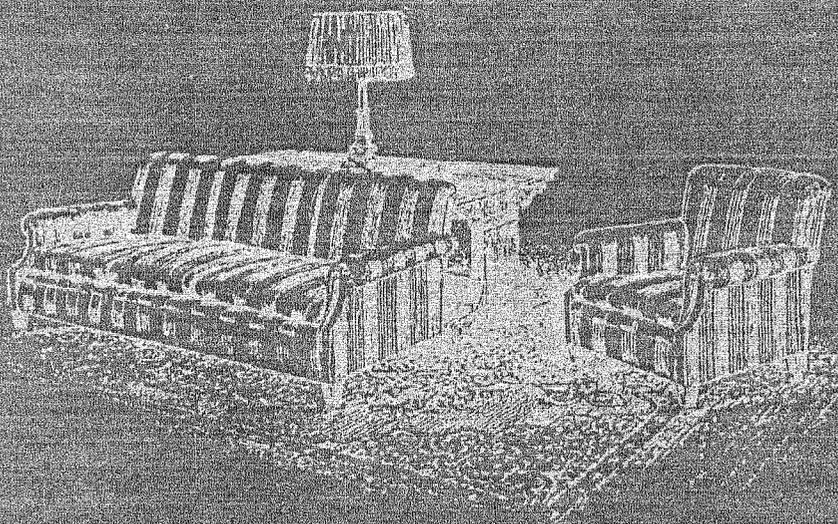


Vânia Carneiro de Carvalho

# Gênero e Artefato

o Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920



edusp

FAPESP

Copyright © 2008 by Vânia Carneiro de Carvalho

Ficha catalográfica elaborada pelo Departamento Técnico do  
Sistema Integrado de Bibliotecas da USP

---

Carvalho, Vânia Carneiro de.

Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva  
da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920 / Vânia Carneiro  
de Carvalho. – São Paulo: Editora da Universidade de São Pau-  
lo/Papesp, 2008.

368 p.; 18,5 x 26 cm.

Inclui Bibliografia.

Inclui Índice.

Inclui Fontes Documentais e Créditos das ilustrações.

ISBN 978-85-314-0931-8

.1. Cultura material – São Paulo 2. Gênero (grupos sociais) I.  
Título. II. Título: O sistema doméstico na perspectiva da cultura  
material / São Paulo, 1870-1920.

CDD-305.098161

---

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo  
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374  
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária  
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil  
Divisão Comercial: Tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150  
SAC (11) 3091-2911 – Fax (11) 3091-4151  
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2008

Foi feito o depósito legal

## Introdução

NA DÉCADA DE 1970, os estudos sobre a mulher surgiram nos Estados Unidos associados a um quadro efervescente de movimentos reivindicatórios que identificavam como sexuadas as formas de produção das desigualdades sociais. A categoria “sexo” foi substituída por “gênero” com o objetivo de sublinhar o caráter social, econômico e especialmente político das diferenças entre homens e mulheres. A intenção era desnaturalizar as formas sexuadas de subordinação e abrir o leque de estudos para nele incluir todos os aspectos da vida feminina (para além da maternidade, sexualidade e domesticidade), inclusive aqueles pertinentes à história dos homens. O engajamento acadêmico contra ideologias sexistas que procuravam, ao enfatizar as funções naturais da mulher, esvaziar a sua relevância como objeto de conhecimento histórico conduziu, ironicamente, à marginalização dos aspectos biológicos referentes às diferenças de gênero. Assim, para se evitar o determinismo biológico, neutralizaram-se as diferenças sexuais. A esse posicionamento radical subjaz uma visão redutoramente igualitária que, apesar de estratégica na defesa dos direitos da mulher, agiu como um empecilho para o avanço do conhecimento das relações de gênero. A problemática lançada por Gisela Bock<sup>1</sup> é produto, hoje, de mais de três décadas de estudos que se dedicaram a analisar e a desconstruir as formas tradicionais de pensamento sobre as relações de gênero, sintetizadas pela autora em três dicotomias básicas: natureza *versus* cultura; trabalho *versus* família; e público *versus* privado. As funções de reprodução social e cultural exercidas pelas mulheres no seio da família e nos limites da casa foram entendidas durante muito tempo como formas anistóricas, associadas à gestação e aos cuidados com a prole, portanto, como funções de caráter repetitivo, imutável e natural. Em direção oposta, os estudos de gênero procuraram demonstrar que não se tratava de divisões simétricas, autônomas ou equivalentes, mas de pólos articulados numa rígida construção hierárquica que ignorava a existência do trabalho doméstico e desqualificava as atribuições públicas e o poder informal das funções femininas exercidas no âmbito doméstico. As discussões pautaram-se sobre plataformas políticas e econômicas, cujas conseqüências estão longe de se esgotar.

---

<sup>1</sup> Gisela Bock, “Challenging Dichotomies: Perspectives on Women’s History”, em Karen Offen, Ruth Roach Pierson e Jane Rendall (eds.), *Writing Women’s History: International Perspectives*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, pp. 1-24.

Cabe ainda frisar que a maioria dos estudos das relações entre homens e mulheres, tanto no que se refere à produção internacional como à nacional, constituiu-se a partir de fontes documentais de natureza lingüística, especialmente aquela a cargo de historiadores.

Esta pesquisa não foge à linhagem dos estudos dedicados à desnaturalização e à historicização dos papéis sexuais constituídos segundo a tradição dos três eixos dicotômicos acima apresentados, mas tem a ambição de contribuir com um enfoque capaz de analisar o enraizamento das práticas tradicionais de distinção de gênero no cotidiano. Especificamente, trata-se de entender as relações de gênero a partir dos padrões de organização material da moradia. Os arranjos de mobiliário, o modo como são mobilizadas as qualidades ergométricas de determinados objetos da casa, a ornamentação dos objetos pessoais e domésticos, as regras de decoração, as especializações dos cômodos, a rotina doméstica e os trabalhos que ela envolve foram investigados quanto à sua capacidade de produzir e reproduzir diferenças de natureza sexuada, introjetadas de maneira inconsciente e automática nos comportamentos cotidianos. Apesar de não tratarmos dos avanços do conhecimento na área das ciências cognitivas, acreditamos que esta pesquisa e, de modo geral, os estudos de percepção social apontam fortemente para a necessidade do embasamento biológico.

O período escolhido, 1870 a 1920, em São Paulo, concentra momentos de mudança na vida familiar e urbana. A partir de 1870, a economia paulista passa a enriquecer com o café produzido em propriedades latifundiárias estabelecidas no oeste do Estado. Famílias de fazendeiros mudam-se para a cidade e a estrada de ferro passa a trazer com rapidez e eficiência os produtos importados para a construção de residências de luxo e o consumo de seus proprietários, como roupas e artigos de decoração. O capital agrícola migra para a compra de ações das estradas de ferro, de companhias de transporte urbano, bancos e casas comerciais. Durante todo o século XIX, a cidade vinha se configurando como um centro administrativo e um núcleo de atuação dos chamados "homens de negócio", que estavam ligados à economia não somente como fazendeiros, mas também por uma diversidade de empreendimentos, como casas comerciais em Santos, comércio interno, promoção de imigração etc.<sup>2</sup> Esse núcleo inicial dinâmico associado ao impulso do café seria fator fundamental para a explosão populacional, a diversificação e a expansão do setor terciário da economia, o crescimento da burocracia estatal e do volume de negócios envolvendo o espaço urbano. A cidade passa a ser objeto de intensa especulação imobiliária, que gera fortunas ao mesmo tempo em que acelera a vinculação do lote urbano ao sistema de redes viárias, de gás e eletricidade.

---

2. Flávio A. M. de Saes, "O Campo da Economia", *Cadernos de História de São Paulo: Os Campos do Conhecimento e o Conhecimento da Cidade*, São Paulo, Museu Paulista da USP, 1992, n. 1, pp. 30-31.

Os investimentos em infra-estrutura e embelezamento da cidade vieram acompanhados de profundas transformações nos padrões de moradia dos segmentos sociais mais abastados da sociedade – famílias latifundiárias, comissários, banqueiros, empresários da construção civil, grandes comerciantes, profissionais liberais, funcionários públicos e os emergentes da indústria. Surgiram na cidade loteamentos como Campos Elíseos, Santa Cecília, Higienópolis e Vila Buarque, que conheceram uma ocupação de palacetes nas suas artérias principais (ruas Barão de Limeira, Angélica, Higienópolis etc.) e casas de porte médio no seu entorno. Estabeleceu-se um eixo de residências luxuosas que começava no centro, nas proximidades da Estação da Luz, passando pelos bairros recém-loteados e atingindo a avenida Paulista<sup>3</sup>.

Apesar das várias plataformas que se oferecem para o tratamento dos problemas de gênero, é na moradia, no entanto, que observamos com facilidade os fenômenos de produção e reprodução das diferenças entre homens e mulheres. Foi nesse período, em São Paulo, que o espaço doméstico modificou-se no sentido de uma alta especialização, que teve no palacete, ou genericamente, na “casa moderna”, o seu produto mais significativo.

A “casa moderna” resultou da fusão e simplificação dos modelos residenciais aristocráticos europeus adaptados às aspirações burguesas no século XIX. Nela aparecem bem definidas as áreas públicas, privadas e de serviço; intermediadas por áreas de transição internas e externas, integradas em um projeto formal de autoria. O palacete constituiu o modelo de habitação da elite. Em São Paulo, essa arquitetura opunha-se às residências filiadas à tradição portuguesa, caracterizadas por uma baixa capacidade de expressar formalmente a situação social de seu proprietário. Com soluções locais criadas e transmitidas por profissionais anônimos, elas eram usualmente organizadas numa forma simplificada de distribuição frente-fundos e alinhadas com a rua. A diversidade entre as residências tradicionais dava-se muito mais na dimensão, no volume e no número de portas e janelas do que nos seus aspectos formais ou tecnológicos<sup>4</sup>. É justo pensar, portanto, que os palacetes constituíam na cidade uma “outra família de casas”, segundo expressão de Maria Cristina Wolff de Carvalho:

- 
- <sup>3</sup> Maria Cecília N. Homem, “Visão Urbana: O Pioneirismo de Amélia Sabino de Oliveira ao Registrar São Paulo nos Anos 30”, *Revista Memória*, ano V, n. 19, jul.-dez. 1993, pp. 13-15; Benedito L. de Toledo, *Prestes Maia e as Origens do Urbanismo Moderno em São Paulo*, São Paulo, Empresa das Artes, 1996, pp. 19-107; Benedito L. de Toledo, *São Paulo, Três Cidades em um Século*, São Paulo, Duas Cidades, 1981; Ernani Silva Bruno, *História e Tradições da Cidade de São Paulo*, São Paulo, Hucitec, 1984, p. 1027.
- <sup>4</sup> Maria Cecília N. Homem, *O Palacete Paulistano e Outras Formas de Morar da Elite Cafeeira, 1867-1918*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 14; Maria Cristina W. de Carvalho, *Ramos de Azevedo*, São Paulo, Edusp, 2000, e “Bem-Morar em São Paulo, 1880-1910: Ramos de Azevedo e os Modelos Europeus”, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* (Nova Série), vol. 4, jan.-dez. 1996, pp. 166-167; Eudes Campos, “Nos Caminhos da Luz, Antigos Palacetes da Elite Paulistana”, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* (Nova Série), vol.13, n.1, jan.-jun. 2005, pp.11-57.

