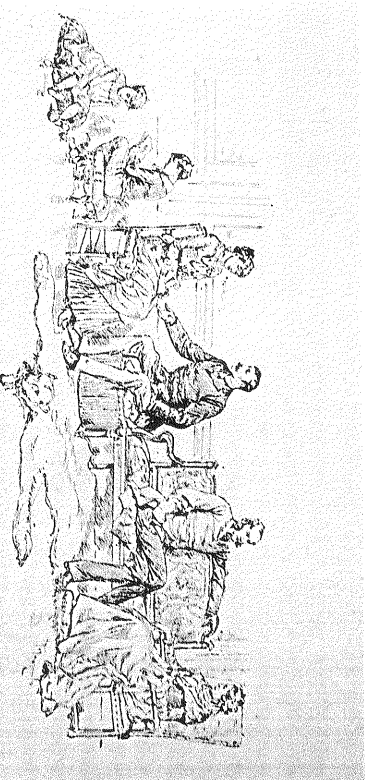


Figura 19. *Vignette* ilustrando a ideia de “cada um em seu lugar”. “As almoçadas são para os fedelhos, as banquetas para as crianças, as cadeiras para os jovens, o canapé para os amigos, o puffé para os íntimos e o cadeirão para a pessoa que veneramos.” Fonte: HAVARD, 1884, p. 305.

²¹³ Visitas: recepção de dona de casa. In: Normas de Polidez. *Rua do Ouvidor*, Rio de Janeiro, ano I, n. 16, 27 ago. 1898, p. 6.

O salão era considerado um ambiente mais para os outros do que para si, onde a hospitalidade deveria estar claramente anunciada pela decoração, além de propiciar a vivacidade da conversação, empregando-se, para isso, diversidade de cores. Essa hospitalidade significava acolher cada necessidade individual, ao mesmo tempo que evidenciava a existência de lugares sociais predeterminados. Cada um encontrava um lugar na decoração, facilmente reconhecível pela forma do assento em que se sobrepunha. O mesmo discorria Henry Havard, complementando a sentença com uma vinheta (Fig. 19) que sintetizava qual o assento apropriado para cada posição ocupada na hierarquia familiar.

A decoração da sala de visitas dependia do número de salas de recepção (*sitting-rooms*)²¹⁴ existentes e da localização da casa (zona urbana ou rural). Em residências mais humildes, ou no campo, a sala de jantar podia acolher as atividades da sala familiar. Em casas remediadas, a sala de música poderia ser incorporada pela sala de visitas. Nas casas maiores, a sala de visitas deveria ser usada exclusivamente para recepções e ocasiões cerimoniais. Nas casas francesas, o ideal seria possuir *grand salon* e *petit salon*, um interligado ao outro, situação desejável também nas casas abastadas brasileiras, em que o *petit salon* assumia o papel de sala de senhoras, onde se recebiam as amigas e o chá da tarde era servido. Caso a habitação não comportasse uma sala de família, o *petit salon* faria as honras de acolher a intimidade familiar, e sua decoração mudaria completamente.

Todo salão, segundo ótica francesa, teria um centro bem demarcado, onde gravitariam pessoas e objetos. Sua proporção chegava a até ser determinada: o comprimento seria $\frac{1}{4}$ superior à largura e a altura seria ligeiramente inferior à menor das duas dimensões. Com isso, supunha-se o banimento da monotonia visual. Muitas janelas permitiriam entrada de maior luz, e os espelhos auxiliariam refleti-la. O uso nas *boiseries* de cores quentes e profundas (vermelho, grená, encarnado, marrom, verde-escuro) daria sensação de acolhimento e descansaria a vista da luminosidade. Se houvesse pouca luz, a solução levava a nuances mais frias e suaves nas paredes: verde-claro, azul-norão, cinza, palha, com teto claro. Várias portas favoreceriam a ideia de hospitalidade por que uma ou duas passariam a sensação de recolhimento, retiro e difícil acesso. O teto, dividido em caixotes, em tom vizinho às paredes, punha-se como ideal e recebia cornija esculpida e com relevos de ouro. Do centro do teto, pendia um grande lustre de cristal ou bronze. Para um ar mais severo, as janelas receberiam cortinas de veludo, *lampas* ou damasco. A lareira, em mármore, exibiria sobre sua mesa uma pintura decorativa, talvez um retrato. Para algo com mais magnificência, empregava-se o *brocatille* no lugar do damasco, as paredes adornariam com mais baixo com significativa porção de relevo dourado, as portas ganhariam atributos, flores e emblemas aplicados. Mais dourado seria visto na cornija e no teto. A pintura sobre a lareira seguiria o gosto de Le Brun, de Restout, de Coypel. Ainda se sugeria à leitora, caso fosse jovem, amável, galante e dada a festas, que sua decoração envolvesse pelas linhas ondulantes e matizes do rococó (Fig. 20), ampliando o uso de espelhos. Se a leitora preferisse aparentar modéstia, era preferível assumir uma imagem mais próxima do gosto Luís XVI (Fig. 14). Os móveis seguiriam o estilo da decoração fixa, e a fantasia seria relegada aos móveis secundários.

²¹⁴ Para os ingleses, as salas de recepção podiam compreender: “a *sitting-hall* or a *living-hall*, a *dining-room*, a *drawing-room*, a *breakfast-room*, a *morning-room*, a *study* or *library*, a *music-room*, and a *boadour*.” Cf. ELDER-DUNCAN, *op. cit.*, p. 149.

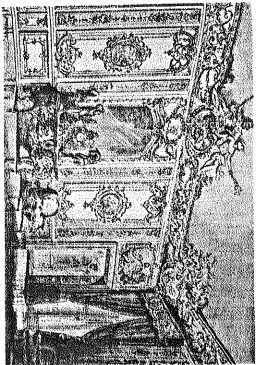


Figura 20 – Grand salon do Palais des Archives (antigo hôtel Soubise), Paris. Fonte: HAVARD, 1884: pl. XXXI.

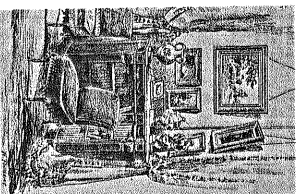


Figura 21 – Canto de um salão apresentando o predomínio da decoração móvel (móveis, cortinas, vasos, esculturas, quadros), segundo sugestão de Henry Havard. Fonte: HAVARD, 1884, p. 219.

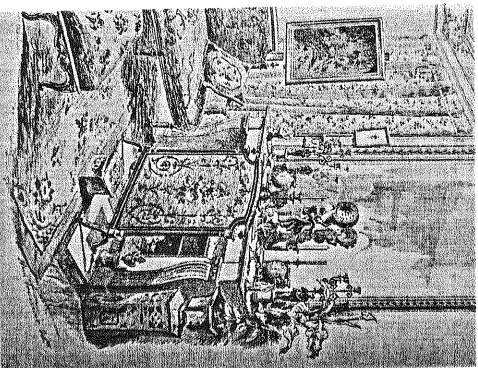


Figura 22 – Recanto de petit salon, segundo sugestão de Henry Havard. Fonte: HAVARD, 1884, p. 322.

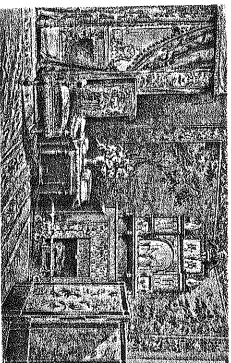


Figura 23 – Petit salon executado sob direção de Mme Lapierre d'Haupouli. Fonte: HAVARD, 1884: pl. X.

Henry Havard também sugeria partir da escolha do móvel para depois fazer com que a decoração fixa a ele se harmonizasse (Fig. 21). Nesse caso, a imagem ornamental recairia no móvel e a decoração lhe estaria subordinada. Assim, orientava começar por aquele considerado mais importante – a cadeira de braços (*fauteuil*), que se acomodaria com idade, posição, caráter e gosto da dona da casa. Para uma idade madura, sugeria-se uma cadeira com imagem de elegância sólida e rica, com certo distanciamento (próprio daqueles com certa bagagem de vida), o que equivaleria ao gosto Luís XIV. Para uma jovem, graciosa, modesta e coquette, uma cadeira de braços (*fauteuil*) menos majestosa, mais para Luís XVI, manteria a hierarquia e se misturaria a outros assentos mais esbeltos e graciosos: conversadeira, namoradeira, confiante, ca-deirinhas, banquetas para o pé. A variedade de tecidos também comporia riqueza visual. O meio do salão seria demarcado por mesa, jarrineira, grande vaso ou um sofá circular (*bonné*). Consóles e *guéridons* (pequeno apoio alto, com três pés) estariam dispostos pelos cantos e pelos tremós (vãos entre portas e janelas). Tais sugestões traduziriam a ideia de um lugar para recepções e conversações cetimoniosas.

Para refúgio familiar e reuniões de amigos, o *petit salon* abriria suas portas (Fig. 22). As porções mais modestas estariam condizentes com um ornate menos pomposa e com móveis que transmitiessem ideia de mais conforto e aspecto mais despojado. As preferências pessoais se mostrariam de modo franco, as fantasias teriam lugar e a sala assumiria um engenhoso ecletismo: mil objetos diferentes agrupados de forma artística, uma mistura graciosa de móveis de diferentes épocas e estilos. Nesse cômodo, seriam acitos vários pequenos móveis, até bastante trabalhados, repletos de apoios para acolher esmaltos, marfins, pratarias e porcelanas delicadas, enfim, todos os bibelôs que, agrupados harmoniosamente, atestariam o gosto da dona da casa e cativariam os olhares que constantemente frequentariam aquele ambiente: “É pela maneira pela qual esses mil bibelôs, tão preciosos, são escolhidos e dispostos que a sala se reveste de um charme pessoal”²¹⁵

Caso a situação pedisse que o pequeno salão se tornasse um complemento do grande salão, sua independência decorativa deveria ser revista e sua imagem passaria a estar em harmonia com o salão de recepção (Fig. 23). Uma imagem de conjunto dominaria a decoração. O pequeno salão seria um grande salão com atenuações decorativas: uso da *marquise* em vez da *fauteuil*, maior número de painéis nas paredes, tecidos mais alegres, cores menos escuras, maior número de pequenos móveis, mil bibelôs. Conforme a formalidade fosse diminuindo, a decoração amenizaria a severidade e criaria uma nova harmonia, escolhendo novas combinações de linhas e cores que alcançassem uma linguagem diferenciada. A residiria a arte da decoração: “A arte, nesses casos, consiste em combinar esses preciosos elementos de modo que nosso olho seja cativado, nosso espírito satisfeito, e que as pessoas severas e dedicadas não encontrem nada a reprovar quanto aos anacronismos, dos quais devemos nos sentir culpados”²¹⁶

Nos Estados Unidos, a maioria das casas, mesmo menores, comportava três salas: sala de jantar (*dining-room*), sala de visita (*parlour*) e sala de estar (*sitting room*). Conforme particularidades da casa, alguns juntavam vestibulo e sala para acolher os encontros familiares. Assim, o número de cômodos influenciava na distribuição da decoração. De modo a melhor orientar suas leitoras inglesas, Elder-Duncan criou tabelas com três diferentes casas, cada qual com o número e tipos de cômodos compatíveis com seu tamanho, e com lista de móveis conforme tipologia do cômodo (Tabelas 1, 2 e 3).

²¹⁵ “C'est par la manière dont ces mille riens, si précieux, sont choisis et disposés que le petit salon revêt un cachet personnel”, HAVARD, *op. cit.*, p. 317.