Se é possível estabelecer uma evolução da habitação paulista, da colônia aos tempos da proclamação da República, os anos oitenta do século XIX vão mostrar um rompimento nesta trajetória. As casas que Ramos de Azevedo projetou são algo novo e estranho ao padrão vigente até então. Elas quase que pertencem a uma outra *família* de casas que, não apenas pela mão do arquiteto mas de outros agentes, como o imigrante, vieram a se instalar também em São Paulo durante aqueles anos, ligando a cidade a um fenômeno bem mais amplo<sup>5</sup>.

A “casa moderna” faz parte ativa das novas práticas de consumo, que transformaram a simplicidade dos interiores coloniais, adaptando-a a um novo modo de vida. Esse modo de vida, que chamamos genericamente “burguês”, baseava-se na importância do consumo privado e conspicuo para a construção de identidades sociais e sexuais. Em outras palavras, a mercantilização dos objetos domésticos e a sua exibição privada e ostensiva marcaram um rompimento com as práticas coloniais, em que a demonstração de posição social privilegiada fazia-se em ocasiões públicas, momentos coletivos marcados pela religiosidade e por uma liberalidade “generosa” do consumo das riquezas individuais. Na casa tradicional brasileira, segundo diagnóstico do arquiteto e engenheiro Vauthier, havia uma indesejável sobreposição e confusão entre as áreas sociais, íntimas e de serviço<sup>6</sup>. A transição para um modo de vida orientado para o consumo individual e de mercado significou a introdução na cidade de uma nova força modeladora das relações sociais, das práticas culturais e das diferenças entre homens e mulheres.

Mas, se o espaço operatório que delimitamos para estudo é a casa, nossa referência maior será o consumo e o uso sexuado de objetos *na casa*. Por isso, apesar do valor estratégico e documental do palacete, já que ele nos oferece a forma mais bem acabada da casa especializada, a presente pesquisa considerou a inserção da casa – palacete ou sobrado tradicional – no circuito de consumo dos objetos de decoração. Mudar a mobília, acrescentar pequenos objetos decorativos, confeccionar outros com as próprias mãos era algo viável para os bolsos de uma parcela da população que transcendia os limites restritos das famílias de elite. Além de mais acessível do que uma nova casa ou mesmo uma reforma, os objetos de decoração eram também eficazes no atendimento das novas necessidades individuais e de expressão de *status*. A grande heterogeneidade dos segmentos médios e o seu relativo enriquecimento, expresso preferencialmente na aquisição de bens imóveis, tornaram esses grupos sociais sensíveis às formas materiais de demonstração da ascensão social<sup>7</sup>. Se, ainda que com lacunas, nos foi possível detectar os “desejos” de consumo dos “segmentos

5. Maria Cristina W. de Carvalho, *op. cit.*, 2000, p. 260.

6. *Idem*, p. 256.

7. Maria Luiza F. de Oliveira, *Relações Sociais e Experiência da Urbanização: São Paulo, 1870-1900*, Tese de Doutorado, São Paulo, Depto. de História da FFLCH-USP, 2003 (publicada como *Entre a Casa e o Armazém: Relações Sociais e Experiência da Urbanização, São Paulo, 1850-1900*. São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2005).

médios” mais abastados, o mesmo não pode ser feito para aquela parcela pobre da população. Esta só figura no contexto da casa burguesa a seu serviço, ou seja, como empregados. Por vezes, sua existência surge indiretamente na documentação, na medida em que as famílias pobres – quase itinerantes pela cidade, constituídas por trabalhadores flutuantes, muitas sem contar com a presença masculina do chefe da casa – são os interlocutores “indesejáveis” e subliminares, o *outro* do discurso voltado para a constituição da casa moderna.

Quanto aos marcos geográficos dessa pesquisa, é preciso ainda deixar claro que nos empenhamos em explorar todos os aspectos peculiares da cidade de São Paulo. No entanto, por razões documentais, nem sempre nos foi possível trabalhar estritamente com o contexto paulistano, quando então certos problemas foram situados em um quadro mais amplo, brasileiro. Aspectos do fenômeno da construção das diferenças de gênero na moradia burguesa analisados na sociedade francesa, inglesa e americana foram trazidos à baila sempre que estes puderam estabelecer uma referência comparativa enriquecedora, esclarecendo, complementando ou diferenciando as questões levantadas a partir de nosso conjunto documental.

A primeira baliza cronológica proposta é 1870 – avançando, portanto, para o final do século XIX, o que oferece inúmeras vantagens. Concentra-se, como mencionamos, em um momento de maior riqueza de artefatos concebidos para o espaço da casa, se comparado às décadas anteriores. Este é também o período em que a ilustração em anúncios publicitários divulgados na imprensa começa a se tornar comum, oferecendo uma rica fonte de pesquisa. Ao lado dessa riqueza da vida material, são cultivadas como ideais as rígidas divisões de gênero<sup>8</sup>. Apesar das alterações do comportamento feminino que já podiam ser vislumbradas nas primeiras décadas do século XX, esboçadas em um contexto urbano mais diversificado e dinâmico quanto à sua composição social, ofertas culturais e de trabalho, ainda é preponderante a demarcação nitidamente sexualizada dos territórios sociais, atestada pela implantação e sucesso dos modelos europeus de moradia.

A partir de 1920, ponto em que interrompemos nossa análise, o processo que tratamos conhece mudanças significativas. Com o avanço da indústria e, com ela, dos mecanismos de disciplinamento do trabalho, a casa deixa de ser o lugar privilegiado de condicionamento dos novos padrões corporais associados à vida moderna. Por outro lado, a entrada da mulher no mercado de trabalho formal, a ampliação do seu acesso à instrução, a mecanização do trabalho doméstico possibilitada pelo uso intensificado do gás e da eletricidade, a autonomização da dona de casa com a disseminação dos eletrodomésticos e a crise de mão-de-obra doméstica nos anos de 1930 marcam, no quadro internacional, especialmente no norte-americano, o iní-

---

8. Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, “Recônditos do Mundo Feminino”, em Nicolau Sevcenko (ed.), *História da Vida Privada no Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, vol. 3, pp. 368-421.

cio de um novo momento de inflexão nas relações de gênero. Já, antes, observa-se um enfraquecimento das formas rígidas de distinção de gênero, fenômeno ao qual não ficaremos insensíveis. Os objetos passam a ser alvo de negociações híbridas e flexíveis entre os sexos, que vão recuperar, adaptar, reciclar, deformar, parodiar ou descontextualizar os sentidos tradicionalmente constituídos no período que esta pesquisa elegeu, como vemos nos estudos de gênero enfocando a análise de roupas, armas, brinquedos, cosméticos, perfumes, decoração, arquitetura, publicidade, cinema, entre outros<sup>9</sup>.

Mas o que mais nos interessou para tal recorte é a implantação, em São Paulo, do modelo inglês de cidade-jardim. A City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company Limited, constituída em 1911, tornou-se proprietária de 12,5 milhões de m<sup>2</sup> de terrenos na cidade, o que, em 1912, correspondia a um terço do perímetro urbano. Dona de parte significativa da cidade, com influência decisiva sobre os órgãos públicos, a Cia City cria uma nova síntese entre a tradição dos palacetes paulistanos, a tradição anglo-americana dos bangalôs e sobrados, e as formas de implantação das antigas chácaras em torno da cidade. Financiando lotes por dez e vinte anos, ela permitiu o acesso dos segmentos médios relativamente abastados a um programa de habitação que, sendo uma versão mais simples e despojada do palacete, vai significar a passagem do *parlor*, salão de honra da casa burguesa aberto para a recepção social formal e luxuosa, para o *living-room*, espaço mais íntimo e reservado à família. Isso não quer dizer que todas as residências mudaram radicalmente, mas que já havia, em 1920, modelos bem-acabados dessa transição. Há permanências e hibridismos interessantes mesmo entre os estratos abastados. O palacete da segunda geração da família Jafet<sup>10</sup>, situado à rua Bom Pastor, nº 825, no bairro Ipiranga, e construído em 1933, nos mostra a importância para as famílias em ascensão social da manutenção de salas sociais extremamente formais, como as do século XIX, que convivem com ambientes modernos. Neste caso, o palacete possui um luxuoso *hall* coberto de mármore que nos leva a uma seqüência de salas nesta ordem: o tradicional *parlor*, a sala de jantar e, finalmente, a sala de estar, em estilo requintado mas comparativamente mais homogêneo e sóbrio nos detalhes arquitetônicos ornamentais e nos materiais de revestimento do que as salas anteriores. O que justifica, portanto, o recorte em 1920 é que, com o novo programa residencial gestado durante a década de 1910 e implantado ao longo dos anos de 1920 (Jardim América, Alto da Lapa, Pacaembu,

9. Victoria de Grazia e Ellen Furlough (eds.), *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective or You Are Seduced by the Sex Appeal of the Inorganic*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1996; Pat Kirkham (ed.), *The Gendered Object*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1996; Beatriz Colomina, "The Split Wall: Domestic Voyeurism", em Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality & Space*, Princeton, Princeton Architectural Press, 1992, pp. 73-128.

10. Família de origem libanesa em ascendência social nas três primeiras décadas do século XX, atuante na área têxtil, além de proprietária de jazidas de minério e usinas siderúrgicas.

Alto de Pinheiros e, nos anos de 1930, o Butantã), a cidade de São Paulo já podia experimentar um novo sentido de conforto e intimidade importantes para a sedimentação de diferenças de gênero no âmbito doméstico<sup>11</sup>.

A hipótese central que queremos demonstrar baseia-se na verificação de um relacionamento simbiótico entre os objetos domésticos e a formação de identidades sociais diferenciadas pelo gênero. Essa articulação não se daria de forma estanque. Pelo contrário, ao operacionalizar a própria vida em sociedade, o mundo material ofereceria ao historiador uma situação de excepcional visibilidade do fenômeno de realização sexuada da cultura. Em outras palavras, a cultura material, na qual consideramos também o corpo, seria a dimensão indissociável de ações, sentidos e valores. No caso masculino, a relação corpo-objeto regular-se-ia segundo um princípio de auto-referência tanto no que diz respeito às necessidades pessoais, físicas e intelectuais, até aquelas de natureza social, e que envolvem, no nosso caso, a exposição pública no espaço privado da casa. Tal peculiaridade oferece (mas não determina, já que, como tendência, pode permanecer no campo da mera possibilidade) um caminho para o desenvolvimento de uma identidade masculina fortemente individualizadora, traço que definiu, no ambiente doméstico, uma estrutura simbólica e funcional de natureza androcêntrica. Para as mulheres, a relação corpo-objeto caracterizaria um tipo de personalidade social alocêntrica. A baixa capacidade de individualização feminina decorreria de uma forma extensiva e inespecífica de apropriação do espaço doméstico e, simultaneamente, da suavização e naturalização da retórica feminina nos objetos. A esses dois formatos de identidade de gênero estão associadas funções sociais, padrões corporais, sentidos, valores e ações igualmente diversos.

A análise do processo de diferenciação de gênero segue acoplada a outro fenômeno determinante das relações de classe na sociedade moderna, a saber, as práticas de luxo e conforto. Segundo Philippe Perrot<sup>12</sup>, que acompanha a trajetória dos objetos de luxo no âmbito da cultura material francesa, o luxo distingue uma categoria de objetos raros e inúteis, uma abundância segregada do rol de objetos ordinários, cuja função decorre da sua capacidade, socialmente atribuída, de produzir valores e sentidos, sejam eles mágicos, religiosos, estéticos, sociais ou políticos. Produzido por todos mas consumido somente por uma fração da sociedade, única condição de existência do supérfluo, o luxo pressupõe o desequilíbrio manifestado na hierarquia e na desigualdade sociais. É por isso que as formas de produção do luxo na sociedade moderna vão expor as contradições entre os valores de um ideário de igualdade,

11. Sobre as intervenções da Cia City em São Paulo ver, especialmente, Sílvia Ferreira Santos Wolff, *Jardim América*, São Paulo, Edusp/Fapesp/Imesp, 2001.

12. Philippe Perrot, "De l'apparat au bien-être: Les avatars d'un superflu nécessaire", em Jean-Pierre Goubert, *Du luxe au confort*, [Paris], Belin, 1988, pp. 31-49.

liberdade, trabalho, austeridade e parcimônia, que se opuseram a privilégios de religião e de nascença, e aqueles valores individualistas baseados numa competitividade anônima e difusa turbinada pela expectativa, antes desconhecida, de ascensão social. Em termos materiais, a ambição e a inveja sociais se manifestaram, ao longo do século XIX, como uma "compulsão mimética" atendida pela produção maciça de objetos que tomou como referência o repertório da cultura aristocrática do luxo. Paradoxalmente, os signos da exuberância do Antigo Regime ressurgiram como exaltação do trabalho produtivo, da racionalidade e da funcionalidade.

Um exemplo elucidativo de tal paradoxo é fornecido por Katherine Grier<sup>13</sup>, que nos relata a importância da indústria têxtil no mercado de luxo anglo-americano do século XIX. Fáceis de transportar e confeccionados com matérias-primas raras e preciosas como fios de metal e seda, os tecidos eram os símbolos de riqueza e poder dos príncipes do medievo europeu, período marcado por uma forte mobilidade espacial das cortes. A partir do final do século XVIII, os tecidos estiveram no centro das transformações na estrutura de produção, foram alvo de investimentos tecnológicos e objeto de criatividade artística. Durante o século XIX, a fascinação que os tecidos adamascados produziam explicava-se justamente pela sua inserção ambivalente no mercado, ou seja, a industrialização baixara custos e tornara acessível uma mercadoria que lograra manter a força aurática de objeto luxuoso.

A trajetória tortuosa do luxo burguês desembocaria numa espécie de "hedonismo privado", cuja tendência material mais evidente será o gradativo sobrepujar da noção de luxo por aquela de conforto. Distante das razões hereditárias ou transcendentais que legitimaram o luxo medieval e absolutista, o luxo burguês justificava-se a partir da idéia de riqueza "merecida" porque "laboriosa". Riqueza que se manifesta como aparência, ou seja, como bom gosto, elegância, estilo, em resumo, como decoração.

No espaço doméstico, a natureza híbrida do luxo burguês descrita por Perrot encontrou nas diferentes identidades de gênero, como veremos, uma maneira de acomodar práticas e objetos incongruentes. Transportado para o contexto brasileiro, o repertório do luxo e bem-estar europeus será aqui apropriado como uma forma superior de cultura e civilização, impregnada de sentidos de progresso e modernidade. Numa cidade em que o modo de vida burguês antecedeu a implantação da estrutura produtiva<sup>14</sup>, o consumo assume o papel disciplinador que as transformações técnicas e a planificação do trabalho nas indústrias preencheram nos epicentros do sistema. Nesse contexto peculiar, a casa e a família tornaram-se elementos-chave nas

13. Katherine Grier, *Culture & Comfort: Parlor Making and Middle-Class Identity, 1850-1930*, London/Washington, Smithsonian Institution Press, 1997, pp. 19-21.

14. Maria Isaura P. de Queirós, *Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil*, Rio de Janeiro/São Paulo, Livros Técnicos e Científicos/Edusp, 1978.

transformações que levariam a sociedade paulistana a novas formas de integração no mercado internacional.

O encaminhamento tripartido aqui proposto oferece interesse por várias razões. Permite, em primeiro lugar, uma abordagem articulada entre casa e gênero, o que significa necessariamente recolocar o homem como um agente da produção doméstica, mostrando a existência de um lugar seu mesmo naquelas situações e espaços nos quais a direção e marcas femininas parecem determinantes. Inversamente, permite apontar a presença e funções femininas em ambientes públicos da casa, usualmente associados aos homens. Em resumo, tratou-se aqui de analisar a ação feminina para além das áreas de serviço e de abandonar a idéia de que o homem, associado à rua, ao espaço externo, tenderia a ser um mero hóspede em sua própria casa, quando muito marcando a sua presença pela figura distante e autoritária do patriarca.

A reflexão sobre a casa burguesa e os gêneros masculino e feminino numa perspectiva corpo-objeto permite vislumbrarmos a vitalidade das ações cotidianas e a relevância dos processos de inculcação das novas rotinas corporais para fenômenos macroestruturais como a segregação social e a inserção do país no mercado de bens de produção e consumo capitalistas. A abordagem de processos de mudança no nível da automatização e inconsciência dos comportamentos aprofunda a análise histórica, trazendo à tona as formas de persistência e de naturalização do poder e da subserviência. Ela fornece, portanto, uma nova plataforma de análise dos problemas da diferença entre homens e mulheres nas relações familiares e domésticas.

Do ponto de vista documental, a decorrência metodológica do tratamento das questões de gênero a partir da perspectiva da cultura material, em particular do espaço doméstico, está na valorização de fontes tridimensionais e iconográficas. Tal valorização não pressupõe o abandono das fontes tradicionais, mas a busca de um diálogo crítico entre elas.

O levantamento de objetos centrou-se especialmente no Museu Paulista da USP e, secundariamente, no Museu da Casa Brasileira. Em ambos nos deparamos com dificuldades inerentes à própria formação das coleções. Os acervos "históricos" possuem um perfil pouco sistemático, fruto de aquisições esporádicas, doações pouco seletivas, políticas descontínuas, poucos recursos financeiros e ausência de vínculos orgânicos com a pesquisa. No caso do Museu Paulista, as coleções foram tradicionalmente constituídas segundo um enfoque historiográfico que privilegiou o objeto de exceção, freqüentemente associado a um personagem de relevo, cumprindo, portanto, funções celebrativas em vez de documentais. É de pouco mais de uma década o esforço de reverter esse quadro crônico por meio da pesquisa e do enriquecimento de catálogos lacônicos ou imprecisos, quando existentes. Perfis como esses dificultam a contextualização dos objetos nos ambientes da casa.

Nesses casos, a análise de objetos mostrou-se promissora quando articulada às fontes textuais. Por exemplo, a continuidade de motivos ornamentais (arranjos flo-

rais, pássaros, ramagens) ou de matérias-primas e técnicas (plumas, sedas, rendas, estampas pintadas a mão) entre diversas categorias de objetos como leques, vidros de perfume, caixas de jóias, chapéus, almofadas, trabalhos manuais nos mostram como são concretizadas nos objetos noções como harmonia, bom gosto, elegância, delicadeza, que encontramos abstratamente referidas na literatura como definidoras do *ser* feminino.

Nossa estratégia para driblar as lacunas presentes nos acervos dos museus foi procurar entender algumas das razões para a sua constituição dessa forma. Assim, é possível utilizarmos a própria seleção feita no momento da doação para observarmos quais eram os documentos considerados pelo doador representativos das personagens femininas ou masculinas às quais esses objetos pertenceram. Um exemplo que ilustra bem como a triagem do doador gera uma informação que não teríamos de outra forma pode ser encontrado nos óculos das coleções do Museu Paulista (figuras 13 e 14). Ao consultarmos retratos do século XIX e início do XX nos deparamos com muitos homens de óculos, mas também mulheres. É verdade que essas mulheres são freqüentemente mais velhas e em menor número que os homens, mas ficaria difícil dizer mais sobre o uso sexuado dos óculos, instrumentos que, afinal, atendem a uma deficiência de visão comum a ambos os sexos. No entanto, se associarmos as escolhas do doador à análise morfológica dos óculos femininos e masculinos, perceberemos diferenças de gênero no uso da visão, essencialmente baseadas na valorização do uso contínuo para o homem e do uso rápido e ocasional para as mulheres.

As canetas são outro exemplo da importância dos objetos para a observação de fenômenos dificilmente detectados em documentos textuais (figuras 5 e 6). Homens ilustres tiveram suas canetas preservadas nas coleções do Museu Paulista. A elas os doadores declararam usos considerados de alta relevância, geralmente associados a atos políticos. Com elas foram assinados tratados, decretos, declarações de guerra, pacificações, acordos etc. Somente por meio das canetas e do circuito que cumpriram nos foi possível observar como os atos masculinos realizados na arena pública dignificaram rituais domésticos como o casamento.

Apesar da importância das séries documentais, certos objetos tiveram valor mesmo como peça única, como, por exemplo, o quadro com o monograma da II Baronesa de Jundiá (figura 44). A feminilização do monograma, usualmente marca de propriedade masculina de tradição aristocrática, pode ser identificada no quadro pelo uso decorativo de flores, folhagens secas e cachos de cabelo da baronesa. Dificilmente, documentos de outra natureza seriam tão eloqüentes na fusão de funções naturais da mulher, presentificadas pelo cabelo e vegetação, com aquelas de reprodução social e cultural sintetizadas pelas letras do monograma.

Os impasses encontrados na documentação tridimensional foram superados por meio da consulta às fontes textuais e iconográficas, como veremos a seguir. Resumidamente, pode-se dizer que nelas encontramos a maneira de contextualizar o

artefato isolado e de definir um quadro geral de premissas no âmbito das quais eles foram abordados.

De um levantamento inicial de quase uma centena de manuais de culinária, costura, etiqueta, educação, economia doméstica e decoração encontrados em bibliotecas públicas e em diferentes idiomas, selecionamos oito unidades que nos pareceram, a partir de um exame preliminar, mais aptas para a abordagem proposta (vide Bibliografia e Fontes Documentais). Os critérios para a seleção dos manuais foram a sua abrangência e o fato de estarem em língua portuguesa, quatro deles com local de publicação também em São Paulo e os demais no Rio de Janeiro e Lisboa. Além da língua, alguns deles traziam outras indicações que garantiam o seu uso abrangente, como é o caso do livro do médico Americo Werneck, *Arte de Educar os Filhos*, publicado no Rio de Janeiro em 1895. Antes do livro, o médico já havia publicado pequenas crônicas e aconselhamentos no *Jornal do Comércio*. Certas mulheres, como Júlia Lopes de Almeida<sup>15</sup> e Maria Amália Vaz de Carvalho<sup>16</sup>, eram famosas no meio literário, escreviam freqüentemente em jornais e revistas, o que aumenta as chances de uso de seus livros. A escolha dos livros publicados em São Paulo é óbvia, já que a maioria esmagadora dos manuais encontrava-se em língua estrangeira, usualmente inglês e francês, sendo que os manuais de decoração também aparecem em alemão e italiano. Apesar da pequena amostragem, os manuais de economia doméstica e etiqueta são livros extensos, completos, bastante descritivos e ricos em informações que mostram o objeto em seu contexto espacial. Neles encontramos inúmeros momentos em que as características materiais do espaço da casa e dos objetos domésticos são associados a juízos de valor da época, a noções estéticas e ao gênero masculino e feminino. Os manuais nos oferecem uma "taxonomia semântica", termo emprestado por Katherine Grier a Daniel Biebuyck para descrever este método de cruzamento de atributos dos sentidos e qualidades materiais para lograrmos a reconstrução de formas de sensibilidade:

Esforços para recuperar a sensibilidade são necessariamente parciais, mas podemos determinar alguns dos sentidos atribuídos por algumas pessoas à experiência sensorial, comparando a linguagem usada para articular conceitos culturais valorizados com a linguagem usada para descrever objetos. Quando certos termos descritivos perpassam categorias de experiência, é possível argüir que estes são evidência

- 
15. Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934), escritora, filha do professor e médico Valentim José da Silveira Lopes (Visconde de São Valentim), produziu mais de quarenta volumes entre romances, contos, literatura infantil, crônicas e artigos em jornais e revistas. Cf. Raimundo Menezes, *Dicionário Literário Brasileiro*, 2. ed., Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978.
  16. Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), portuguesa e escritora, casou-se com o poeta português Gonçalves Crespo e conviveu com ambiente literário, artístico e político. Escreveu críticas e crônicas para jornais portugueses e brasileiros. Cf. *Idem*.

de uma maneira particular de organizar o mundo – o que o antropólogo Daniel Biebuyck chamou de taxionomia semântica<sup>17</sup>.