²¹⁶ “L'art, en ces matières, consiste à combiner ces précieux éléments, de façon à ce que notre oeil soit captivé, notre esprit satisfait, et à ce que les gens sévères et délicats ne trouvent rien à reprendre aux anachronismes, dont il faut se rendre coupable”, *ibid.*

SALA DE ESTAR	SALA DE JANTAR
<ol style="list-style-type: none"> 1. Plano 2. Banco de plano 3. Armário para partitura 4. Secretária 5. Duas poltronas 6. Chesterfield ou sofá 7. Mesa de jogos (se o espaço permite) 8. Mesa portátil (se o espaço permite) 9. Suporte para plantas (se o espaço permite) 10. Biombo (se necessário) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Guarda-louça ou aparador 2. Quatro ou seis cadeiras 3. Mesa de aba-e-cancela jacobina ou mesa articulável 4. Duas poltronas (se o espaço permite) 5. Divã ou sofá (se o espaço permite) 6. Carrinho de serviço (raramente necessário)

Tabela 1: Principais artigos de mobiliário em uma casa com duas salas, conforme orientação de Elder-Duncan (ELDER-DUNCAN, 1907, p. 150)

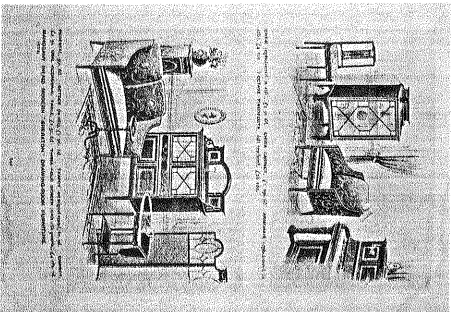


Figura 24 – Móveis para sala de visitas da firma Oetzmam & Co.: Cadeira, vitrine, poltrona e pianoforte. Em mogno e estilo Sheraton moderno: pedestal, canapé, mesa tripod, amanho, mesa ocasional, biombo. Fonte: ELDER-DUNCAN, 1907, p. 142.

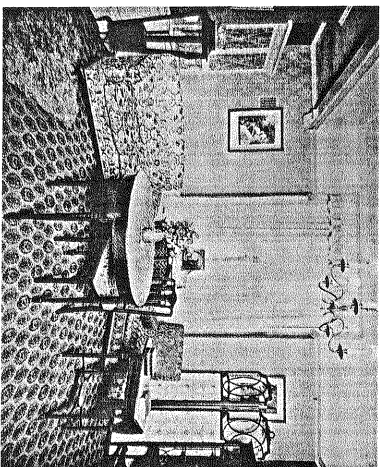


Figura 25 – Sala de visitas com móveis em mogno, da firma Waring and Gillow. Fonte: ELDER-DUNCAN, 1907, p. 217.

No modelo de casa modesta (Tab. 1), assentos e plano, com seus complementos, eram considerados essenciais (Fig. 24). Os demais móveis poderiam ser acolhidos se houvesse espaço para tanto. No caso da sala de jantar, o fundamental restringia-se ao bufê e à mesa com cadeiras. À medida que o bolso permitisse, determinados artigos eram aceitáveis para aquele padrão de casa. Para a sala de estar, eram mesas e pedestrais os luxos permitidos. Para a sala de jantar, assentos para descanso e um aparador móvel completariam um aparato admissível.

SALA DE JANTAR	SALA DE VISITAS	ESCRITÓRIO OU BIBLIOTECA
<ol style="list-style-type: none"> 1. Aparador 2. Mesa elástica 3. Seis cadeiras e duas cadeiras entalhadas 4. Carrinho de serviço ou mesa de servir 5. Duas poltronas 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Plano 2. Banco de plano 3. Armário para partitura 4. Divã ou sofá 5. Duas ou três poltronas 6. Mesa de jogos 7. Estante baixa (se o espaço permite) 8. Duas ou três cadeiras comuns 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Escriturinha ou mesa 2. Duas ou três poltronas 3. Armário-biblioteca ou estantes fixas 4. Divã 5. Uma ou duas cadeiras comuns

Tabela 2: Principais artigos de mobiliário em uma casa com três salas, conforme orientação de Elder-Duncan (ELDER-DUNCAN, 1907, p. 150)

Quando o número de cômodos da casa aumentava, suas denominações mudavam (Tab. 2): a sala de convívio (*sitting-room*) desaparecia para dar lugar a uma sala mais formal, para visitas (*drawing-room*) – neste caso, a sala de recepção se voltava para o entretenimento dos convidados, mobiliada com assentos, mobiliário musical, mesa de jogos (Fig. 25). Na sala de jantar, os dois móveis para guarda e apoio da louça tornaram-se necessários e foram acrescentadas duas cadeiras mais elaboradas para a mesa de jantar, além de duas cadeiras estofadas para descanso. Uma casa maior permitia acolher espaço intelectual – a biblioteca, como se somente fosse possível para famílias com certo poder financeiro aparentar conhecimento.

Com grande casa – sete cômodos de convívio –, tomava-se possível adotar variações para o ato de se estar em casa (Tab.3). Cada cômodo orientava-se para certas atividades e certas imagens decorativas. Além das salas dirigidas exclusivamente para recepções – *dining-room*, *drawing-room*, *music room*, ofereciam-se novos ambientes para um convívio mais íntimo, separando, demarcadamente, lugares para gente de fora e para gente de dentro da família. Sala para as refeições corriqueiras, sala para uso de dia, para aproveitar o aquecimento e luminosidade naturais do sol, sala para encontros familiares, completavam um conjunto de convivência estreita que atendia a diferentes atividades, possíveis de serem desenvolvidas dentro das casas inglesas.

Os cômodos de recepção ganharam mais objetos, não mais essenciais, mas para formar um ambiente “completo”, agradável, com maior elaboração visual. A sala de visitas teria mais pedestrais para plantas e expositores para curiosidades. Na biblioteca, além do convencional, mapotecas para grandes impressos e mesa exclusiva para o chá. Apenas para essas casas de maior dimensão estilos específicos eram recomendados.

SALA DE JANTAR	SALA DE VISITAS	SALA DE MÚSICA	ESCRITÓRIO OU BIBLIOTECA	SALA DE ALMOÇO	SALA DE DIA	HALL DE ENTRADA
1. Aparador 2. Mesa elástica, circular, ou várias pequenas mesas. 3. Conjunto de cadeiras de jantar 4. Mesa de serviço (ocasionalmente) 5. Carrinho de serviço Nota: – Normalmente, móveis em mogno, sólidos e distintos, do começo do séc. XVII ao fim do séc. XVIII. Uso comum de padrões.	1. Cadeiras de vários tipos 2. Suportes para vasos e jarras 3. Divãs 4. Pequena estante giratória (ocasionalmente) 5. Biombo 6. Banquetas para cadeiras 7. Vitrines para porcelanas ou curiosidades 8. Mesas para curiosidades 9. Mesa de jogos 10. Mesas portáteis ou tremós Nota: Os móveis podem ser em estilo francês ou inglês, usualmente leves e graciosos, em mogno, pau-cetim ou sicômoro tingido, etc. Peças embutidas ou douradas. Estilos franceses e ingleses de fins do século XVIII.	1. Piano 2. Órgão (ocasionalmente) 3. Banco de piano e assento duplo 4. Estante musical (para violinistas, etc.) 5. Armários para partituras 6. Biombo 7. Poltronas ou divãs Nota: Normalmente, de acordo com a sala de visitas, especialmente se as duas são contíguas. A caixa do piano deveria ser usada como referência ao resto dos móveis.	1. Estante de livros ou armários, bibliotecas (fixos os móveis) 2. Escrivaninha 3. Poltronas 4. Sofá chesterfield ou divãs 5. Mapoteca ou armário para grandes livros 6. Pequenas mesas para chás ou cinzeiros 7. Mesa de jogos 8. Porta-papéis Nota: – Móveis sólidos, usualmente em mogno, severos e dignos de destaque. Cadeiras e divãs muito confortáveis. Usualmente, modelos do século XVIII são preferíveis.	1. Bufê 2. Pequena mesa de jantar ou mesa de aba-e-cancela ou mesa jacobina 3. Conjunto de cadeiras 4. Carrinho de serviço 5. Uma ou duas poltronas Nota: – Móveis de carvalho em estilo similar à sala de jantar. Estilos do século XVII ou XVIII são largamente preferidos.	1. Poltronas 2. Sofas ou divãs 3. Secretária ou escrivaninha 4. Mesas portáteis 5. Armário-biblioteca 6. Costureiro Nota: – Uma aparência de leveza e conforto é normalmente o objetivo. Móveis podem ser de mogno ou em um tipo moderno.	1. Mesas de aba-e-cancela ou portáteis 2. Mesa portacartões 3. Cadeiras de espaldar alto 4. Relógio de pé 5. Várias outras cadeiras 6. Mesas de jogos 7. Biombo 8. Vitrines para curiosidades, etc. Nota: – Móveis em carvalho, com padrões dos séculos XVII e XVIII, são usualmente preferíveis.

Tabela 3: Principais artigos de mobiliário em uma grande casa com sete salas, conforme orientação de Elder-Duncan. (ELDER-DUNCAN, 1907, p. 151)

Madame Pariset²¹⁷ julgava ser mais agradável a disposição quadrada, com janelas em frente à porta e lareira no meio da parede. As cortinas de musselina e drapado de franjas garantiriam os vãos e combinariam com as cores claras e alegres, próprias para os salões. Para mobiliar um salão mediano, ela sugeria um canapé ou divã, duas *bergères*, seis cadeiras (*fautouils*), quatro cadeiras. Caso fosse do agrado dos donos da casa, um piano poderia ser localizado em frente à lareira, substituindo o canapé. Entre as janelas, um console era esperado, acompanhado de espelho. Espelhos também estariam presentes sobre a lareira (decorada com relógio e girândolas) e sobre o piano ou canapé. Uma pequena mesa redonda e mesa de gamão eram aconselhadas.

Para Augusta Moll-Weiss,²¹⁸ o melhor revestimento para as paredes das salas eram os painéis de madeira, principalmente os que se fixavam na parte de baixo da parede – *lambris d'appui*. Os zócalos assim guardados protegiam as paredes do roçar dos móveis. Para os apartamentos mais modestos, ela admitia o uso de papéis de parede, mas dava preferência à pintura laqueada, decorada com *pochoir*, ou ao revestimento cerâmico, ambos facilmente laváveis.

Alfredo Melani aconselhava o estilo *Settecento* (Luís XV e XVI). Elsie de Wolfe²¹⁹ não mais sugeria estilos específicos, preferindo apontar os tipos de móveis necessários: muitos assentos confortáveis, espelhos, pequenas mesas, flores, objetos de arte, ventarolas, miniaturas, gravuras francesas, esmaltes ou porcelanas (Fig. 26). Ela recriminava a permanência de objetos pessoais na sala de receber, identificados como revistas, livros, cestas de trabalhos manuais. A decoradora americana era adepta do *chînz*, dos tecidos de William Morris e das cores claras e alegres que mantivessem o aspecto luminoso dos interiores. Diferente da maioria dos manuais, o de Elsie convidava a leitora a percorrer os interiores reais das casas que havia decorado e, por vezes, explicava como era o aspecto anterior do cômodo em questão, quais problemas enfrentara e as soluções que empreendera. O texto conduz à observação dos esquemas decorativos encontrados nas fotografias, enfatizando questões de disposição e proporção, passíveis de serem observáveis pela imagem.



Figura 26 – Modelo para sala de visitas, sugerido por Elsie de Wolfe. Fonte: WOLFE, 1913, p. 136.

²¹⁷ PARISET, Madame. *Nouveau Manuel complet de la maîtresse de maison ou lettres sur l'économie domestique*. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1852, p. 15-17.

²¹⁸ MOLL-WEISS, Augusta. *Le livre du foyer*. Paris: Librairie Armand Colin, 1919, p. 124-126.

²¹⁹ WOLFE, op. cit., p. 134-147.

Um dos grandes incômodos para o planejamento da decoração era a inserção do pianoforte, considerado um problema pelo seu tamanho, forma e cor. Elsie de Wolfe não gostava de pianos e procurava dissuadir seu uso nas casas. Para ela, não eram decorativos. No Brasil, os pianos foram acolhidos em profusão e esperava-se encontrar ao menos um em alguma das salas da casa. Além do piano, Félix Ferreira falava dos muitos objetos estrangeiros que costumavam enfeitar as casas, gerando uma expectativa visual:

O *erabe* francez, o charão da Índia, os espelhos de Veneza, os tapetes Gobelins, as porcelanas de Sévres e os *crystaes* da Bohemia, ostentam-se profusamente em nossas habitações, não já dos ricos unicamente mas dos simples empregados publicos e até de pequenos negociantes, industriaes e artistas.²²⁰(*sic*)

Por oposição, Félix Ferreira lembrava as antigas casas brasileiras compostas com algumas cadeiras, um canapé, dois aparadores, cama de casal e uma outra cômoda, um armário de louça, mesa de refeições e suas cadeiras, tudo em jacarandá. Naquele momento de últimas décadas do século XIX, "(...) as famílias nem as da mais medíocre condição se contentam com a nossa passada modestia" (*sic*).²²¹

Félix Ferreira, à medida que recriminava a profusão decorativa das casas do Rio de Janeiro, oferecia pistas de como se arrumavam:

Os salões de visita abrem-se dia e noite de par em par a amigos e não amigos, uma enorme quantidade de cousas de pura phantasia, sem valor intrínseco e até sem prestígio, de *crystofle*, de *nikel-plate*, substitui os objectos de verdadeira prata e valor real.²²²

(...)