Os manuais femininos e de civilidade são fundamentais para esta pesquisa porque abordam todos os aspectos da atividade doméstica. Ao mesmo tempo em que ao leitor é oferecida uma visão de conjunto do espaço da casa, há uma grande riqueza de detalhes. Por meio de suas descrições podemos mapear a distribuição do mobiliário pelos cômodos, seus objetos de decoração, de limpeza, utensílios de cozinha, mantimentos, roupas de cama e mesa, objetos de tocador, de escritório etc. Para além das informações de natureza instrumentalizante e técnica que os manuais oferecem, neles encontramos identificados e articulados os valores associados aos ambientes da casa, aos arranjos e a determinados objetos e rotinas de trabalho, o que nos permite mapear grupos de práticas, atributos físicos e sentidos, por meio dos quais pretendemos definir conceitos de uma nomenclatura própria da documentação como beleza, felicidade, conforto, limpeza, decoração artística etc.

Esses manuais também foram de extrema importância porque cobriram um período anterior às revistas voltadas para as questões domésticas que nos interessam, ou seja, as últimas três décadas do século XIX e a primeira década do século XX.

As matrizes mais próximas dos manuais brasileiros e portugueses estão na França e Inglaterra. Os manuais de economia doméstica descendem dos manuais e revistas inglesas que, a partir do século XVIII, começam a difundir os valores burgueses com respeito aos papéis da mulher como mãe, esposa e dona de casa, responsável ativamente pela organização e manutenção da casa. Nascido na burguesia e difundido entre as classes trabalhadoras e os grupos sociais em ascensão, “[...] o lar vitoriano passou a simbolizar estabilidade, paz e ordem, isto é, o contrapeso às incertezas do mercado, sendo a dona de casa a fiadora desse paraíso, seu ponto de equilíbrio”<sup>18</sup>.

A arqueóloga Tania Andrade Lima reconhece nos manuais de etiqueta dois modelos de comportamento. O primeiro, adotado pelas “camadas mais altas da sociedade”, reproduzia o padrão franco-inglês. O segundo, de origem portuguesa, que também tivera como referência as normas inglesas e francesas, acabou constituindo, segundo a autora, o código adotado pelos “segmentos médios da população” no Brasil<sup>19</sup>.

Se os preceitos estabelecidos nesses manuais eram privilégios de famílias abastadas – já que pressupunham uma mulher disponível para o gerenciamento doméstico, livre das atividades reconhecidas como “produtivas”, com tempo para aprimorar conhecimentos de desenho, pintura, música, bordados e, com isso, tornar-se motivo de

17. Katherine Grier, *op. cit.*, p. 13.

18. Tania Quintaneiro, *Retratos de Mulher: O Cotidiano Feminino no Brasil sob o Olhar de Viazeiros do Século XIX*, Petrópolis, Vozes, 1996, p. 47.

19. Tania A. Lima, “Pratos e mais Pratos: Louças Domésticas, Divisões Culturais e Limites Sociais no Rio de Janeiro, Século XIX”, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, Nova Série, vol. 3, jan.-dez. 1995, p. 149.

orgulho para o marido nas recepções sociais —, a própria natureza do manual indica um esforço em disseminar esse padrão em outras camadas da população, sendo, portanto, um indicador importante da sua força hegemônica a partir da elite. Sabe-se que eram vendidos largamente nas ruas do Rio de Janeiro e anunciados em jornais. Tudo indica, pela tradição de sua venda na França, que esses livros eram de fácil acesso, inclusive aqui no Brasil<sup>20</sup>.

As descrições e contextualizações que os manuais oferecem dizem respeito a uma situação idealizada, própria dessa fonte, que pretende estabelecer um conjunto de normas de conduta. Mesmo com a legitimidade documental questionada, Jacques Revel<sup>21</sup> defende o estudo dos manuais de etiqueta quando não reconhece, com razão, uma objetividade dos comportamentos observáveis em contraposição a uma subjetividade ou irrealdade dos discursos normativos. Como representações, ambos seriam igualmente parte da “realidade”.

A análise de modelos que circulam entre as camadas da população é tão pertinente às problemáticas históricas quanto os processos de resistência. Afinal, é nesta polaridade que se situam os agentes e se criam as tensões sociais, pré-requisitos para qualquer mudança. Como um conjunto de regras que “vende” *status* como receita culinária, a sua forma de circulação tende a se verticalizar na população. É muito significativa a quase simultaneidade que existe entre a implantação do modelo de residência burguesa (propagandeado pelos manuais e catálogos de arquitetura europeus e adotado por arquitetos brasileiros que trabalhavam para as elites) e a presença dos valores difundidos por esses modelos nos manuais de civilização e orientação feminina. Assim, apresentando opções de decoração para diferentes “bolsos” ou mesmo nomeando o seu “público-alvo” em rápidas introduções, os manuais contribuem para a contextualização das fontes tridimensionais também no que diz respeito ao âmbito de difusão de seus modelos.

Os manuais de aconselhamento, pela sua intenção didática, permitem que observemos com clareza como a objetivação pessoal nos objetos e nos espaços da casa é um fenômeno sexualmente diferenciado e com fronteiras fluidas. Um exemplo desse aspecto das relações de gênero pode ser observado na sala de jantar. Ao mesmo tempo em que o mobiliário destinado a esse espaço, suas pratarias e louças finas, pinturas alusivas à caça, a presença de estofados em couro, a louça com o monograma da família, a sobriedade e nobreza dos tecidos, inclusive a ampla e sólida mesa, são referências masculinas, a alvura imaculada da toalha de linho impecavelmente passada a ferro, a elegância dos arranjos florais, a limpeza e a correção dos serviços

20. Maria do Carmo T. Rainho, “A Distinção e Suas Normas: Leituras e Leitores dos Manuais de Etiqueta e Civilidade – Rio de Janeiro, século XIX”, *Acervo. Revista do Arquivo Nacional-Leitura e Leitores*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1-2, jan.-dez. 1995, pp. 139-152.

21. Jacques Revel, “Os Usos da Civilidade”, em Philippe Ariès e Roger Chartier, *História da Vida Privada*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, vol. 3, p. 172.

e empregados, presentes nesse espaço masculino, são responsabilidades femininas e expressam o seu domínio, empenho e competência como dona de casa. Os territórios masculinos e femininos interpenetram-se, mostrando que a dinâmica das relações de gênero não deve ser tratada apenas a partir dos objetos emblemáticos de cada sexo. Apesar do caráter idealizante dos manuais, a dimensão da prática doméstica sexualizada encontra nessa documentação uma fonte rica e confiável.

As matérias sobre economia doméstica, beleza feminina, culinária, educação feminina e decoração, publicadas maciçamente nas revistas *A Cigarra*<sup>22</sup> e *Revista Feminina*<sup>23</sup>, formam, ao lado dos manuais de aconselhamento, um conjunto documental coerente. Em termos quantitativos, o conjunto documental levantado é muito relevante; são mais de quinhentos documentos, entre artigos, imagens publicitárias e fotografias de interiores. A esse material soma-se mais de uma centena de artigos (e também catálogos) coletados no arquivo da rede Mappin. Os periódicos cobrem um período posterior ao dos manuais, 1914 a 1920, completando a cronologia proposta para esta pesquisa. Ana Luiza Martins nos lembra como a “mulher leitora” foi logo percebida como “mulher consumidora”, associação de fundamental importância para as questões que nos propomos a discutir<sup>24</sup>. Como se não bastasse, nas revistas encontramos como que uma continuidade dos manuais agora segmentados em pequenos mas regulares artigos de orientação. Assim como estes tiveram uma de suas matrizes nas revistas inglesas e francesas, as revistas femininas do século XX vão dar seguimento às funções dos manuais e ampliar o seu público. Nas suas seções encontramos as matérias dos manuais em doses homeopáticas. As revistas, que não eram descartáveis como hoje, eram guardadas para consulta. Os volumes encadernados da *Revista Feminina* constituíam um bom presente, já que os preceitos que ela divulgava tinham uma vida duradoura e de conjunto, como nos manuais.

Nessas revistas foram encontradas referências a alguns autores de manuais, como Amália Vaz de Carvalho e Júlia Lopes de Almeida, ou a autores que publicaram no Rio de Janeiro, como Tito Lívio de Castro. A continuidade entre manuais e revistas femininas não se dá apenas no temário, mas também no conteúdo das matérias, de

22. A revista *A Cigarra* (1914-1930) era uma publicação quinzenal. A própria revista indica que sua circulação era nacional, havendo ainda agência em Portugal e representantes nos Estados Unidos, França, Inglaterra e Argentina. Sua tiragem inicial foi de doze mil exemplares, chegando a 25 mil ainda no primeiro ano de lançamento. É nessa revista que encontraremos uma grande cobertura das atividades sociais das elites paulistas: clubes, restaurantes, festas, passeios e comemorações frequentadas pelas mulheres da alta sociedade. Cf. Heloisa de Faria Cruz (org.), *São Paulo em Revista: Catálogo de Publicações da Imprensa Cultural e de Variedade Paulistana 1870-1930*, São Paulo, Arquivo do Estado, 1997, pp. 88-93.

23. A *Revista Feminina* (1915-1926) era publicada mensalmente em São Paulo. Sua circulação era nacional, sendo que sua assinatura era oferecida também para o exterior. A vinculação da mulher com o incremento do consumo fica evidente já que a revista era propriedade da Empresa Feminina Brasileira, fabricante de produtos destinados ao público feminino. Cf. *Idem*, pp. 224-225.

24. Ana Luiza Martins, *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*, São Paulo, Edusp/Fapesp/Imesp, 2001, p. 378.

onde se pode concluir a grande estabilidade das práticas domésticas e do conjunto de valores e funções que estão sendo divulgados.

Das matérias publicitárias levantadas merecem destaque os textos do Mappin Stores, que trazem verdadeiros tratados sobre o modo de vida inglês e suas vantagens para a população paulistana. Os catálogos da loja, divulgados em uma grande diversidade de periódicos, trazem informações sobre tipos de tecidos utilizados na casa, objetos de decoração, procedência das mercadorias, perfil de consumidor etc.

Em São Paulo, os periódicos tiveram uma função especial, que era oferecer ao seu público um meio de difundir as novas formas de vida urbana nascidas da intensificação do consumo, do crescimento da população e das mudanças estruturais da cidade. Segundo Márcia Padilha, que estudou a relação da publicidade com o modo de vida urbano na cidade de São Paulo: "Ela [a publicidade] abrandava a dificuldade de adaptação causada, em parte, pela inexistência de memória e tradição referentes a práticas recentes da vida urbana, especialmente aquelas relacionadas ao consumo e à sociabilidade"<sup>25</sup>.