As portas de our'ora feitas para dar livre passagem ao ar e ás pessoas, imaginou-se ornamental-a com reposteiros ou cortinas, só para dar emprego ás ricas tapeçarias ou bordados em linho. Já senão sabe como se entra ou como se sahe dos aposentos modernos. Dir-se-hia que se não trata de esconder senão tudo quanto é util para deslumbrar os olhos com o que é inútil.²²³(*sic*)

Fantasia e deslumbramento dos olhos balizavam modos diferentes de encantar as casas brasileiras, as quais, segundo Ferreira, pareciam deixar escondida, ultrapasada, toda imagem de vínculo com a simplicidade e a utilidade. Pela ótica desse autor, a distração dos olhos, o encanto do espírito e o *flâneur* porta adentro eram tratados como algo vão, pois não se confortavam com um ideal de simplicidade e honestidade, os quais ele defendia. No passado, aquilo que se via era o que parecia, e a vida doméstica se satisfazia com a modéstia visual. Olhar algum objeto ou um quadro era tomado como inútil porque não se enxergava a utilidade de seus encantos, a sua decoração. A relação com os objetos estava presa em sua materialidade e se enfraquecia, porque cada vez mais vista e menos manuseada. Uma nova maneira de usar

²²⁰ FERREIRA, *op. cit.*, p. 178.

²²¹ *Ibid.*, p. 177.

²²² *Ibid.*, p. 180.

²²³ *Ibid.*, p. 181.

os objetos estava sendo aprendida: eles deixavam de ser usados pelas mãos para serem usados pelos olhos. Usavam-se os objetos quando se os olhavam. Usavam-se as salas de visitas apenas com o passar dos olhos.

Sylvínio Junior falava de uma sala de capricho, simpática, clara, risonha ou doce. Sugeria a substituição do papel de parede pela pintura a óleo, dissertando sobre suas vantagens econômicas (podiam ser lavadas), climáticas e de beleza, demonstrando o quanto seu discurso estava sendo auxiliado pelos tratados higienistas. Vera Cleser, mesmo ferrenha defensora do aseo doméstico, já não mostrou preocupação significativa com a limpeza da sala de visitas, a qual admira estar repleta de enfeites (cachepôs, estatuas com pedestais, cristais, jarras com flores, potes, espelhos, porta-carfês, cestinhas, bronzes, toalhinhas, etc.), defendendo uma ambientação comandada pela imaginação e pelo gosto delicado e artístico. A decoração da sala de visitas, de caráter mais feminino, correspondia proporcionalmente às posses da família e ao seu status social, e, mesmo constituída de uma variedade de móveis e acessórios capazes de expressarem individualidades, deveria apresentar certas características invariáveis: paredes com pinturas decorativas a óleo, piso em madeira encerada, tapete de cor clara, cortinas em creme ou cor de ouro. Sylvínio Junior concordava. As cores claras eram as indicadas, principalmente em caso de salas pequenas,²²⁴ realidade encontrada nas casas de suas leitoras. Ademais, sugeria que, se houvesse gente habilidosa na família, ela mesma poderia, com "paciência e amor", decorar as paredes.

Vera Cleser recomendava que os assentos não estivessem rentes à parede, mas agrupados perto de mesinhas (de diferentes tamanhos e feitos) e o sofá fosse colocado de forma oblíqua no canto da sala. Uma conversadeira ou mesa porta-carfês ocuparia o centro, demarcado com tapete. Sobre as mesinhas, forradas de toalhinhas de diversas técnicas de agulha, seriam colocados frascos com flores, fotografias, cestinhas, quadrinhos, livros, blocos, lapiseira. O piano não deveria estar contra a parede e era recomendável estar acompanhado de estante alta para músicas, com espaço para abrigar fotografias, estatuetas e bibelôs. Um grande espelho poderia ocupar o vão entre duas janelas e ser acompanhado por "elegante mesinha", coberta com pano de pelúcia, duas jarras de flores e uma estatueta de bronze. Entre outras janelas, uma tripeça (pedestal com três pés) acolheria pesado cachepô de cobre com begônia. Nos cantos não ocupados com móveis, deveria haver colunas com estatuas e/ou cachepôs com palmeiras e avenças.

Sylvínio Junior apresentou dois projetos de sala, acompanhados de um modesto esquema em planta baixa, sendo o segundo apresentado exclusivamente pelo desenho e sua legenda. O primeiro projeto (Fig. 27) ele considerava mais aparatoso e próprio para uma sala maior, frente ao segundo mais simples (Fig. 28), adequado a um cômodo de menor dimensão.

²²⁴ As cores sugeridas eram "lilaz, rose-saumon, cinza e rosa fanada, amarello de folha seca com enquadramentos de verde malva tenecida, todas acompanhadas de finos filetes dourados". SYLVÍNIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 23-24.

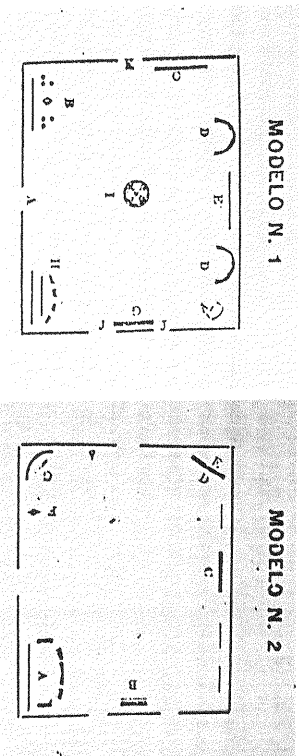


Figura 27 – Modelo N.º 1 de disposição de móveis para sala de estar, de acordo com Sývvinio Junior.

A, porta de entrada da sala sobre o corredor; B, grupo com os grandes vasos decorativos; C, estante de músicas, álbuns, etc.; DD,ottomanas; E, plano; F, grupo de ângulo; G, êtagere ou dunquerque grande; H, grupo para jogos; I, conversadeira; JJ, janelas; K, porta para o interior. Fonte: SYLVINIO JUNIOR, 1894, p. 35.

Figura 28 – Modelo N.º 2 de disposição de móveis para sala de estar, segundo Sývvinio Junior.

A, grupo à esquerda: canapé e puffs; B, coluna para vaso ou estalutera entre janelas; C, grande dunquerque; D, plano; E, coluna ao fundo para cortar o centro do triângulo feito pelo plano e a junção das paredes; FF, recostas; G, móvel de canto. As linhas significam cadeiras. Fonte: SYLVINIO JUNIOR, 1894, p. 36.

Vejamos o primeiro caso, em que o autor detalha suas sugestões por escrito:

Si nos pedissem um plano de mobília, entre muitos que temos em mente e alguns executados, daríamos o seguinte: Supponhamos a sala de um modesto cidadão que não jogou na Praça no tempo das riquezas fáceis: papel entre claro e escuro sem flores vistosas (...), poucos quadros (...). Numra parte da sala, em um pequeno canto de parede, um pequeno grupo de jacarandá, com assento de palhinha e meio encosto de seda estofada com apanhados de boião, e um tapete; ao lado do sofá ou canapé vasos grandes, com *chasse-pots*, de plantas decorativas (ficam banidas as infames plantas e flores artificiais); no centro do grupo um *guerdan* coberto para os álbuns; na parede grande em frente à porta o plano-meio-armário, negro, sem coberta, tendo apenas um estreito panno oriental no tempo da caixa para desceingar dois vasos pequenos em pote, bojudo e baixo, de flores; ao lado, ottomanas, ou simples fauteuils de palhinha, mas de um modelo novo, isto é, que não seja estúpido e alto como os que usam fazer as nossas fabricas de moveis; na parede contígua (como se vê no desenho abaixo) uma estante alta para musicas, recordações de viagem, photographias, pequenas colleções, etc., e sobre ella um fino bronze ou bom biscuit; num dos angulos das paredes um grupo baixo e apropriado ao logar, para a palestra íntima, em voz baixa; em outra parede um pequeno canapé com cadeiras esguias em torno de uma mesa quadrada para os jogos, pousando sobre tapete e por fim um alto *étagere* com uma só porta de espelho e tampo de mármore para os vasos, objectos de arte, etc. Um espelho fixo numa das paredes será o bastante. Ao centro da sala pode ficar uma conversadeira.²²⁵(sic)

²²⁵ SYLVINIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 32-35.

De modo a que os leitores menos abastados não ficassem descontentes, Sývvinio Junior sugeria dois planos de salas de visitas com móveis mais baratos:

Sala de chão esteirado (esteira de quadradinhos vermelhos e brancos) ou cerado; paredes simples e poucos quadros – óleo, água-forte ou gravura, sempre em molduras largas; grupo de vime (ha Indíssimas cadeiras de vime, ou de bambu e palhinha) a um canto; em o canto fronteiro uma simples mesinha de bambus com prateleiras para vasos e flores; na maior parede da sala um dunquerque preto, ou uma estante de álbuns, ou um contador de *bandoir*; cadeiras de palhinha, os dois cantos restantes tomados por grandes puffs de chita; ao centro uma mesa quadrada de bambús, forrada de esteirinha, para vasos de plantas exóticas arrumadas com gosto. Cortinas de chita de ramagens, ou estampa oriental.

Outro – Chão igual ao precedente (o que será feito à vontade da dona de casa), grupo de palhinha ou vime ao canto, formando triângulo com a parede; ao fundo um alto mocho esguio e envernizado para um grande pote de fiação com tinhorões; plano ou dunquerque; outro grupo de palhinha e puffs de chita ladeado de jarrões de madeira, barro ou fiação com plantas, cadeiras, e ao centro columna com estatura, mesa porta-carões ou conversadeira.²²⁶(sic)

Esses dois modelos não mereceram desenhos correspondentes de seus arranjos na sala, visto que o número de peças era menor, o que simplificava a descrição de suas disposições.

Além da sugestão da mobília e sua arrumação na sala, Sývvinio Junior deu especial atenção à decoração dos tetos.

Os tectos desde que não tenham lustre de gaz d'êlegante podem ser decorados nos cantos com leques, ventarolas, chapéus chinezes e bolas de vidro colorido, tendo-se sempre em vista a harmonia e correção das disposições. Para os tectos lisos, como se encontram em algumas casas de aluguel, aconsellhamos um bonito systema de decoração: fazer os pintar de azul muito esmaiado, o mais esmaiado possível sem perder a côr, ou de *agua-verde*, collocar em linha circular um pequeno grupo de andorinhas de fiação de Caldas ou de pássaros chinezes, de sorte que imite as linhas que as aves traçam no céu; é de um bellissimo effeito se for bem combinado e artisticamente dirigido. Pode-se tambem decorar os tectos com grandes chromos de flores e aves, mas é preciso cuidado para não cair no ridículo decorativo, cuja consequencia é terrivel para os creditos da dona de casa. Qualquer destes dois processos vai admiravelmente bem com os dois ultimos modelos de mobília, que demos. Recomendamos muito as modernas mobílias inglesas, *estýlo* anglo-japonez: são baratas, bonitas e decentes.²²⁷(sic)

Cores e motivos harmonizavam-se para levar graça ao teto daquela sala modesta e equi-libravam-se com os modelos de móveis propostos. Superfícies e objetos se comunicavam através de uma nova linguagem: a decoração de interiores, não mais exclusiva de palácios. A questão central para que o bellissimo effeito fosse alcançado na decoração do teto tinha como imperativa a combinação apropriada, a correção das disposições e a harmonia alcançada com direção artística. A falta dessa gerência poderia levar ao “ridículo decorativo” e causar péssima impressão aos visitantes, mostrando que nem os tetos escapavam de seu olhar.

²²⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

²²⁷ *Ibid.*, p. 38-39

Julia Lopes de Almeida retratava a ideia de que o olhar decorativo não se vinculava ao luxo, mas a outros fatores. Ela comparava duas casas: a do barão X – deslumbrante, mas sem gosto – e outra – singela, mas com arte:

– Pois, minha amiga, venho também de uma casa, de onde não sahi positivamente deslumbrada, mas com certeza muito satisfeita; e nota que não havia por lá damascos nem velhudos, nem mobílias pesadas, de estofa caro; mas havia o que necessariamente falta na casa que acabou de citar: muita graça na disposição dos móveis, que não são ricos, meia dúzia de *biétois* graciosos, três quadros originaes, umas cortinas leves, e a um canto, numa mesa de centro de sala, uma grande corbeille de flores... naturais. Na casa do barão haverá riqueza: na casa de onde venho há frescura, há gosto, há alegria, há o que o dinheiro não compra, e que é, portanto, de um valor extraordinário – o tino e o tacto artístico.²²⁸ (sic)

Do mesmo feito era a sala da amiga, há pouco casada, que Julia Lopes estava a visitar:

Olhei em roda: havia em tudo um luxo delicado, que não se impunha á vista de ninguém, nem fazia lembrar casa de outrem.

Sobre o parquet de mosaico, encerado, tinham posto a um canto um estrado coberto de um velhudo persa cor de oiro e azul, e em cima do estrado um bronze artistico, uma encarnadora *venus negra*, escultura de mestre (...). Nas paredes varios quadros originaes de pintores modernos, bem escolhidos. A mobilia era leve, graciosa, fresca e disposta com graça. Um piano novo, de grande formato, tomava outro canto da sala, entre a estante de musicas e um divan, atraz do qual erguiam-se de um bello vaso antigo as hastes bem tracadadas de uma planta exótica.²²⁹ (sic)

Julia Lopes estava a admirar a sala, quando a amiga, denominada Annita, veio encontrá-la e convidá-la a visitar toda a casa: “– Vem ver minha casa. Tudo aqui foi arranjado por elle [o marido]! Eu teria mais difficuldade: não tinha pratica... peço-te que repares bem em tudo... e que dês a tua opinião franca e sincera” (sic).²³⁰

SALAS PARA REFEIÇÕES: JANTAR

Receber os convidados para jantar era hábito muito difundido no século XIX, e as refeições passaram a envolver ocasiões formais em que as pessoas da casa e os convidados podiam se distrair, conversar e satisfazer paladares simultaneamente. Mais do que em qualquer outra sala, uma imagem de penúria e escassez deveria ser terminantemente banida.

De forma insistente, os europeus recomendavam o uso de lambris de madeira revestindo as paredes das salas de jantar, que podiam aparentar sua cor e textura naturais ou receberem pinturas (às vezes, marmorizada). Madame Pariset, nos idos de 1852, recomendava: “um painel

pinado feito mármore, compondo armários e bufês, é uma das disposições mais cômodas para uma sala de jantar”.²³¹ Como padrão, acompanhando a mesa de jantar, vários outros móveis auxiliavam na guarda da louça e no serviço das refeições, como armários, bufês, *étagers* ou mesas (*tablettes*). As cadeiras deveriam ser revestidas em couro (*marroquin*) ou palhinha da Índia. Madame Pariset encorajava o uso das toalhas e tapeçarias para proteger a mesa, enquanto Elder-Duncan, em 1907, recomendava. O autor inglês também sugeria formatos de mesas, apresentando prós e contras de cada uma, tendendo a maldizer todos os modelos, exceto a mesa de aba-e-cancela (*gate-leg table*), de origem inglesa. Henry Havard²³² estipulava até medidas para cada comensal à mesa (50 a 65cm), a distância do encosto da cadeira até a parede (2m) e a proporção ideal do campo da mesa retangular (o comprimento seria ¼ maior que a largura), apesar de admitir mesas ovais.

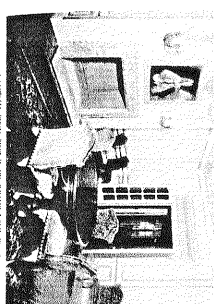
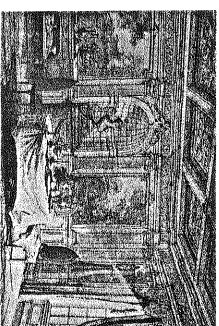
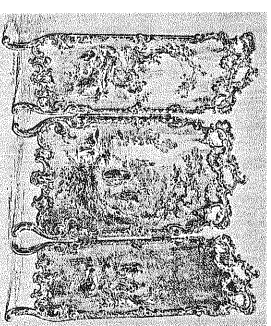


Figura 29 – Sala de jantar executada por M. C. David. Fonte: HAVARD, 1894: pl.XXXVII.

Figura 30 – Para-vento para barrar as indesejadas correntes de ar e oferecer discreto refúgio para se aliviar durante as refeições. Fonte: HAVARD, 1894, p. 355.

Figura 31 – Sala de jantar, com mesa redonda, em estilo georgiano – William Iselin House. Fonte: WOLFE, 1913, p. 178.



²²⁸ *Ibid.*, p. 41-42.

²²⁹ *Ibid.*, p. 157-158.

²³⁰ *Ibid.*, p. 158.

²³¹ “(...) une boiserie peinte en marbre, composant des armoires et des buffets, est une des dispositions le plus commodes d'une salle à manger”. PARISSET, *op. cit.*, p. 11.

²³² HAVARD, *op. cit.*, p. 328.

As salas de jantar francesas (Fig. 29), sob veredicto de Henry Havard, deveriam ter grande altura, numerosas janelas para permitir luz abundante e renovação instantânea de ar. Portas, pelo menos duas: uma ligada ao grande salão, por onde os convidados entravam, e outra para o serviço. Depois que todos estivessem à mesa, biombo e para-ventos (Fig. 30) seriam estrategicamente posicionados para evitar correntes de ar, abrigar *toilettes* e oferecer um toque a mais na decoração. A decoração concentrava-se na mesa e, assim, evitavam-se objetos espalhados pelas paredes e vitrines que chamassem a atenção dos comensais. Admitem-se algumas faianças e quadros, cujas molduras parecessem fazer parte dos painéis. Os temas das pinturas recitavam em naturezas-mortas e paisagens, consideradas de mais fácil compreensão e mais convenientes para o jantar. “Evitemos, principalmente, que uma composição enigmática se erga como um ponto de interrogação fatal diante de um homem honesto que janta”.²³³

Se o desejo da leitora fosse por uma sala menos hierárquica, que adotasse a mesa de formato oval, e, se preferisse oferecer maior sociabilidade, escolhesse uma redonda (Fig. 31). As paredes com painéis de madeira (*boiseries*) poderiam incorporar qualquer estilo dentre os *Bourbons*, mas quanto à iluminação só se admitia luz de velas. Os móveis para servir, os consóles, relógios, pedestais ou *corbelles* floridas completariam o clima de refinamento para as refeições.

Sylvio Junior alertava para o fato de que havia milhares de casas de famílias remediadas que comiam brutalmente, com mesas sujas e mal postas. Era preciso fazer da refeição algo tão agradável à vista quanto ao olfato e ao paladar. Era necessário converter a sala de jantar em agradável ponto de reunião familiar. Além da insistência na melhor disposição, ordem e aseo possíveis, mantinha-se a orientação para pintura a óleo nas paredes. Nelás, deveria haver, pelo menos, uma farta janela, de onde se poderia oferecer aos comensais um pequeno paisagismo, seja por meio de colocação de prateleiras com vasos de plantas ou por uma área fronteira a ela, arborizada com plantas trepadeiras, orquídeas e pequeninos arbustos. Ele mesmo alertava para o benefício duplo: “purifica o ar e encanta a vista”. Para esse cômodo, admitia-se até conforto excessivo, pois, para o autor, a sala de jantar no Brasil fazia a vez da lareira na Europa, reunia a família que aí passava o dia.

As paredes poderiam também receber alguns pratos de “boa porcelana”,²³⁴ pratos pintados e alguns leques e ventarolas.²³⁵ Para descanso após as refeições ou para leitura, ou mesmo, para trabalhos de agulha, era recomendável uma ou duas cadeiras de lona com espaldar mo-vedição, tidas como utilíssimas e baratas, que proporcionavam ao corpo conforto por longas horas. Por outro lado, recriminava-se o uso de redes e preguiçosas.

Se a sala de jantar também acumulava algumas atividades de trabalho familiar, bastante comum nas casas medianas do Rio de Janeiro, dever-se-ia achar lugar para:

²³³ “Evitons, surtout, qu’une composition énigmatique se dresse, comme un point d’interrogation fatal, devant un honnête homme qui dîne.” *Ibid.*, p. 335.

²³⁴ As “boas porcelanas” eram consideradas as de Sévres, Lyon, Rouen, Caldas, Ginoi, Delft, Doullon, etc.

²³⁵ A indicação de leques e ventarolas na decoração talvez explique a quantidade vendida das últimas nos bazares do Rio de Janeiro. Em livro-caixa da Casa América e China, é possível verificar, nos anos de 1887 a 1889, a quantidade de ventarolas vendidas, muitas das vezes em certa quantidade, o que não justificaria se fossem ser usadas apenas para o abano. O referido livro encontra-se no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Agradeço ao museólogo José Manoel de Andrade Pres para indicação desse precioso documento.

(...) cestas para pannos picados, escaradelas, e uma ou duas pequenas mesas de machina de costura, porque a mesa de jantar só servirá para o que é destinada, salvo em casos excepcionaes de côrtes de moldes ou outra necessidade.²³⁶ (sic)

Julia Lopes de Almeida apresentava a sala de jantar da amiga e sugeria decoração modesta, alegre e elegante. Era própria de recém-casados, ainda sem filhos:

– Vejamos agora a sala de jantar...

– Não é grande...

– Mas é muito alegre! No Brasil parece que todos querem dar banquetes!...

A minha sala, na verdade, não é grande; mas não é tão estreita que não nos possamos servir e circular perfeitamente á vontade. O copeiro anda á roda da mesa quando jantamos e afirmo-te que não esbarra nos trastes... Que te parece a mobília?

– Muito linda...

A sala tinha portas de vidro para o terraço cheio de plantas finas e com um viveiro de pássaros muito elegante e uma vista esplendida.²³⁷ (sic)

Para Vera Cleser,²³⁸ uma boa sala de jantar deveria conter os seguintes móveis (simples e sólidos), que, segundo a autora, eram sempre os mesmos: mesa elástica, êgagete, guarda-louças e seis a doze cadeiras, mesa para chá (com alças e prateleiras), mesa para o filtro e mesa-rinchante. Os revestimentos (pintura ou papel de parede, cortinas, toalhas) facilitariam e resistiriam a frequentes limpezas. Para complementar a decoração, acolham-se plantas em cachepôs, faianças finas, pinturas ou litografias, conforme o orçamento familiar.

Algumas orientações podem nos sugerir a importância da imagem frente ao conteúdo ou operação. A beleza da imagem, seu apelo decorativo, seu poder de proporcionar prazer pelo olhar eram fatores primordiais no trato dos arranjos da casa, principalmente em ocasiões de reuniões sociais, momento em que a decoração porta adentro ganhava ares públicos. Vejamos os conselhos sobre o modo de arrumar a mesa das refeições de uma sala de jantar (esta já sendo um cômodo destinado a convidados):

Antes de tudo, o que chama atenção numa mesa é o arranjo. Se sua decoração foi feita com gosto, já a dona da casa ganhou meia batalha: despertou-se o appetite dos convivas e, ainda que o cosinheiro não tenha podido revelar todas as suas qualidades de bom chefe de cozinha, seus pratos serão comidos sem soffrerem criticas severas.

(...)

Pelo meio da mesa estende-se o *clemim de table* tão elegante quanto possível, tão bordado quanto se quizer.

Qual a sua serventia? Impedir a toalha de nodar-se? Não; simplesmente ornar a mesa.²³⁹ (sic)

²³⁶ SYLVIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 41.

²³⁷ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 163.

²³⁸ CLESER, *op. cit.*, p. 134-140.

²³⁹ Condessa de S. D. A mesa e o seu arranjo. *In*: Indicações úteis, Rua do Ourvidor, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 18 jun. 1898, p. 4.

– e a importância da decoração que, bem feita, teria a capacidade de inebriar espíritos, aguçar paladares e, ao mesmo tempo, tornar as pessoas mais condescendentes no juízo da qualidade da comida servida. Representar, aparentar, oferecer boas imagens mostrava-se atitude cordial e, simultaneamente, apontava para o fato de que uma cultura visual se configurava porta adentro.

Para Alfredo Melani, a sala de jantar deveria passar austeridade, com uso de painéis de noqueira, talvez em estilo medieval. Os acessórios mais apropriados seriam vasos com plantas e quadros de naturezas-mortas. Executando o restante da decoração da casa, Melani achava necessária a ideia de uniformidade na sala de jantar e julgava mesmo ridículo esse ambiente com cadeiras diferentes. A mesa, considerada o móvel indispensável, orientava a linguagem dos demais móveis.