Às considerações de Padilha acrescentaríamos que os periódicos apresentaram a muitos paulistanos as primeiras salas finamente decoradas. Além das casas abertas para leilão, das salas de espera e recepção de ambientes comerciais como hotéis, ateliês e consultórios, as fotografias de interiores montados por lojas ou das casas de figuras de destaque da cidade serviram como difusor dos novos padrões de gosto, sugerindo aos consumidores em potencial arranjos que poderiam ser utilizados em sua própria casa. Ensinavam o lugar e a função da imensa gama de objetos que se exibiam caoticamente nas lojas desde o século XIX (figura 152).

Assim é que parte da documentação iconográfica mapeada integra o conjunto de periódicos acima comentados. São centenas de imagens publicitárias, muitas delas simulando ambientes domésticos colocados em exposição comercial, interiores de residências, de lojas, ateliês, exposição de trabalhos confeccionados em cursos de artes decorativas, padronagens para ornamentação e fabrico de objetos domésticos decorativos, além de inúmeros desenhos de homens e mulheres divulgando produtos e vestimentas. Essas imagens nos mostram as formas de materialização dos ambientes idealizados nos manuais e demonstram de que maneira esses modelos puderam ser disseminados das elites para os segmentos mais populares. A possibilidade de visualizarmos ambientes fora da casa, como consultórios médicos, escritórios de bancos e casas comerciais, secretarias públicas etc. permitiu comparações enriquecedoras para as problemáticas históricas levantadas. Ao lado das imagens de interiores em periódicos, publicações comemorativas<sup>26</sup>, coleções de álbuns e fotografias de família,

25. Márcia Padilha, *A Cidade como Espetáculo: Publicidade e Vida Urbana na São Paulo dos anos 20*, São Paulo, Annablume, 2001, p. 25.

26. O livro *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq e Cia., 1918, que traz uma apresentação da elite empresarial e comercial atuante na cidade, indica o potencial de livros como-

juntaram-se à documentação já levantada imagens divulgadas em estudos contemporâneos<sup>27</sup>.

Retratos fotográficos serviram de material de apoio para algumas hipóteses de trabalho, especificamente para a demonstração do modo diferenciado de objetivação da mulher no espaço da casa, o que necessariamente implica um modo diferenciado de expor o próprio corpo ou de colocar-se ao lado do homem nas poses convencionais do retrato de estúdio. Do processamento das fontes define-se um campo de proposições dentro do qual problemáticas específicas aos objetos domésticos serão desenvolvidas.

As fontes literárias estão divididas em dois conjuntos: a literatura de viajantes e a de ficção. Produção vasta e heterogênea, tanto na perspectiva geográfica como na temática, as fontes literárias concernentes a esta pesquisa foram levantadas a partir do "Fichário sobre os Costumes e Equipamentos da Casa Brasileira", idealizado pelo historiador Ernani da Silva Bruno com a finalidade de fornecer subsídios à pesquisa sobre a moradia, especialmente paulistana, e respaldar a montagem do Museu da Casa Brasileira, criado em 1970, e do qual o referido historiador foi o primeiro diretor. Esse fichário, que compreende 28 900 entradas, cobrindo os séculos XVI a XIX, consiste basicamente em transcrições de trechos de viajantes, romancistas, cronistas, memorialistas, além de inventários, testamentos e autos de devassa da Inconfidência Mineira, concernentes à vida material doméstica no Brasil<sup>28</sup>. O acesso ao fichário é manual e pode ser feito por entradas, dentre elas "decoração", "interiores", "alimentação", "mobiliário", "acessórios de móveis", "costumes domésticos", "higiene", "iluminação" etc.

Várias são as restrições feitas à literatura de viagem. As narrativas se constroem inevitavelmente sob a óptica do outro, o europeu, não poucas vezes imbuído de um sentimento de superioridade, anti-escravocrata, preconceituoso com relação à cultura portuguesa e à herança ibérica de raiz moura. No Brasil, os viajantes encontraram imensas dificuldades para entender o idioma, para conquistar a confiança da população local e, com isso, construir visões "fidedignas" das realidades que pretendiam descrever, especialmente no caso das mulheres brasileiras, tradicionalmente restritas ao espaço privado da casa, longe dos olhares de estranhos. No entanto, essas fontes

---

rativos para o levantamento de imagens de residências. Essa mesma publicação divulga inúmeras imagens de gabinetes de trabalho em bancos e empresas, interiores de lojas de decoração, seção de móveis etc.

27. O livro de Maria Cecília Naclério Homem, *O Palacete Paulistano e Outras Formas Urbanas de Morar da Elite Cafeeira, 1867-1918*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, traz inúmeras fotografias inéditas, coletadas em acervos particulares.

28. As informações sobre o banco de dados foram obtidas por meio de um texto explicativo oferecido pelo Museu da Casa Brasileira aos consulentes do banco. O Museu lançou, em 2003, quatro volumes de trechos selecionados desse banco de dados: Marlene Milan Acayaba (coord.); José Wilton Guerra; Renata da Silva Simões e Carlos Alberto Zeron (orgs.), *Equipamentos, Usos e Costumes da Casa Brasileira*, São Paulo, Museu da Casa Brasileira/Imesp/Edusp, 2003, 4 vols.

trazem de forma difusa e assistemática, como é próprio dos relatos, informações sobre a casa, seus acessórios e os hábitos de seus moradores, apresentados de forma a mostrar “a oposição radical, o limite infranqueável entre os gêneros”<sup>29</sup>. Assim como os manuais, suas informações podem ser confrontadas internamente, ou seja, dentro do conjunto de narrativas dos viajantes ou com as demais fontes disponíveis.

O preconceito do estrangeiro com relação aos costumes brasileiros tem como contrapartida uma percepção mais aguçada para a observação de comportamentos de tal forma já inculcados na população que, para o habitante local, podemos supor, dificilmente se mostrariam como relevantes. A dificuldade de comunicação parece ter propiciado a descrição dos aspectos materiais da vida cotidiana<sup>30</sup>. O caráter testemunhal da literatura de viagem é, ainda, sublinhado como essencial na constituição de uma fonte autorizada: “a literatura de viagem do século XIX, como um todo, raramente perdeu o seu caráter de testemunho de uma experiência vivida – condição essencial das fontes primárias”<sup>31</sup>.

As obras de literatura ficcional foram outra fonte de nosso interesse. Está pressuposto que a montagem do ambiente familiar e de seus personagens na literatura do século XIX respaldou-se em tramas e situações espaciais plausíveis, o que as torna uma importante fonte de pesquisa. O “amor romântico” e os dramas da família burguesa são intensamente representados nos romances de José de Alencar e Machado de Assis, referências básicas<sup>32</sup>. Esse último tem sido intensamente utilizado pela arqueóloga Tania Andrade Lima, em sua pesquisa sobre a implantação do modo de vida burguês no Rio de Janeiro<sup>33</sup>. Além dos autores já mencionados, o Banco de Dados de Ernani da Silva Bruno nos apontou a riqueza de descrições de interiores presentes nos romances de Aluísio Azevedo<sup>34</sup>.

Se, com os manuais e os relatos de viajantes, identificamos artefatos e suas formas de distribuição e uso, na literatura todo o cenário dos manuais e os fragmentos de vida observados pelos viajantes são colocados em movimento com a história de suas personagens. Se não podemos observar a sociedade em funcionamento, podemos inferi-la a partir de romances e contos. Apesar da escassez e pulverização dos

29. Tania Quintaneiro, *op. cit.*, pp. 15-36.

30. Miriam Moreira Leite (org.) e Maria Lúcia de B. Mott, *A Condição Feminina no Rio de Janeiro, Século XIX: Antologia de Textos de Viajantes Estrangeiros*, São Paulo/Brasília, Hucitec/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984; Miriam Moreira Leite, Maria Lúcia de B. Mott e Bertha Appenzeller, *A Mulher no Rio de Janeiro no Século XIX: Um Índice de Referências em Livros de Viajantes Estrangeiros*, São Paulo, Fundação Carlos Chagas, 1982; Tania Quintaneiro, *op. cit.*

31. Miriam Moreira Leite (org.) e Maria Lúcia de B. Mott, *op. cit.*, p. 20.

32. Maria Ângela D’Incao, “O Amor Romântico e a Família Burguesa”, em Maria Ângela D’Incao (org.), *Amor e Família no Brasil*, São Paulo, Contexto, 1989, pp. 57-71; Miriam Moreira Leite e Márcia Ignez Massaini, “Representações do Amor e da Família”, em Maria Ângela D’Incao (org.), *op. cit.*, pp. 72-87.

33. Tania Andrade Lima, *op. cit.*, e “Chá e Simpatia: Uma Estratégia de Gênero no Rio de Janeiro Oitocentista”, *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. Nova Série. vol. 5, jan.-dez. 1997, pp. 93-129.

34. Vide Fontes Documentais/Fontes Textuais.

dados, essa característica faz da literatura uma fonte insuperável para a análise de situações muito dinâmicas, quando se pode observar como as diferenças de gênero são produzidas no momento da ação, mobilizando sexualmente objetos aparentemente neutros, como poderemos ver mais adiante. A utilização da literatura, tendo em vista as características apontadas, nos impediria de cair em uma armadilha teórico-metodológica: a dissociação do documento material do fenômeno social, o que teria como consequência a transformação do nosso objeto de estudo em reflexo de fenômenos cuja atividade estaria supostamente em outros níveis, não materiais, da vida social.

Chegando a esse ponto, está claro que os capítulos do presente trabalho não se organizam de maneira cronológica ou temática. Nem houve qualquer preocupação em fornecer dados sistemáticos ou panorâmicos sobre a “evolução” do espaço doméstico no período proposto para estudo. Ao contrário, nossa perspectiva exigiu a eleição daqueles espaços onde não era evidente a marcação de gênero. Por isso, a sala de jantar e a sala de visitas, áreas públicas com funções sociais muito próximas, intensamente decoradas, regidas por forte etiqueta, ambas alvo dos investimentos financeiros da casa burguesa, apresentaram-se como o centro de nossa análise. Tal escolha não privilegiou e, por vezes, até marginalizou outros espaços da casa nos quais o gênero se deixava evidenciar imediatamente, como a cozinha, o banheiro ou mesmo os quartos. A dificuldade no tratamento dos cômodos íntimos e de serviço a partir do *corpus* documental de que dispúnhamos deve ser também mencionada, apesar de não ter sido o determinante de nossa opção, que foi sempre de natureza metodológica. Para o conhecimento da constituição e operação da categoria gênero foi mais importante focar a ação involuntária no espaço do que os espaços emblemáticos<sup>35</sup>. Em poucas palavras, na produção de desigualdades sexuadas, a dimensão inconsciente da prática doméstica foi mais eficaz na produção de diferenças do que aquilo que se apresentava evidente.

Um exemplo da fertilidade do enfoque proposto pode ser dado no confronto entre a cozinha de uma casa – lugar indiscutivelmente feminino e desprestigiado – e o consultório médico – lugar essencialmente masculino e de altíssimo prestígio. Na cozinha vamos encontrar sentidos, princípios de organização espacial, matérias-primas e funções muito semelhantes aos dos consultórios, como a presença de instrumentos e máquinas, a predominância de objetos de metal, o assoalho e superfícies laváveis e a ordenação funcional dos instrumentos de trabalho, categoria predominante nos dois ambientes. Em resumo, cozinha e consultório são locais de manipulação de

---

35. Isso não quer dizer que os elementos emblemáticos sejam sempre superficiais no tratamento das questões de gênero. No contexto da cidade, portanto, fora da casa, a presença dos mictórios espalhados pela cidade nos dá a melhor medida do quanto a arena pública de São Paulo pertencia à figura masculina. Cf. Solange Ferraz de Lima, *Ornamento e Cidade: Ferro, Estuque e Pintura Mural em São Paulo, 1870-1930*, Tese de Doutorado, São Paulo, Depto. de História da FFLCH-USP, 2002, p. 33.

material orgânico com tecnologia. Nos Estados Unidos, a modernização da cozinha orientou-se segundo as pressões sociais democratizantes após a guerra civil e as medidas de planificação industrial, em que a figura-chave era o engenheiro. Na Europa, o arquiteto foi o agente das modificações na cozinha, otimizando e associando formas e funções. Aqui foi diferente. A modernização da cozinha brasileira teve como referência as transformações do consultório médico. Objeto de intensa divulgação em revistas, os consultórios estavam organizados com aparelhos elétricos e segundo critérios de higiene, que deram lastro e incentivo para o uso de medidas e equipamentos semelhantes nos espaços domésticos. Aparentes “incoerências” como estas servem para elucidar a dialética entre o masculino e o feminino.