A austeridade nem sempre era recomendada, dependendo das posses da leitora. Nas casas mais simples, um pequeno conjunto não muito custoso permitiria criar um ambiente agradável e prazeroso aos olhos:

Quando uma sala de jantar não puder ter *crystals* e marmores encantadores, terá umas trepadeiras perfumadas e lindas as janelas, uma mobília leve e bem tratada, embora singuilla e barata, um canario gorgeador, um tapete oleado em baixo da mesa, qualquer d'esses retiques, que fazem sorrir o barro vermelho das mornigas d'entre a folhagem das avencas, ou a docura das rosas d'entre o colorido das fructas.²⁴⁰(sic)

A questão não demandava sacrifícios financeiros, mas retoques que dariam o efeito de graça, de encanto, no mais simples domicílio: “A *physionomia* amavel de uma sala de jantar contribue enormemente para o prazer da mesa” (sic).²⁴¹

SALAS PARA FAMÍLIA

Para Melani, o *salottino* seria destinado a pessoas de fora da casa e assumiria um caráter de intimidade que os salões não possuíam. Na Itália, era considerado o espaço em que a família recebia parentes e amigos mais chegados. Para ele, sugere-se o estilo *Settecento*. Cada coisa deveria estar à vista, aconselhando-se uso de móveis baixos, onde cada pequeno objeto poderia ser olhado sem esforço.

No Brasil, as famílias remediadas dificilmente gozavam de tal área, e essa sala de estar familiar justapunha-se a um cômodo tido como social. O espaço em que a família passava maior parte das horas era denominado sala de trabalho (ou sala de convívio) e disputava espaço com a sala de jantar. Embora o ideal fosse separar sala da família da sala de jantar, nem sempre isso era possível, visto que muitas casas no Rio não possuíam cômodos necessários para a repartição pormenorizada das funções. Se fosse possível, sua localização ideal seria próxima aos locais de

²⁴⁰ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 93.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

serviço e ao *colleccio* artistico, ue nullo que a uoria ue casa puoesse deca n'isprecuroua us dialetes caseiros. Admitia-se que o serviço de engomado pudesse aí também se instalar.

Muitas vezes, em casas de segmentos médios da população, preferia-se manter a sala de visitas isolada, por vezes só aberta em dias especiais, para manter indício de se possuir um território consagrado à representação social. Essa sala especial poderia demarcar uma diferença hierárquica em relação às pessoas com posses inferiores, as quais nem uma sala de visitas conseguiam manter. Orientar uma sala de visitas, devidamente decorada, mesmo que de modo pecaço, aproximava aquela casa da condição de um palacete. Para isso acontecer, a família se reunia, no dia a dia, na sala de jantar, orbitando em torno da grande mesa. A família se identificava com o território da sala de refeições e se relacionava em volta da mesa.

A decoração seria simples, segundo Sylvínio Junior, com paredes pintadas a óleo e guardadas com uma grande mesa quadrada de pinho, localizada ao centro, cujos pés seriam substituídos por um armário repleto de gavetas para guarda dos trabalhos manuais, jogos para distração, livros e revistas, etc. A ideia era de que cada membro da família possuísse sua gaveta e cada gaveta correspondesse a uma cadeira. Completando o arranjo da saleta, ainda se contava com “(...) a talha d'agua servida por um filtro Chamberland, *systema* Pasteur; um *étagère* portatil pendurado á parede, para os copos e quartilhas de barro, uma pequena mesa para se fazer o café á 1 hora e algumas cadeiras para visitas” (sic).²⁴²

Vera Cleser acreditava que esse tipo de uso familiar da sala de jantar era para pessoas bem modestas e sugeria o seguinte esquema de decoração:

(...) uma mesa de pinho com os pés torneados e envernizados, coberta com um panno de lona escura que as mãos industriosas da dona adornaram com um bonito bordado de lã, uma mesinha com o filtro, um armario envidraçado com a louça e todo o necessario á mesa, seis a oito cadeiras leves, baratas, bem tratadas, uma ou duas cadeiras de lona com espaldar moveitico, a machina e a mesinha de costura, uma prateleira pelo lado de fora das janelas com alguns potes de flores e folhagens, um passarinho alegre e gorgeador (...).²⁴³(sic)

SALAS PARA PENSAR: GABINETES DE TRABALHO E BIBLIOTECAS

O gabinete de trabalho era considerado o santuário do dono da casa (Figs. 15 e 16). Lugar de estudo, trabalho e repouso, ele passaria uma atmosfera de reserva, seriedade com certa amabilidade. A fisionomia da decoração se adequaria à sua ocupação, idade e caráter. Obras de arte teriam lugar certo nesse cômodo porque “(...) a contemplação dessas belas obras alegrava os olhos, elevava o espirito e enobrece nossos pensamentos”.²⁴⁴

²⁴² SYLVÍNIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 47.

²⁴³ CLESER, *op. cit.*, p. 126.

²⁴⁴ “(...) la contemplation de ces belles oeuvres réjouit les yeux, élève l'esprit et amollit nos pensées”. HAVARD, *op. cit.*, p. 381.

avec un, pourvu, sera comecado, para não distrair por demais a concentração do homem em estudo. A escritivaninha seria de bom tamanho e plana, pois, se contivesse gavetas e prateleiras sobre o tampo, pareceria que o homem queria se proteger, teria medo de encostar de frente seu interlocutor. Isso, segundo ótica de Henry Havard,²⁴⁵ soava ruim para políticos e homens de negócios. Era aceitável para escritores, por manter seus papéis em ordem. Assim, estereótipos eram criados e, à medida que circulavam e eram acolhidos, consolidavam formas de ler a decoração e os homens através dela.

Para os homens de estudos, ligados à ciência e às letras, uma biblioteca seria complemento irrefutável de seus gabinetes (Fig. 32). Guardiã de livros, lugar de espíritos cultivados, de homens que pensam e refletem: eis como a biblioteca era vista – “*De tous temps les grands esprits ont pensé cela*”.²⁴⁶ Alguns a colocavam em lugar de destaque, para mostrá-la funcionando como um salão de recepção para palestras mais elevadas. Outros a preferiam em uma posição mais reclusa, própria para o estudo. Ninguém imaginava desprezá-la. Os armários das bibliotecas recebiam diversas orientações para proteger os livros (tratados como preciosidades) quer da umidade, das traças, dos roedores ou da poeira. As belas encadernações já contribuiriam para a sofisticação da decoração. Os móveis seriam distintos, com cadeiras robustas, de variados formatos e com tampo estofado. Uma mesa ao centro, solidamente construída, preencheria o cômodo e nela se disporiam pilhas de livros.

Para Melani, o *salotino de lavoro* deveria apresentar mobília modesta. Lá se instalaria a imaginação e se desenvolveria o pensamento, sendo lugar propriamente masculino. Lugares amplos, como bibliotecas, poderiam assumir estilo renascentista. Nas bibliotecas, nada de cadeiras muito confortáveis, pois induziriam ao sono mais do que ao estudo. A natureza do trabalho do dono da escritivaninha iria ditar seu formato: pequena, grande e com fechamento, larga e plana, com muitas gavetas, com poucas, etc.

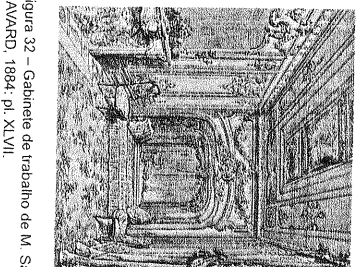
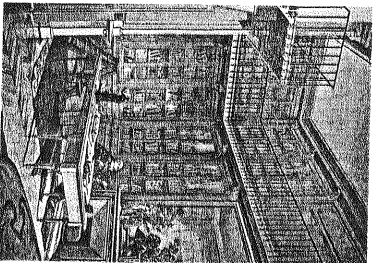


Figura 32 – Gabinete de trabalho de M. Sarcy. Fonte: HAVARD, 1884, pl. XLVII.

Figura 33 – Pequeno boudoir de Madame Pompadour, restituído por M. L. Double. Fonte: HAVARD, 1884, p. 366.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 384.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 386.

Na casa que Julia Lopes de Almeida visitara, havia um escritório:

Entramos em um escritório amplo, iluminado por duas janelas largas, sem cortinas. Em cada canto uma estante de madeira envidraçada, larga e baixa, continha cada uma cerca de trezentos volumes bem arrumados. Ao centro, sobre o *parquet* encaixado e sem tapetes, assentava bem uma mesa quadrada, ampla, em que os papéis podiam ser manuseados à vontade. Uma cadeira de leitura estendida convidativamente os seus grossos braços de couro, e outras de diferentes feitios e tamanhos conservavam-se em grupos simétricos, bem arrumados. (...) Tudo aqui é sólido, simples, fresco e elegante.²⁴⁷ (sic)

No Brasil, o escritório ajuntaria funções de gabinete de trabalho e biblioteca, e assentava-se em solo masculino. Assim, nada de fantasias caprichosas e objetos de distração delicada. Austeridade, ordem, disciplina, eram atitudes esperadas. A mobília seria simples e sólida, segundo ótica de Vera Cleser, que incluía estantes envidraçadas, uma mesa quadrada, uma boa secretária, três a seis cadeiras e poltronas de couro, uma confortável cadeira para leitura com mesinha, uma cesta de papel. Os seguintes acessórios costumavam lá comparecer: barômetro, cantoneira para plantas, porta-jornais, cesta-lixeira, retratos de família ou armas, moinhos de água e escaradeiras, fora o material para escrita.²⁴⁸

Para os gabinetes femininos, conforme Madame Pariset, defendia-se o uso de uma secretária, uma pequena biblioteca, leito-de-dia (*lit de repos*) com muitas almofadas, duas cadeiras, dois tamboretas. Para os gabinetes de homens, a decoração deveria ser séria e conter armário-biblioteca, secretária, escritivaninha, relógio e móveis estofados, com canapé.

Em França, o *boudoir* (Fig. 33), cômodo íntimo, reservado e essencialmente feminino, seria o equivalente a um gabinete de trabalho. Se na casa o *petit salon* fosse um complemento do *grand salon*, afastando sua potencialidade íntima, orientava-se a instalação de um *boudoir*. A ideia de lugar de recolhimento colaborava para a criação de uma saleta de dimensões restritas, alongada, composta de uma área iluminada e outra na penumbra, com uma porta e uma janela. A feminilidade, pela ótica de um homem francês,²⁴⁹ seria observada ao encontrar uma decoração delicada, quase frágil. Tudo deveria ser pequeno: estampas, móveis, bibelôs.

Considerados cômodos acessórios na França, as galerias de arte, gabinetes de curiosidade, *fumeurs* e salões de bilhar ampliariam o sortimento de ambientes para entretenimento do *flâneur* porta adentro. Os dois primeiros eram tomados como símbolos elevados na hierarquia moral da domesticidade e recebiam orientações precisas quanto aos modos de iluminação. A decoração estaria à mercê das obras de arte, servindo para destacá-las e enaltecê-las, mudando o padrão da prática decorativa, que assumia obras como elementos decorativos. Para lugar de fumo e jogos, o espírito fantasioso era aguçado, principalmente no *fumeur*, que não possuía modelo no passado europeu. Sugeria-se inspiração no Oriente: uso de paredes revestidas com cerâmica ou pinturas envernizadas, para não se impregnarem com o cheiro do tabaco; tetos com respiradouros; vastas janelas com vidros coloridos para produzir efeitos brilhantes

²⁴⁷ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 159.

²⁴⁸ CLESER, *op. cit.*, p. 114-115.

²⁴⁹ Cf. HAVARD, *op. cit.*, p. 363-370.

na fumaça; móveis confortáveis que permitissem uma soneca. Na sala de bilhar, lugar para exercício físico, o domínio partia da grande mesa de jogo. Uma lareira e banquetas elevadas para os olheiros seriam suficientes para complementar o tapete e os tecidos nas paredes, que contrastariam suavemente com a forração da mesa, mantida bem iluminada.

QUARTOS PARA INDIVIDUALIDADES: DORMITÓRIOS

Acreditava-se que os primeiros objetos visualizados quando os olhos se abriam, pela manhã, deveriam ser de agradável visão, de modo que os humores desde cedo, recebessem estímulos positivos. Essa primeira impressão poderia afetar o modo de ver e de encarar toda a jornada do dia. Os quartos deveriam ser decorados.

Nos idos de 1852,²⁵⁰ na França, ainda se considerava como ideal o emprego de quartos separados para cada membro do casal, alongando-se a tradição aristocrática de apartamentos²⁵¹ separados. Admitia-se um salão de comunicação entre os dois. Aos poucos, as falas recomendavam um quarto de reserva, caso o marido preferisse dividir o quarto com a esposa, mostrando a eclosão de novas práticas. Esse quarto, que poderia ser absorvido pelo gabinete, era pensado para abrigar um dos membros do casal quando doente.

Madame Pariset²⁵² recomendava camas de um metro de largura, acompanhadas de criado-mudo, no qual se costumava gravar, em letras douradas, a palavra *Somno* (considerado de mau gosto por Madame). Para completar o quarto: uma cómoda com tampo de mármore (em frente à lareira), um armário com espelho, uma penteadeira, um espelho móvel com gaveta, uma *berçie*, quatro cadeiras (*fautouils*), duas cadeiras e uma mesa-toalete.

Anos mais tarde, Henry Havard falava dos quartos como lugares de prazer, capricho, onde os desejos pessoais encontrariam satisfação (Fig. 34).²⁵³ Ao fechar suas portas, as pessoas poderiam ser elas mesmas, sem renunciar, é claro, à elegância, ao luxo e ao bom gosto, mas apenas à ficção, à convenção e à pose. Os quartos incluíam uma variedade de cômodos que, em comum, só franqueavam entrada aos amigos íntimos e aos empregados. Eram: gabinete de trabalho, biblioteca, *boudoir*, quarto de banho, gabinete de *toilette*, quarto de dormir.

Atenção especial era dada às questões sanitárias para os dormitórios: a fim de que a quantidade de ar fosse suficiente para fazer respiração, idealizava-se um cômodo de 3m de largura x 4m de comprimento, com altura de 3m. Para os fleis seguidores dos preceitos dos médicos higienistas, recomendava-se uso quase ínfimo de tecidos e preservava-se ausência de papel de parede. As paredes deveriam ser pintadas, e o piso, envernizado. A cama seria de metal sem cortinado. Para os menos ortodoxos, os quartos poderiam abrigar camas de madeira, sem

²⁵⁰ Cf. PARISSET, *op. cit.*

²⁵¹ Apartamento, neste caso, está sendo considerado um conjunto de cômodos, normalmente organizados de forma sucessiva, pertencentes a uma pessoa. Uma residência poderia conter vários apartamentos. O termo é de tradição francesa – *appartement* –, apesar de a prática de agrupar pequenos cômodos com funções diferenciadas ter se iniciado na Itália, no período renascentista.

²⁵² PARISSET, *op. cit.*, p. 18-21.

entulhos profundos, cortinas em algodão ou seda, paredes em *boiseries* pintadas e até papel, desde que não fosse enveludado. A cama, no meio da parede, mas sem nela encostar, resultaria em agradável disposição, desde que não recebesse correntes de ar. Seu aspecto comandaria a decoração do quarto. A cama, portanto, guiaria a decoração do ambiente.

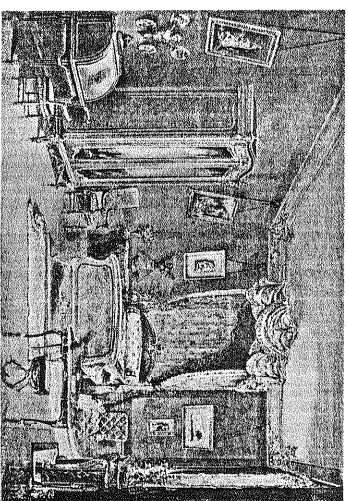


Figura 34 – Quarto de dormir “moderno”, por M. Godin.
Fonte: HAVARD, 1884, pl. XLII.

Nos quartos, as lembranças podiam ser guardadas em segurança sem estar visíveis. Para asilo seguro, contavam-se pequenos móveis, como secretárias, pequenas escritaninhas e cómodas, armários delicados. Já se tomava usual o armário com espelho e era comum associá-lo com cómodas. Para o repouso, além da cama, amplos assentos bem estofados para acolher o corpo fatigado. Não mais se aceitavam móveis para *toilette* nem para excreções no quarto de dormir – outros cômodos tirariam da vista do dormitório essas atividades.

Os quartos eram tomados como lugares individualizados e muito íntimos; por isso, não recebiam tanta atenção quanto os cômodos sociais. Entregava-se a decoração dos dormitórios ao gosto e à posse das donas de casa. No entanto, lembretes alertavam para os perigos de má ventilação, falta de asseio, mau hábito de colocar flores ou pastilhas aromáticas, deitar roupa suja ao chão e de moças dormirem com animais. Avisos mais diretos falavam dos perigos para a saúde:

Convem nunca encostar-se os leitos às paredes, mesmo às internas. Não se deve usar de papéis pintados que contemham na sua cor o vermelho, minium, cétusa ou verde de Scheele; sobrerudo os papéis enveludados são nocivos, e muitas pessoas que pernottam em quartos forrados a rico papel pintado soffrem de irritação das palpebras, da garganta, bronchios, tosses e emmagrecimento sem saber que o mal provém do seu dormitório.²⁵⁴(*sic*)

Essa parcimônia em relação à orientação da decoração dos quartos nem sempre era seguida e Sylvínio Junior sugeria um plano considerado barato e higiênico:

²⁵³ SYLVÍNIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 22-23.

Paredes caídas de alto a baixo; em cima – barra cinzenta ou rosca com frisos dourados (póde ser mais simples); em baixo – segunda barra mais escura que a superior; tecto branco com um ramo de rosas a óleo no centro, ou com grandes bocheletas e flores de chromo em linha artística; ao centro do soalho a cama com um mosquiteiro ou cortinado de fazenda levisíssima pendente de cupola com dois largos apanhados de cassa clara e rarnagens; chão cêrado (é o mais conveniente), esteirinhas em vez de tapetes para os pés. O tecto da mobilia fica à disposição das posses da leitora, mas tomamos a liberdade de recomendar pequeno numero de moveis no quarto. E assim terá, segundo as boas regras da hygiene, um dormitorio digno do seu bom gosto. (sic)²⁵⁴

O quarto, para Melani, girava em torno do grande móvel, que é a cama. O autor italiano chegava a dar medidas de camas (0,95m-1,15m x 1,95m-2,10m), armários (1,30m-1,60m x 0,50m-0,55m) e *cassone* (1,2m-1,4m x 0,65m), muito provavelmente porque eram móveis de grandes dimensões e nem sempre de fácil arrumação nos quartos, tão repletos de portas e janelas e escassos em paredes onde se pudessem encostar os trastes. Deveria ser frequente o incômodo de ter móveis maiores do que os cômodos poderiam comportar, sugerindo que a maioria do público consumidor nem sempre possuía familiaridade com proporções, escalas e medidas.

Nos quartos, a simplificação deveria dominar: pouco relevo, pouco ornato. Se fossem para homens, guardariam ares mais sérios. Para os italianos, o estilo Renascimento era o mais indicado. Para o inglês Elder-Duncan, os quartos receberiam modelos bem mais simples que os cômodos de recepção, apesar de os estilos ingleses permanecerem como preferidos. Os conjuntos de móveis eram bastante populares e para todos os bolsos (Figs. 35, 36 e 37). Na Inglaterra, consistiam em: guarda-roupa, mesa-toallete, penteadeira, uma ou duas cadeiras, uma ou duas camas e mais caros poderiam incluir: divã, mesa de barbear, espelho de pé, mesas de cabeceira. Para os pequenos quartos, os móveis se combinavam em um só (lavatório + cómoda + armário + penteadeira). No caso inglês, nem sempre entrava no conjunto a cama, pois, cada vez mais, era empregada a cama de metal (latão, de preferência), altamente recomendada pelos higienistas (Fig. 38).

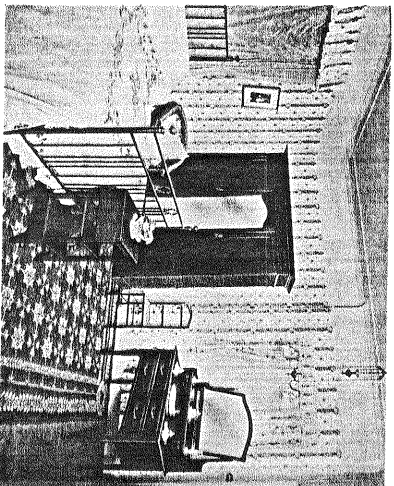


Figura 35 – Quarto de dormir de casa modelo, cuja decoração completa custaria 300 libras. Da firma Waring & Gillow. Fonte: ELDER-DUNCAN, 1907, p. 214.

²⁵⁴ SYLVINIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 50-51.

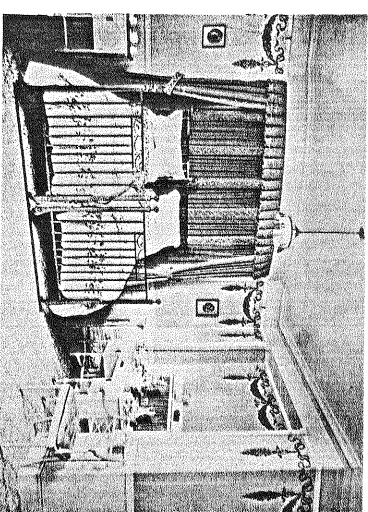
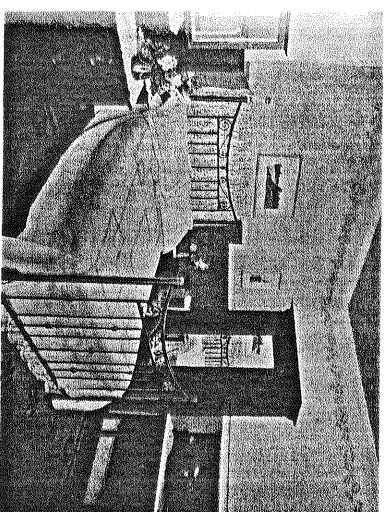


Figura 36 – Quarto de dormir de casa modelo, cuja decoração completa custaria 500 libras. Da firma Waring & Gillow. Fonte: ELDER-DUNCAN, 1907, p. 212

Figura 37 – Quarto de dormir para casa modelo, cuja decoração completa custaria 750 libras. Da firma Waring & Gillow. Fonte: ELDER-DUNCAN, 1907, p. 215.

Figura 38 – Quarto de dormir em estilo "Colonial Adam". Da firma Heal & Son. Fonte: ELDER-DUNCAN, 1907, p. 213.

Em fins do século XIX, Julia Lopes de Almeida oferecia um modelo de quarto através de sua visita imaginária:

– Passemos agora ao quarto de dormir, disse-me Annita com um sorriso de ménaigre satisfeita.

O quarto não era grande, mas fresco, bem iluminado por uma janela larga, sem cortinas. O chão, todo encerado, não tinha tapetes e nas paredes reinava a mesma simplicidade.

Como mobília a indispensável cama, criado-mudo e um cabide de pés, nesse momento espanado e desocupado, posto ali para receber à noite a roupa que despiessm, o que é mais hygienico que deixal-a sobre a cadeira ou pendurada rente às paredes.

Um cortinado de renda branca enfeitava o leito, por concessão á coqueterie de Annita. Ella explicava:

– Em um clima como o nosso conven que o quarto de dormir seja bem simples, para que o ar circule livre, levemente. Há pessoas que usam o toucador, com todas as perfumarias, no quarto. É um perigo. (sic)

Vera Cleser²⁵⁵ congraçava com Julia a respeito da simplicidade com capricho nos quartos de dormir e recomendava móveis de modelos ingleses (com preços relativamente baixos) ou decoração Luís XVI. Além da cama, situada no centro do quarto e encostada à parede, haveria os seguintes móveis: uma *chaise-longue*, duas poltronas, um genflexório, dois criados-mudos. Nas paredes, só artefatos religiosos: crucifixo, pia de água benta, gravuras cristãs.

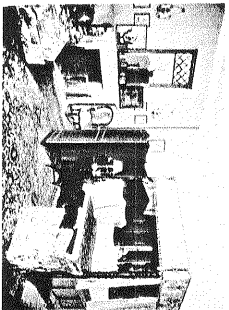


Figura 39 – Quarto de dormir de Elsie de Wolfe. Fonte: WOLFE, 1913, p. 217.

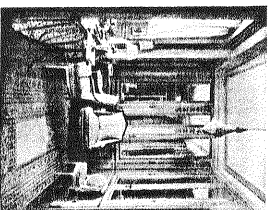


Figura 40 – Dressing room, em estilo Luís XVI, para Miss Morgan. Fonte: WOLFE, 1913, p. 226.