Outro exemplo também demonstra como a opção de se deixar guiar pelos problemas históricos propostos mais do que por uma determinada tipologia documental ou circunscrição espacial nos fez encontrar questões domésticas e de gênero fora do espaço da casa, como é o caso do retrato de estúdio. O retrato cenográfico em estúdio fotográfico, vulgarizado pelo formato *carte-de-visite* a partir de 1854, oferecia ao cliente uma visão concreta e ao mesmo tempo ficcional de sua inserção no ambiente decorativo requintado. No caso de São Paulo, o fenômeno está bem documentado pela coleção de doze mil retratos produzidos por Militão Augusto de Azevedo entre 1862 e 1885. Nela se percebe como o retrato cumpriu um papel estratégico nas mudanças de mentalidade quanto ao uso do artefato doméstico e arquitetônico. A introdução do artifício e dos recursos artísticos na casa era uma prática ainda restrita entre a população paulistana no período de atuação de Militão como fotógrafo. Como vimos, nessa época a cidade começava a perder suas feições coloniais caracterizadas por casas simples, mobiliadas com economia e funcionalidade. A inauguração recente da via férrea propiciava os primeiros derrames significativos de produtos importados para a construção dos ambientes decorativos tanto domésticos como comerciais. Somente nas primeiras duas décadas do século XX veremos a difusão de uma cultura material voltada para a decoração de residências, inclusive dos segmentos médios. Tais considerações nos fazem supor que, para a maioria dos clientes de Militão, a experiência no ateliê fotográfico era a primeira oportunidade de se verem introduzidos em um ambiente decorado com os ícones do refinamento da burguesia citadina, seguido dos interiores de hotéis e restaurantes<sup>36</sup>. Não existe nenhuma imagem do interior do ateliê de Militão, mas aquela que mostra o ateliê de Guilherme Gaensly, apesar de posterior (1900) e certamente mais rica em acessórios, pode nos dar uma boa idéia do ambiente refinado de um estúdio fotográfico e como ele deveria ser, mesmo na virada do século XIX para o XX, um lugar de estranhamento e aprendizado (figura 1).

---

36. Sobre os primeiros hotéis e restaurantes de São Paulo ver Heloisa Barbuy, *A Cidade-Exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914 (Estudo de História Urbana e Cultura Material)*, Tese de Doutorado, São Paulo, FAU-USP, 2001, pp. 109-148 (publicado em 2006 pela Edusp).

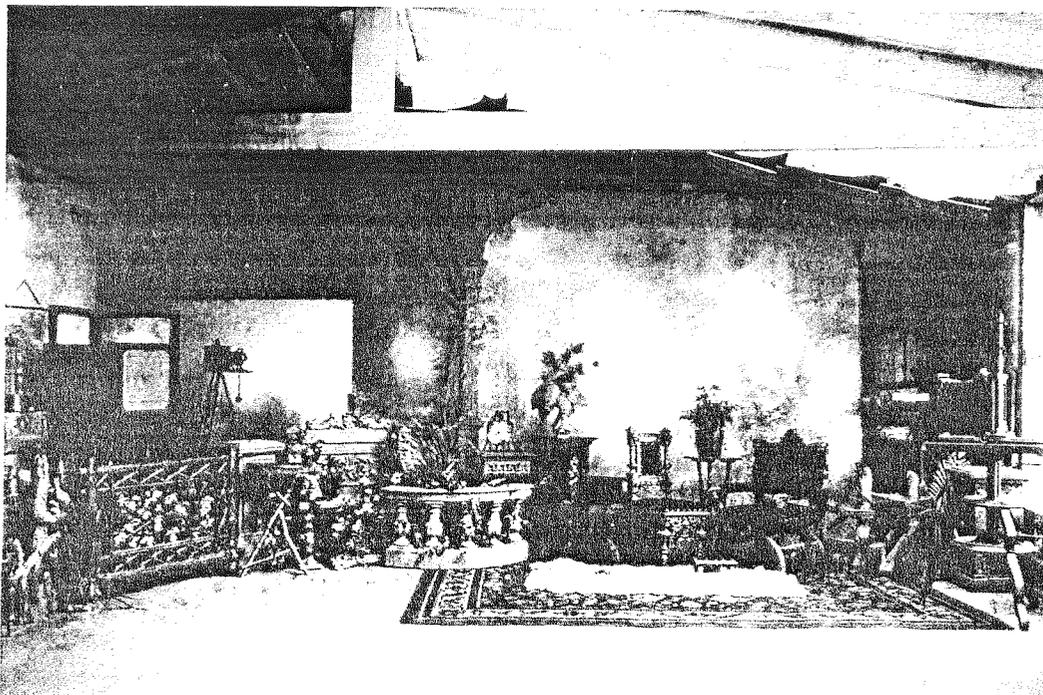


Figura 1. Ateliê fotográfico de Guilherme Gaensly. Jules Martin. *Revista Industrial*, São Paulo, s.c.p., 1900. Prancha 32. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Com o retrato nas mãos muitos paulistanos pobres ou remediados puderam ter uma pequena materialização das noções de dignidade, opulência e bom gosto aplicadas à sua figura. No estúdio fotográfico eles foram estimulados a sonhar com uma nova vida. Afinal, o desejo por ascensão social está na base do consumo de mercadorias, processo no qual, acreditamos, a fotografia teve papel estruturante. Os clientes desejavam uma imagem de alto valor pessoal. Aquela “boa” figura gerada no estúdio circularia por várias mãos, integraria os álbuns de família, os porta-retratos de amigos e parentes distantes, suplantaria, com alguma sorte, a vida de seu referente. Era preciso, portanto, deixar de lado qualquer espontaneísmo ou realismo comprometedor e construir algo que fosse digno de permanência<sup>37</sup>.

Apesar da indissociabilidade das práticas e representações de gênero, para efeito de exposição os capítulos estão organizados segundo recortes da hipótese-eixo. Os capítulos seguiram também uma lógica espacial que nos pareceu melhor corresponder ao roteiro de nosso raciocínio.

37. Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima, “Indivíduo, Gênero y Ornamento en los Retratos Fotográficos, 1870-1920”, em Fernando Aguayo e Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e Investigación Social*, México, Instituto Mora, 2005, pp. 277-288.

O primeiro capítulo – “Ações Centrípetas e Centrífugas: Individualidades Sexuadas” – apresenta os repertórios materiais domésticos associados ao homem e à mulher. Valorizou-se, neste momento, a capacidade e os graus de atribuição de gênero dos objetos da casa. Por meio da análise de suas características físicas e dos sentidos e valores a eles atribuídos chegamos ao primeiro esboço das identidades de gênero, que definimos como ações centrípetas masculinas e ações centrífugas femininas, caracterizadas respectivamente como formas de identidade com alta e baixa capacidade de individualização. Aqui já são introduzidos alguns desdobramentos da hipótese, como as funções sociais de mediação, o papel da arte na produção de objetos domésticos e as relações entre tradição e modernidade na constituição das identidades de gênero.

No segundo capítulo – “Espaços e Representações de Gênero: um Campo Operatório” – o foco centrado nos objetos se abre para incluí-los agora nos espaços da casa. Por um estudo comparativo de características materiais como cores, formas, matérias-primas, estilos, arranjos do mobiliário, grau de instrumentalidade dos objetos, localização com relação aos demais cômodos da casa etc., chegamos a um elenco de atributos masculinos e femininos que completam o quadro resultante do repertório de objetos. Sempre tendo em vista o aprofundamento das questões relativas à identidade dos gêneros, nesse capítulo, a abordagem, ainda focada no objeto, agora no seu contexto espacial, permitiu detalhar as características materiais associadas a homens e mulheres, demonstrando suas ligações com formas diferenciadas de conforto e *performance* social nos espaços públicos da casa. Além disso, é a partir daqui que começamos a deixar clara a íntima relação existente entre os recursos materiais mobilizados para as clivagens de gênero e aqueles mobilizados para as clivagens sociais. O aprofundamento das diferenças de gênero acontece como parte ativa do processo de discriminação social.

No terceiro capítulo – “Representações e Ações Corporais: a Ubiquidade do Gênero” – passamos do espaço para o movimento. Aqui agrupamos sob diferentes subtítulos breves momentos em que a documentação permitiu que objetos e pessoas fossem analisados num “contexto performático”<sup>38</sup>, como o ato de olhar através de uma janela, de alimentar-se ou sentar-se. Ao analisarmos as formas diferenciadas do sentar-se masculino e feminino, acreditamos ter chegado o mais próximo que nos foi possível de um tratamento articulado entre ação e produção de sentido, numa demonstração da sincronicidade entre prática e representação.

No quarto capítulo – “Casa *versus* Rua: a Conspicuidade Feminina e o Trabalho Doméstico” – recorreremos a um duplo foco espacial: fora e dentro de casa. Discutimos

---

38. O conceito de *performance* é utilizado por Contardo Calligaris, “Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, 1998, p. 49 e também por Ulpiano T. B. de Meneses, “Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público”, *Estudos Históricos*, *op. cit.*, p. 96, ao analisar a coleção de objetos como “um ato autobiográfico” e que nos parece mais próximo de nossa abordagem.

as formas de luxo e conforto associadas às funções femininas de “ornamentação” nos espaços públicos da cidade e nos interiores domésticos. No momento em que a estrutura de mercado, o desenvolvimento técnico e científico criam a possibilidade de uma inserção social democrática, ao romper as barreiras políticas e estamentais de acesso à riqueza, a concorrência e as diferenças sociais acirradas tornam vitais as formas materiais de ostentação de *status*. Assim, a mesma sociedade que cria objetos voltados para atender às necessidades físicas de bem-estar, que simplifica a decoração, planifica o trabalho doméstico por meio de arranjos espaciais racionais, transformando os objetos luxuosos, por sua própria natureza raros e inúteis, em objetos confortáveis, portanto úteis e abundantes; essa mesma sociedade volta-se para as culturas aristocráticas para delas extrair seus signos de luxo e riqueza, relegando para os ambientes de trabalho aqueles objetos que mais expressavam a nova cultura burguesa<sup>39</sup>. A peculiaridade da relação entre luxo e conforto, no caso que analisamos nesse capítulo, está na mobilização do ornamento doméstico e na produção de uma ordenação estética dos objetos que servem para distinguir duas categorias de mulheres dentro de casa – a patroa e a empregada. Tal clivagem trará conseqüências igualmente diversas do contexto norte-americano e europeu. A reorganização das áreas de serviço, especialmente a cozinha, verá sua matriz masculina modernizadora desviar-se da figura do engenheiro e do arquiteto para concentrar-se naquela do médico higienista.

No quinto e último capítulo – “A Felicidade como Conforto: Bem-estar, Domesticidade e Gênero” – examinamos os vínculos entre o espaço material e imaterial. Em outras palavras, a estética doméstica é retomada como um sistema classificatório e distintivo de gênero e classe que articula as formas materiais de conforto às necessidades de gratificação simbólica. A questão central será discutir o papel dos “segmentos médios” na cidade de São Paulo na formação da família como célula de consumo e nela apontar os papéis específicos de homens e mulheres que vislumbra-ram a possibilidade de ser abraçados pelo “processo civilizatório”.

---

39. Philippe Perrot, *op. cit.*, pp. 31-49.

COMO VIMOS, a estética doméstica pode ser entendida como uma forma específica do trabalho associado à dona de casa. Serviu para valorizar a sua atividade e, no Brasil, distingui-la do trabalho dos empregados. Mas o fenômeno de estetização da casa – que poderia ser denominado decoração, se pensarmos em todo o sistema de embelezamento dos cômodos que inclui o tratamento das paredes, janelas e assoalho, a escolha e arranjo do mobiliário e de seus acessórios, aos quais se somam todas as peças artesanais ligadas diretamente à produção feminina – vai além de um mecanismo de sedução da mulher, por meio do qual a imposição de trabalho mistura-se a uma suposta obtenção de prazer pessoal.

A esta altura já percebemos que o uso da decoração doméstica como instrumento de clivagem social mobiliza elementos de natureza simbólica. A configuração material da casa participa da produção de valores. Ela condiciona as comunicações individuais, sexuais e sociais, hierarquizando o espaço segundo a grade de valores de seus agentes. Assim, tal condicionamento não se impõe como arbitrário ou coercitivo. Como qualquer forma de apropriação humana, o ato de decorar implica selecionar elementos de um universo complexo, contínuo e caótico, transformando-o em algo compreensível e praticável. A montagem do microcosmo doméstico possui, como elementos constitutivos, os artifícios da dissimulação, da compensação, da distensão, da naturalização, que, entre outros, compõem uma retórica das coisas. É nesse sentido que o embelezamento da casa pode ser considerado como uma forma específica de conforto, que nós chamaremos aqui conforto visual<sup>1</sup>. Tal fato não implica desconsiderarmos os seus demais níveis de penetração, que, somados, constituiriam uma espécie de conforto ambiental. No entanto, pelo que apreendemos da documentação, parece correto supor que a visão é o sentido norteador da decoração, cujos efeitos articulam o prazer visual às suas mais profundas dimensões simbólicas.

São inúmeras as referências documentais ao “aspecto” da decoração de uma casa. “Aspecto” de beleza, de conforto, “aspecto agradável”, “efeitos” artísticos ou ainda à associação que se pretende entre “razão estética” e “razão de conforto”. O que nos parece é que a sensação visual de prazer é o modo de desencadeamento (ou gatilho)

---

1. Não no sentido literal que a expressão indica, ou seja, visão sem transtorno, mas como o conforto que é apreendido pela visão.

das demais sensações de conforto que os interiores residenciais pretendem oferecer aos seus usuários. Além disso, a importância visual da decoração doméstica, pelas funções que cumpre e artifícios que exige, como veremos a seguir, nos dá a oportunidade de percebermos o quão profunda é a interação entre os gêneros na produção do espaço doméstico. Essa percepção nos ajuda a não pensarmos a produção do masculino e do feminino de forma dissociativa, autônoma. Pelo contrário, os gêneros se constituem sempre em um contexto relacional, seja ele de oposição, submissão, equivalência ou complementação. Outra vantagem, a análise da decoração na casa nos permite escapar da armadilha reducionista que vê o espaço doméstico como domínio do feminino, o que significaria ser este produto da mulher, constituído para seu benefício. A casa seria um espaço conquistado ao homem, especialmente nos casos em que suas funções públicas se vêem reduzidas e esta se torna essencialmente um lugar da experiência íntima, privada e individual.

### A Noção de Conforto na Decoração

Quando Edmond de Goncourt, em 1896, oferece “ao curioso da arte e da literatura” uma descrição das obras acumuladas em seu *grenier*<sup>2</sup>, seria justo que o leitor esperasse encontrar referências específicas a alguns dos valiosos objetos de sua propriedade, ou comentários que os articulassem à vida literária ou pessoal do escritor. No entanto, ele organiza sua apresentação de forma espacial, “um croqui escrito”, demonstrando como cada objeto de arte fazia parte do que ele denominou microcosmo – “microcosmo de coisas de gosto, objetos de eleição, de belezas raríssimas, selecionados dentro o que há de melhor...”<sup>3</sup>. Os objetos que compõem o ambiente são percebidos de modo associativo. O conjunto harmonioso, fruto da decoração, não está ali apenas como uma moldura que complementa a cena, ou como sinalizações de distinção social. Ao contrário, o espaço harmonioso age sobre os comportamentos, exigindo a definição de papéis apropriados: “[...] foi feito em duas peças, das quais a menos espaçosa dá para a maior por meio de uma abertura, que lhe confere o aspecto de um pequeno teatro, cuja cortina estaria levantada”<sup>4</sup>.

2. O *grenier*, termo francês que denomina o sótão de uma casa, segundo nota da própria revista, “é o nome dado, pelo Sr. Edmond de Goncourt, às peças situadas no segundo andar da casa de Auteil; do outono até a primavera, são o lugar de encontros, o centro intelectual em que uma elite de literatos, artistas, vem buscar, a cada domingo, ao cair da tarde, o prazer de conversar livremente. Os mais fiéis frequentadores do *grenier* são os Alphonse Daudet, Émile Zola, J.K. Huysmans, José Maria de Hérédia, Rosny, Octave Mirbeau, Maurice Barrès, [...], Rodin, [...]”. Edmond de Goncourt, “Le Grenier”, *Gazette des Beaux-Arts*, t. 15, ano 38, 1º sem. 1896, p. 101.

3. *Idem*, *ibidem*.

4. *Idem*, p. 102.

A comparação com o ambiente teatral aponta para a força estruturadora do espaço da casa. Observa-se, ainda, a importância que assume a visão nesse ambiente demarcado. A grande atração dos encontros no *grenier* era o deleite que a decoração produzia. Em outras palavras, podemos afirmar que o espaço seduzia esteticamente o seu freqüentador com a exposição visual de objetos arranjados segundo uma ordenação decorativa, “agradável” e de “bom gosto”.

Nesse cenário, cada objeto é descrito de acordo com a posição que ocupa: o branco das andorinhas e glicínias que figuram no cinto feminino japonês do século XVII contrasta com o vermelho da parede; os *kakémonos*<sup>5</sup> estão sobre a biblioteca; um conjunto “de objetos originais de arte” encontra-se reunido sobre uma pequena *étagère* de madeira; acima dela está um *foukousa*; as gravuras e os desenhos “mais queridos” formam uma exposição à parte, já que reunidos nas paredes laterais que resultam das reentrâncias da janela, com dois pequenos bancos de pedra, lembrando os recantos das janelas medievais, ou os *cosy corners* e *art corners* do vitorianismo; dentro de uma vitrine estão os retratos dos amigos, freqüentadores do *grenier*, pintados ou desenhados sobre os livros preferidos do autor, em “excelente” papel autografado, e assim por diante. Ao lado de livros e imagens são mencionados móveis, bibelôs, esculturas e objetos... uma caixa de doces, outra de papel, sobre as quais ele se detém descrevendo sua ornamentação, ressaltando figuras, formas, cores, matérias-primas e texturas:

Mas a peça oriental de grande valor que decora este cômodo está sobre a lareira, que apóia um chibatchi em bronze, adamascado de prata, entre duas cornetas, em que há entalhadas gruas e tartarugas: é um tapete persa do século dezesseis, com esse adorável aveludado do veludo raso, e tecido na harmonia de duas cores de velho musgo e ouro velho, que lhe formam o fundo, e sobre o qual ziguezagueiam, tal como vãos agudos de aves marinhas, arabescos azuis<sup>6</sup>.

No *grenier* dos irmãos Goncourt, homens de uma elite intelectual e artística vivem a experiência de apreciar objetos que proporcionam imenso prazer visual. A descrição do tapete persa nos traz, com detalhes, os elementos que estão em jogo nesse tipo de fruição. Edmond de Goncourt introduz a apresentação do tapete com duas observações genéricas, relacionadas à moda e ao meio social – o amor pelo Oriente e a importância da ostentação. A procedência oriental do tapete, datado do século XVI, nos lança de imediato para um passado mítico criado pelos produtos exóticos de sociedades onde imperaram formas de vida distantes da experiência urbana na Europa. O tapete significa antes de tudo um mundo pré-industrial. Afinal,

5. O *kakémono* é um objeto típico das salas de visita do Japão. Trata-se de uma pintura em tecido ou papel, enquadada e que costuma associar uma figura a um conjunto de ideogramas.

6. Edmond de Goncourt, *op. cit.*, pp. 104-105.

ele é considerado um dos produtos mais belos do artesanato e do engenho humano. O “grande valor” da peça, mencionado de modo pouco específico e rapidamente, sugere como se associavam raridade, antigüidade, alto valor artístico e alto valor monetário. A terceira observação é a de que se trata de uma peça decorativa, logo, deve ser entendida com relação ao lugar que ela ocupa no espaço. Certamente, por essa razão, antes de dar detalhes sobre o tapete, o autor busca mostrar o seu enquadramento, situando-o acima da lareira. Da mesma forma, outras peças serão descritas segundo o contraste que produzem com o fundo sobre o qual são colocadas (teto ou parede), a ressonância formal que produzem com uma outra peça de decoração, a simetria que proporcionam, como no caso acima, em que os objetos marcam linhas delimitadoras do conjunto – o rebatimento entre a lareira e o tapete na vertical e os dois cones na horizontal, todo o conjunto centralizado por uma peça de bronze. Só depois de situar o tapete inicia-se a sua descrição, na qual encontramos enumerados os demais elementos responsáveis pelo prazer visual: a textura, a experiência de estar em contato com algo que é raro e antigo (e, por isso, bom), a harmonia das cores, a forma, que, mesmo abstrata, sugere uma paisagem marítima. O tapete incita a imaginação, estabelecendo um contato direto com a subjetividade do observador. Além de paisagens e personagens, as flores e os pássaros são figuras recorrentes nesse ambiente produzido e consumido exclusivamente por homens<sup>7</sup>.

A capacidade de obter prazer visual depende não somente dos objetos em si, mas da relação espacial que eles mantêm; em outras palavras, o prazer visual depende da decoração. Os interiores românticos europeus foram constituídos a partir da destruição, reformulação ou saque de igrejas, palácios e do rastreamento incansável dos negociantes interessados na compra de objetos “antigos” durante os séculos XVII e XVIII. O interesse por objetos do passado deu origem a coleções particulares organizadas por homens em espaços residenciais. Os falecimentos, as heranças, os leilões e as ruínas financeiras desses colecionadores provocaram sucessivas redistribuições de objetos. As coleções foram assim pulverizadas em milhares de outras que desaguarão nos ambientes do início do século XIX, montados não somente pela aristocracia européia ou burgueses ricos mas também por um estrato médio com condições de fazer pequenas viagens ou com alguma disposição para adquirir peças em lojas de curiosidades<sup>8</sup>. No contexto europeu, as características das coleções domésticas organizadas por homens no século XVIII e início do século XIX podem ser assim resumidas: o gosto por objetos antigos (clássicos, renascentistas e, depois, medievais – graças ao interesse pela identidade nacional que incentivou a busca das raízes culturais no próprio país –, ou ainda exóticos, como objetos chineses, japoneses ou persas); a

7. Na lista de nomes dos frequentadores do *galerie* constam somente homens. Edmond de Goncourt, *op. cit.*, p. 101.

8. Wainwright Clive, *The Romantic Interior: The British Collector at Home. 1750-1850*, New Haven/London, Paul Mellon Centre for Studies in British Art/Yale University Press, 1989.

lógica pouco discernível, oriunda de critérios estéticos e afetivos vinculados a um arranjo extremamente personalizado; a tendência ao acúmulo e a prática de expor ao público esses objetos, mesmo estando alocados em espaços residenciais.