²⁵⁵ CLESER, *op. cit.*, p. 132-134.

Em 1913, Elsie de Wolfe já sugeria para a mesa de cabeceira a adoção de objetos típicos da modernidade: uma boa luminária de luz elétrica e um telefone (Fig. 39).²⁵⁶

Acompanhando os quartos, era possível encontrar cômodos para a *toilette* das senhoras, chamados de quarto de *toilette* ou *dressing room* (Fig. 40), ou quarto de vestir. Lugar com alto grau de intimidade. Como diriam as senhoras da época: “Não deixe jamais ninguém olhar seu *cabinet de toilette*”. Julia Lopes de Almeida, por outro lado, citou-o em sua visita didática:

Beni! Câ estamos pro quarto de toilette. Como vês, não é luxuoso, mas parece-me...

– Bonito.

– E muito commodo.

O quarto era amplo, com três janelas para o jardim, de paredes pintadas a óleo, numa cor de rosa suavíssima. A mobília era leve, graciosa, composta de cinco a seis peças – o guarda-casaca com espelho, o guarda-vestidos o toucador, uma commoda e um divan. O lavatório era de água corrente, amplo e todo de mármore. Não rodava por ali nenhum tapetinho emburrado nem quebrava a harmonia do conjunto nenhum quadro de missangas nem flores de papel. Junto às janelas os jasmintos emaranhavam as suas hastes em arrendados verdes, e um pé de murra fornecia aroma mais delicante ao quarto que todas as essências de Guerlain expostas no toucador.²⁵⁷ (sic)

Lugar de troca de roupa e preparo meticuloso da autoimagem merecia muitos espelhos, luz franca, muitos guarda-roupas, móvel para as abluções (o móvel *toilette*, ou mesa de toucador, propriamente dito) e aquela infinidade de frascos, perfumes, escovas, estojos e caixinhas. Vera Cleser chegava a receitar o modelo de toalha²⁵⁸ para forrar a mesa de *toilette*, a qual acolheria pentes, escovas e aparcho para unhas. A *toilette* masculina era negligenciada, como se os homens fossem avessos a ela e não necessitassem de móveis e ambientes para seu toucador.

Acompanhando a sucessão de quartos, no passeio de Julia Lopes de Almeida, ainda era possível encontrar o quarto de costura, também denominado de quarto da roupa:

Entramos em um quarto pequeno, com uma janela e uma porta. Todo o fundo era occupado por dois grandes armários encaixados na parede. Um d’esses armários era destinado ás roupas de lã, casimira, etc., que não estivessem em uso e que deveriam conservar-se ali durante o verão. Em baixo havia dois gavetes: um para cobertores, outro para travesseteiros, almofadas, e mais coisas que não estivessem em serviço.

O outro armário era para vestidos, saias, roupas engomadas que não encontravam logar no guarda-vestidos. Um gavetão d’esses era só destinado á roupa de cama e o outro á roupa de mesa.²⁵⁹ (sic)

²⁵⁶ WOLFE, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁷ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 160.

²⁵⁸ A toalha seria composta de “tecido mais ou menos sumptuoso (damasco de seda cor de rosa, chita da Persia, etc.) guarnecida com um babadinho de dez a doze centímetros de largura. A toalha terá as dimensões exactas da mesa; somente o babado a excederá. Por cima desta toalha estenda uma *étamine* bordada a ponto de alfinhavo, rodeada de rendas e entremeios de *filal-quilure*; ao centro estenda uma terciaria toalhina de linho branco, tendo 35 centímetros de largura, bordado a ponto de haste ou de cordão” (sic). CLESER, *op. cit.*, p. 144-145.

²⁵⁹ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 162.

CÔMODO QUASE ESQUECIDOS

Além dos locais de decoração “superfataados” da casa, havia muitos outros cômodos que não gozavam da mesma prerrogativa e recebiam pouca ou nenhuma consideração de comentários, transformando-se em lugares quase esquecidos. Essas geografias do esquecimento envolviam espaços que, normalmente, eram desconsiderados no trato social: o quarto das crianças, as cozinhas, banheiros e demais dependências de serviço. Eram cômodos usados por pessoas que não contavam no convívio social.

O quarto de criança (ou *nursery*) era assumido por todos os autores como sendo uma invenção inglesa, e tido por uma novidade, não só porque se sugeria uma geografia própria para o período de infância, condizente com suas necessidades, mas pensava-se em um esquema decorativo sem precedente na história. Não havia modelos a seguir e se exigia uma adaptação focal para a decoração infantil. Salvo Virginia Treves²⁶⁰ e Vera Cleser, nenhum dos autores de manuais pesquisados apresentou imagem ou sugestão textual para o cômodo infantil. Vera prescrevia muita aeração e asseio, recomendando berço fixo (o embalço impressionaria o cérebro da criança e perturbaria sua digestão) de ferro ou cobre.²⁶¹

A grande maioria dos autores costumava ser extremamente econômica ao tratar dos cômodos de serviço, como se não merecessem atenção decorativa. Alfredo Melani,²⁶² por exemplo, avisava que não daria nenhuma palavra sobre a cozinha e outros cômodos de serviço porque a parte ornamental não interessava. Aqueles que se prestavam a falar sobre esses cômodos, forneciam recomendações da ordem de asseio, de ventilação. Muito ar e luz, no caso brasileiro, era conselho comum. Para o final do século XIX, alguma atenção começava a ser dada aos cômodos de serviço, advertindo-se de como deveriam estar arranjados:

Em todas as dependências da casa notei o mesmo methodo e apuro: aré em baixo, no quarto das trapalhadas, a que os francezes tão bem denominam de *débarras*, estava tudo em ordem. Tendo visto o banheiro, todo luzidio de marmores, o water-closet [latrina] escrupulosamente limpo com seu aparelho automatico e um *sachet de fleur de lavande* na parede; depois de ter visto a pequena adega bem provida, e a saltea de engomado com a sua machina, sua taboa e trempes bem dispostas, subimos ao terraço.²⁶³ (sic)

Para as cozinhas, os ambientes precisavam estar claros e limpos. Alguns manuais de economia doméstica chegavam a discriminar quantidade e tipos de painéis e utensílios e materiais recomendáveis. Em geral, quando mencionavam revestimentos, aconselhavam o cerâmico (faianças). Para afastar a bateria de cozinha da contaminação, sugeriam guardá-la em trempes altas e longe dos vapores culinários e da poeira.

²⁶⁰ A descrição do futuro quarto do bebê, feita por Virginia Treves, está pontuada no capítulo precedente.

²⁶¹ CLESER, *op. cit.*, p. 149.

²⁶² MELANI, *op. cit.*, p. 37.

²⁶³ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 166.

De certo modo, todo lugar que emanasse cheiros indesejáveis deveria ficar distante dos quartos e salas de recepção. No caso brasileiro, cozinhas e demais dependências de serviço eram cômodos que as donas de casa tratavam com grande desprezo, pelo fato de terem sido lugar de escravos e de imundice. Mas na cozinha o alimento era preparado, feito com asseio e capricho, e tudo deveria facilitar essa tarefa, para satisfazer, da melhor maneira possível, o paladar do dono da casa.²⁶⁴ Como sentenciava Sylvínio Junior:

Manda-se pintar as salas, lavar os quartos, ensaboar as vidracas; gasta-se dinheiro com o aparato dos lugares em que as visitas ficam, faz-se tudo quanto é possível para se ter uma casa bonita, mas a cozinha vai ficando esquecida.²⁶⁵ (sic)

Para a cozinha, Sylvínio Junior aconselhava: uso de azulejos nas paredes e ladrilhos no piso; fogão colocado ao centro, alimentado a gás, de preferência; prateleiras para panelas; mesa de cortar com tampo de pedra mármore; duas pias (água quente e água fria); mais prateleiras para os temperos e outra mesa, de pinho, para arrumar os pratos que vão para a mesa de jantar, além de uma bateria de água, vista como higiênica e barata. Tudo deveria estar bem lavado, areado e bruniado. Julia Lopes de Almeida passou pela copa e pela cozinha de uma amiga, comentando da ordem e asseio encontrados, corroborando as sugestões de Sylvínio Junior e de Vera Cleser:²⁶⁶

Temos agora a copa, que é, como a cozinha, de ladrilho e de azulejo branco. Estas duas pias são, uma para pratos, outra para chicharas e para copos. Em ambas água corrente, fria e quente. Como mobília, a mesa para deposito da louça. Nas paredes os ganchos nickelados para os panos de serviço. Agora a cozinha.

O fogão econômico tinha sido substituído por fogão de gás, que brilhava com os seus metais escrupulosamente areiados. Numa parede, em uma pequena prateleira de mármore branco, viam-se os potes de louça – do sal, da pimenta, da massa de tomate, etc.

Havia na parte mais ventilada, em frente ao corredor, duas bacias de mármore, suspensas e cobertas com tampas de arame fino, para deposito de carne, de peixe ou de hortaliça. Assim os mantimentos não podiam ser tocados por insectos e eram perfeitamente arejados antes de entrarem na panela.²⁶⁷ (sic)

Começava-se, em fins do século XIX, a chamar atenção para os arranjos da cozinha, mostrando que o olhar decorativo repercutia em outros espaços da casa, normalmente considerados destituídos de atrativos visuais. Tal olhar, para despena, cozinhas e afins, não buscava o aprazível nas formas, mas na ordem das coisas.

²⁶⁴ Acreditava-se que o paladar estivesse em concordância com o temperamento, a profissão e a educação de cada indivíduo. Sylvínio Junior comentava que a alimentação mais difícil de ser elaborada era para os artistas. SYLVÍNIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 61.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁶⁶ Vera Cleser fazia recomendações mais minuciosas acerca da despensa e da cozinha, descrevendo os utensílios necessários (por exemplo, haveria, pelo menos, quatro tábuas, para bater difes, picar salisas, para massa e para limpar facas) e sua localização, para diminuir o trabalho culinário (por exemplo, a mesa de corte deveria estar próxima ao fogão). Vera chegou até a dar medidas de distância entre as prateleiras e entre os potes de mantimentos mais pesados, para facilitar o manuseio sem títulos do lugar. CLESER, *op. cit.*, p. 164-200.

²⁶⁷ ALMEIDA, *op. cit.*, p. 164.

Quanto aos banheiros, praticamente nada se falava, quando muito se comentavam as vantagens dos vários tipos de banhos e a importância deles para as diferentes idades e sexo na cura de determinadas doenças. Elder-Duncan só alertava para a necessidade de uma ou duas cadeiras, de preferência em palhinha, mas apresentava imagens de dois modelos de banheiro com banheira, lavatório e vaso sanitário, reunidos em um só cômodo (Fig. 41). Comentava que a maioria dos banheiros só abrigava a banheira, mas alguns mais confortáveis podiam ter a presença de lavatórios e porta-toalhas. Henry Havard²⁶⁸ lembrava as vantagens da ducha, além da banheira, e o benefício de um sofá para repouso e de um relógio para não perder a hora.

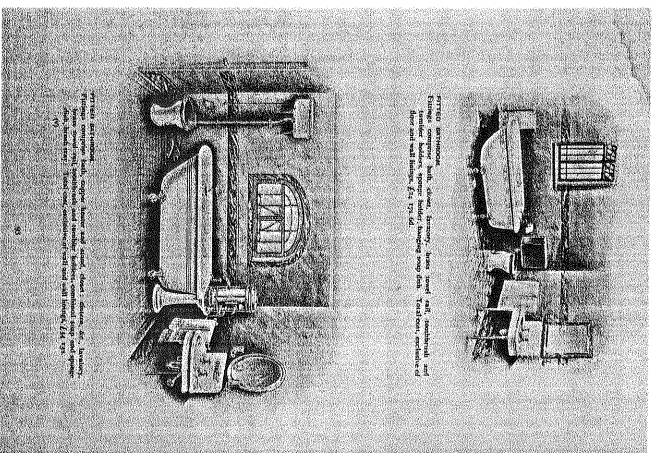


Figura 41 – Dois modelos para banheiro, da firma Doullon & Co.
Fonte: ELDER-DUNCAN, 1907, p. 93.

Julia Lopes de Almeida detalhou um pouco mais o quarto de banho que imaginava ideal para sua leitora:

(...) deverá ser simples, amplo e risonho. Um oleado rodeará ahí a banheira, para que a agua não apodreça o assoalho, se não houver ladrilho; bastará mais um tapete para os pés, uma

²⁶⁸ HAVARD, *op. cit.*, p. 379.

larga cadeira de encosto, cabides, um porta-toalhas, e, fixados na parede, perto da banheira, e ao alcance da mão, a cesta da esponja e a concha do sabonete. Além disso, nuna sólida cantoneira de mármore, as escovas e o pulverizador, o porta-gampas, etc.²⁶⁹ (sic)

Para a maioria dos manuais, banhos e latrinas não dividiam o mesmo espaço. Os vasos sanitários ficariam em lugar separado, no *water closet*, seguindo modelo francês. O uso do aparelho autonático, como era chamado o vaso sanitário, foi a única menção feita por Julia Lopes de Almeida às latrinas nacionais, além da recomendação do emprego de sachês aromáticos.

Não havia quase menção aos aposentos dos empregados domésticos, exceto uma fala de Augusta Moll-Weiss²⁷⁰, que orientava, por medida higiênica, cair as paredes desses cômodos pelo menos uma vez ao ano, e comentário de Julia Lopes de Almeida, que entrou no quarto da criada quando da visita à casa da amiga, que tudo lhe mostrava:

O quarto era pequeno, caiado, com uma janela, um cabide de prateleira coberto de chita de ramagem azul e branca, um lavatório de ferro com bacia e jarro de louça branca e azul, como a chita. A um canto, um baniu para roupa branca e no outro canto uma bacia de agatha para banho, encostada à parede. No leito de ferro (os menos sujeitos às invasões de insectos e do pó) os lençóis, a colcha de chita e a fionha do travessão bem alissados e limpos. Aos pés da cama o enxugador do banho e junco ao lavatório a toalha de algodão para o rosto.²⁷¹ (sic)

Vista sob o ângulo dos cômodos de serviço, a decoração praticamente inexista. O olhar decorativo tinha dificuldade de se estabelecer: parecia estar na escuridão, incapaz de enxergar. Lugares de higiene corporal, ambientes de guarda de alimentos, espaços para preparo de comida, locais para lavagem e engomados de roupas, cômodos onde os empregados pernoitavam, todos pareciam sofrer de ausência de luz, de uma luminosidade capaz de romper preconceitos e mostrar outras facetas da vida doméstica, normalmente escondidas da vista social. Não eram passíveis de tratamentos de embelezamento porque, impróprias ou tão inferiores e feias, impossibilitavam qualquer tentativa de melhoria.

A situação aponta para o fato de que o olhar decorativo não é natural, mas dependente de vontade, de querer ver. Ele faz parte de um jogo em que só se deposita a possibilidade decorativa naquilo que está visível ou prestes a ser mirado. Como em um jogo de esconde-esconde, oculta-se muito bem o que não se deseja belo, deixam-se rastros para encontrar belezas escondidas que querem ser encontradas e exibe-se, sem receio, a beleza que não teme ser bela, porque não se tem dúvida quanto a ela e não se tem medo de deixá-la às claras.

Elisê de Wolfe e Vera Cleser foram das poucas que recomendaram cuidado no planejamento das peças de serviço. Além de ser uma parte da casa que garantia o conforto dos seus moradores, nela os serviços passavam a maior parte do dia. Se esses cômodos fossem, no mínimo, confortáveis, mais alegres e atrativos, as autoras garantiam que os serviços trabalhariam com prazer e, em consequência, satisfariam melhor seus patrões.

²⁶⁹ ALMEIDA, Julia Lopes de. *A Água*. In: _____. *Livro das donas e donzellas*. *op. cit.*, p. 52.

²⁷⁰ MOLL-WEISS, *op. cit.*, 126.

²⁷¹ ALMEIDA, *Livro das noivas*, *op. cit.*, p. 164.

mandando movimentos por um espaço que demandava, conforme o cômodo, modos de olhar decorativamente. Os percursos feitos nas casas fictícias começavam irremediavelmente pelos cômodos sociais, com passagem pelo vestíbulo, adentravam-se pela zona familiar e íntima e, às vezes, chegavam aos lugares de higiene e serviço. O percurso do olhar não era o do morador, que dificilmente entraria em sua casa pela sala de visitas ou fazia o percurso sugerido pela sequência oferecida nos livros. No dia a dia, usavam-se outros acessos, diferentes dos quase exclusivos para a visita e, com frequência, nem se chegavam às salas de recepção nas casas mais abastadas. Os visitantes também não adentravam pelos cômodos de serviço e da intimidade; portanto, não percorriam seus olhares por todos os cantos da casa.

Os manuais tratavam de um caminho visual fictício, o qual determinava hierarquias, começando pelos cômodos mais importantes e terminando pelos inferiores. Reforçavam hábitos ou os criavam: os cômodos mais destacados, que exigiam maiores esforços decorativos, eram aqueles destinados aos outros. Alguns dos manuais sequer davam atenção para as áreas em que os visitantes não punham os pés. E muitos foram escritos para os olhos de uma visita, como um guia: orientavam o que olhar, o que reparar, como julgar a decoração dos outros. Mas isso também regulava a maneira de olhar para o próprio interior de casa, favorecendo a existência de um *flâneur* doméstico.

O modo de olhar foi-se tornando complexo à medida que o século XIX chegava ao fim. As direções sobre decoração, em meados do século, eram bem menos minuciosas do que as encontradas em manuais da década de 1880 em diante. O olhar para os interiores, antes disso, parecia não estar amadurecido, era algo ainda simples e desprovido da consciência de sua complexidade. Os primeiros manuais preocupavam-se quase exclusivamente em enumerar os móveis necessários e sua localização. Pouco falavam do ambiente como um todo, na sua totalidade e detalhismo; tampouco o relacionavam com uma possível individualidade de seu dono, o que seria enfatizado décadas depois.

Reforçava-se a ideia de que, na decoração, o olhar do proprietário deveria encontrar a história de sua existência no lar, da vida familiar, dos seus vários momentos, "(...) alguns móveis marcarão mais particularmente certas circunstâncias de vida e não farão entrada ao lar senão forçados por essas circunstâncias. Outros indicavam um desenvolvimento de bem-estar, isto é, d'appartição de outras necessidades" (sic).²⁷² Esses objetos passavam à condição de testemunhas mudas, testemunhas decorativas.

Os manuais seriam como códigos que traduziriam modos de morar conforme o caráter das pessoas. Saber olhar passava a ser uma questão de sobrevivência social:

No estado presente da sociedade, em que os pobres de hoje são os ricos de amanhã, e as mais solidas fortunas desaparecem da noite para o dia, o saber é um capital que nunca se deprecia, único que tem sempre valor estável e para o qual ha sempre emprego.²⁷³ (sic)

²⁷² SYLVINIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 134-135.

²⁷³ FERREIRA, *op. cit.*, p. 55.

Dessa maneira, o olhar decorativo adquire status de conhecimento, de saber. Era preciso saber ver e ler a decoração dos outros.

Seguindo o rumo dos manuais, algumas seções de revistas circulantes no final do século XIX, no Rio de Janeiro, começavam a oferecer, ainda sem sistematização, orientações sobre decoração. Em algumas poucas linhas, sintetizavam instruções e simplificavam a complexidade da decoração ideal, ditada detalhadamente nos guias. Pareciam querer alfabetizar a ignorância decorativa, fornecendo explicações bem primárias, com um rápido passar d'olhos pelos ambientes da casa. Nesse passeio econômico, só cabia falar de coisas essenciais, de *Indicações Utéis*: coisas do decoro, da moda, do falso luxo, do bom gosto, do melhor arranjo, como podíamos conferir no semanário *Rua do Ouvidor*:

INDICAÇÕES UTÉIS

Os móveis de uma casa e a disposição delles, servem de inicio do gosto e *savoir vivre* da senhora. Cada traste tem sua applicação especial, e a collocção d'elle deve merecer attenção esmerada. Há moveis destinados a uns quartos, que deoam n'outros; v.g. um guarda-roupa fica mal na sala de jantar e um aparador no dormitório. Uma peça de luxo deve ser destinada para salão, onde é fácil conservar sempre o necessário arranjo.

A sala de jantar não presia a receber a todo momento; ainda menos o dormitório.

A mobilia pode ser modesta, mas elegante.

N'um salão deve haver, pelo menos, um sofá, duas poltronas, quatro ou seis cadeiras. Já não é moda collocar-se a mesa no centro do salão. O piano collocar-se n'um dos cantos da sala, de modo que o tocador não volte as costas aos ouvintes.

Não é de bom gosto, sobrecarregar de curiosidades; bastam dous ou três objectos d'arte e alguns livros.

Nada de falso luxo: uma mobilia simples, mas de gosto.

Uma sala de jantar de moveis de madeira vulgar, vale mais do que de pseudo *venix chêne* sobrecarregado de esculpturas extravagantes.

O mesmo diremos do restante do interior da casa. Por toda ella deve patentear-se a maior limpeza, ordem e cuidado.

Um aposento desarrumado é sempre desagradável de habitar.²⁷⁴ (sic)

A decoração educava e, através da experiência visual diária, pelo contato com o asseio (ordem) e a elegância do lar, poderia garantir a transmissão de "ideias do respeito, do amor, da felicidade, da ordem e do trabalho".²⁷⁵ A decoração de interiores das casas promoveria verdadeiros benefícios sociais. A decoração melhorava os homens.

Todos os manuais, decorativos e domésticos, falavam da importância da visualidade dos ambientes com que se convivia, bem representada pela seguinte frase: "É necessario que o

²⁷⁴ indicações Utéis, *Rua do Ouvidor*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 14 maio 1898, p. 3.

²⁷⁵ SYLVINIO JUNIOR, *op. cit.*, p. 29.

logar em que se vive a maior parte da existencia contenha elementos de prazer, que dê a vista a idéa do bello sob todas as suas formas" (sic).²⁷⁶ Priorizava-se, assim, o que era imagem, o que era bonito, o que era para mostrar, e não aquilo que fazia a casa funcionar e teria papel ativo na vida de seus moradores (comer e limpar-se, por exemplo). Definia-se, assim, o olhar decorativo como a vista que devia se satisfazer com o que se colocava à sua frente; daí, a valorização da imagem dos objetos que preenchiam os ambientes domésticos. Por consequência, justificava-se depender certas somas para a montagem das casas, destinadas principalmente à compra da mobília. A felicidade dependia até da escolha criteriosa dos objetos de uso na decoração. A decoração vista sob o olhar decorativo gerava felicidade.

DECORAÇÃO ILUSTRADA: OLHAR POR REVISTAS



OLHAR REVISTAS

Bem lembra Ana Luísa Martins que, na “conquista de público não só a letra foi decisiva, mas, em grande parte, a *imagem*”.²⁷⁷ Em um país em que o índice de analfabetismo era considerável, as ilustrações, os desenhos das propagandas e as imagens de notícias contidas nas revistas, por vezes com aspecto sofisticado, conferiam atrativo quase irresistível para o folhear de suas páginas. Amparadas por conquistas técnicas capazes de baratear as edições e absorver sedutores recursos visuais, as revistas atingiram “com presteza uma gama expressiva e diferenciada de leitores”.²⁷⁸ Nesse universo, a decoração começava a conquistar espaço além do mero assunto-passe-tempo no escopo das revistas de variedades.²⁷⁹

Procuramos observar a decoração nas revistas ilustradas sob diferentes focos: nas charges, nas ilustrações de dicas para decoração do lar, na relação com a moda vestimentar, nos modelos para trabalhos manuais para enfeitar as casas, nas reproduções de gravuras de arte. Cada foco contribuía para trazer outros sentidos de valorização do decorativo, sugerindo um modo de olhar particular. Até na parede das casas, as folhas das revistas com suas gravuras eram incorporadas à decoração. As revistas, assim, mostravam modos de tratar a decoração e de que forma a decoração as tratava.

No âmbito da história cultural, Ana Maria Mauad²⁸⁰ aponta a importância da publicidade nos jornais e revistas para entreter o cotidiano oitocentista, avaliar os significados atribuídos às noções de conforto e bem viver, e permitir a visualização do produto oferecido à medida

²⁷⁷ MARTINS, Ana Luísa. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 559.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁷⁹ A respeito de um panorama sobre projeto editorial das revistas ilustradas brasileiras, vide SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XIX. *Patrimônio & Memória*, Unesp, v.2, n.2, 2006.

²⁸⁰ MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.) *História da vida privada no Brasil*. 2. Op. cit., p. 201-204.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 133.