Tal perfil indica que as coleções decorativas domésticas organizadas por homens foram uma das matrizes dos ambientes domésticos do final do século XIX, não mais regidos por homens que tinham prazer em colecionar, mas, agora, organizados basicamente por mulheres, que tratavam de constituir, por meio do arranjo de mobiliário e objetos na casa, um mundo alternativo àquele do trabalho urbano. Jane Brown enfatiza a ação feminina na transformação da casa em pequenos museus, herança da tradição masculina:

Em seu zelo de educar a si própria e às suas famílias, as mulheres do período vitoriano tardio transformavam suas casas em pequenos museus, cheios de objetos evocativos e emblemas da cultura. Estes eram importantes instrumentos, tanto para a instrução direta quanto para a formação inconsciente das crianças. Naturalmente, o bricabraque precisava ser da melhor qualidade possível<sup>9</sup>.

Esses objetos são fragmentos de diversas tradições culturais (européias, orientais, românicas, gregas e renascentistas), continuamente recontextualizados, reapropriados, ressignificados, em um longo ciclo, que inclui venda e revenda, utilização de modelos para a confecção de réplicas ou citações em objetos decorativos veiculados nos manuais do tipo “faça você mesmo”, comuns no final do século XIX e consumidos por segmentos médios que sequer supunham a origem ancestral desses objetos, mas estetizaram ícones de tradição aristocrática como a pátina<sup>10</sup>.

Os objetos extraídos da cultura japonesa são um bom exemplo do valor que tais peças assumiram na decoração do ambiente doméstico burguês. A construção do pavilhão japonês na Exposição Universal de Philadelphia, em 1876, marcou um dos pontos áureos da disseminação da arte japonesa no mundo ocidental. Apropriados pelo Movimento Estético inglês, ligado ao ecletismo e à moda que ficou conhecida como “loucura decorativa” (*decorative craze*), motivos japoneses foram transformados em clichês que resumiam a idéia de efeito artístico<sup>11</sup>.

A estética oriental caracterizava-se pelo uso abusivo e combinado de flores, cerejeiras, trepadeiras, bambus, luas cheias e crescentes, pássaros e borboletas, organizados em arranjos assimétricos, em que os motivos aparecem sobrepostos (*truncated forms* ou as denominadas *cracked-ice design*) e em formatos alongados. Os biombos

9. Jane Converse Brown, *op. cit.*, p. 128.

10. “Por melhor repuxada e modelada que seja uma peça de metal – bronze cinzelado, cobre ou estanho repuxado –, ela não é nada sem a pátina; ela é que dá a cor, acentua as sombras, dá a aparência de ‘objeto de arte’”. *L’Artisan Pratique*, vol. 8, fasc. 4, p. 1.

11. “Padrão linear irregular, talvez inspirado no design japonês do ‘gelo rachado’, era tão prevalente que funcionava como uma espécie de sinal taquigráfico simbólico, significando ‘o artístico’”. Beverly Gordon, *op. cit.*, 1994, p. 127.

eram peças privilegiadas para representações desse tipo, já que suas faces tinham de ser estreitas, para servirem de pés do móvel, e longas, para cumprir a função de isolamento a que se propunham. Mas os motivos japoneses estavam em todos os lugares. Foram bordados, impressos, pintados, pirografados em tecidos, porcelanas, painéis, couro, gravuras, bronzes etc. As peças japonesas eram valorizadas não apenas pelas suas qualidades visuais mas pela sua origem artesanal. A paixão pelos objetos "sinceros", resultado da fusão entre honra, beleza, moral, religião e história, cresceu como reação à produção industrial em massa, a qual, ironicamente, reproduzia os padrões artesanais que inundavam a casa burguesa. A sinceridade e honestidade do artesanato japonês, fruto do prazer e amor do artesão pelo próprio trabalho, migrava para o interior das casas ocidentais da classe média para reabilitar o trabalho doméstico e engajar a mulher na produção decorativa que as novas necessidades familiares demandavam. William Morris, Ralph Waldo Emerson, John Ruskin, James Jackson Jarves viam na utilização de artesanatos artísticos um meio de educação não apenas estético mas moral e religioso. Uma forma de crescimento interno, pessoal que, numa perspectiva a longo prazo, deveria conduzir ao crescimento da nação<sup>12</sup>.

No Brasil, em pleno século XX, artigos de revista informam a dona de casa sobre a origem da cerâmica japonesa, discorrendo longamente sobre técnicas de confecção e padronagens, sobre a história de sua produção e assim por diante<sup>13</sup>. Com os tapetes orientais e as rendas originais acontecia o mesmo<sup>14</sup>. Interessante, no entanto, é que o discurso sobre o *glamour* das peças antigas, chegando mesmo a condenar o uso abusivo pelos paulistanos de cópias, parece servir muito mais como estratégia de difusão dessas mesmas cópias. Do artigo sobre a raríssima cerâmica japonesa passamos para os "objetos de arte", estes já de inspiração japonesa, vendidos na Casa Francesa em São Paulo<sup>15</sup>. Mercadorias nomeadas muito mais pela matéria-prima ou algum atributo decorativo importante do que pelo seu valor histórico ou formal. A Casa Francesa oferece estátuas de terracota de 40 cm de altura e grupos de bronze de 25 cm de altura, e vasos azuis tipo Sèvres de 15 a 18 cm de altura o par<sup>16</sup>. Nos leilões ocorridos em São Paulo e publicados em jornais era freqüente a referência aos objetos "de arte" simplesmente como quadros com molduras douradas. O esclarecimento do leitor sobre a origem remota dos padrões originais reproduzidos nos objetos contemporâneos certamente devia incentivar o seu consumo. Em 1915, o Mappin Stores

12. Jane Converse Brown, *op. cit.*, 1988, pp. 122-136.

13. "Cerâmica Japonesa", *Revista Feminina*, set. 1918, pp. 23-25.

14. Anúncios publicados em diversos jornais da cidade: "Exposição de Tapetes Orientaes", Mappin Stores, 18 e 26 ago. 1916; "Tapetes de Distinção", Mappin Stores, *A Cigarra*, 14 mar. 1917; *Idem*, 17 ago. 1916; *Idem*, 14 nov. 1917, s.n.p.; "Rendas", *Revista Feminina*, dez. 1919, p. 92.

15. "Objectos de Arte", Casa Franceza de L. Grumbach e Cia, *A Cigarra*, 30 mar. 1918, s.n.p.

16. "Artigos Reclame deste Mez", Casa Franceza de L. Grumbach e Cia, *A Cigarra*, 30 mar. 1918, s.n.p.

oferece em anúncio quinhentos tapetes orientais<sup>17</sup>. Dois anos depois, a mesma casa está oferecendo uma remessa recém-chegada de dois mil tapetes<sup>18</sup>:

Mas as pessoas de gosto, na impossibilidade de possuir um desses tapetes, porque já não há dinheiro que os compre, podem contentar-se com as copias, que se vendem, mesmo entre nós, por preços relativamente commodos. [...] nas fábricas inglesas os artistas não se contentam de reproduzir apenas os desenhos, em todas as suas mais fugitivas minucias, mas, mais do que isso, conseguem dar ao desenho o aspecto apagado, envelhecido, a “patine” enfim, que torna esses tapetes superiormente apreciáveis<sup>19</sup>.

Nas residências das famílias de elite ou mesmo nos segmentos médios da sociedade, os homens exerciam profissões liberais, estavam absorvidos pelo trabalho na indústria, no comércio ou dedicados a empreendimentos agrários. Eram homens, portanto, de negócio ou assalariados, sem vínculos fortes com o mundo das artes, ou cujo cotidiano esmaecera o brilho da formação artística que já fizera parte de sua educação na infância ou na adolescência. Como se entendia o papel da estética doméstica para esses homens, afeitos a ambientes simples, sóbrios, funcionais, como vimos até agora?

As diferenças de gênero dentro da família eram sustentação a um discurso que via a casa em franca oposição ao espaço externo, o qual, por sua vez, surgia como um campo hostil, mesmo para o homem, que, fora de casa, vive a cidade como um campo de batalha: “[O homem] tem de zelar o seu credito, contrahir amigos, dedicar-se ao trabalho, honrar o nome de seus pais, saldar compromissos, dirigir negocios, exercer uma profissão, despertar admirações e odios, atacar, defender-se, destruir e construir”<sup>20</sup>.

O papel ativo do homem na vida social está indicado nesse texto por meio de uma sucessão de verbos, que definem ações que garantem a sobrevivência e o sucesso da família. Os complementos dos verbos de ação que especificam as práticas (“zelar o seu crédito”, “contrair amigos” etc.) desaparecem no final do argumento, restando somente a ação isolada, generalizada e naturalizada. Despojados, os verbos sintetizam a complexidade do fenômeno social em atitudes de luta – atacar, defender, construir e destruir. Sem a garantia de um lugar social previamente fixado, a ação individual e o livre-arbítrio são os únicos elementos com que se conta para a conquista de posições

17. “Offerta Especial de 500 Tapetes”, Mappin Stores, 25 jul. 1915.

18. “Exposição de Tapetes Orientaes”, Mappin Stores, *A Cigarra*, 14 nov. 1917, s.n.p.

19. “As Tapeçarias”, *Revista Feminina*, abr. 1918, p. 28.

20. Americo Werneck, *Arte de Educar os Filhos; Às Jovens Mães*, Rio de Janeiro, *Jornal do Commercio*, 1895, p. 46. O médico Americo Werneck escreveu, em 1895, um livro de orientação para as jovens mães, que, inexperientes, teriam necessidade de uma melhor compreensão do seu papel na educação dos filhos. Na forma de cartas trocadas entre o médico Valerio Silva e sua afilhada Hermengarda, mulher mestiça, casada com um ferreiro, o livro volta-se para um grupo social economicamente remediado, e, portanto, distante da ostentação das elites.

em meio a uma sociedade em que seus agentes estão em constante movimento: “A fortuna é sempre instavel. [...] No nosso paiz, então, não ha nada mais instavel que o dinheiro. Em nosso paiz não ha nada que esteja organizado, nem o governo, nem a politica, nem a lavoura, nem o trabalho. [...] Nada é solido, nada é duravel”<sup>21</sup>.

A necessidade de poupar para garantir o futuro, os perigos que cercam a fortuna familiar e os riscos de perdê-la de maneira inesperada eram contingências da vida freqüentemente apontadas nos documentos.

Na distribuição dos papeis do drama social o homem salienta-se pelo ataque, pela impetuosidade, pelo estudo, pelo trabalho ordeiro, pelas faculdades inventivas, pelo amor ao progresso, pela exposição de seu organismo forte ao sol, ao vento, á procella, á calamidade, aos conflictos, á guerra, ás ambições e á gloria. Por um requinte de cavalheirismo elle collocou sua companheira ao abrigo da necessidade e dos insultos, assumindo o peso dos encargos. Na posição de protegida, a mulher distingue-se pela resistencia passiva. Ella não provoca, defende-se. A delicadeza de sua missão e de seus sentimentos não lhe permite envolver-se no torvelinho da batalha, onde se manejão todas as armas do arsenal humano. Eis o quadro da vida real. O homem sae para a luta, e lá corre os riscos da fortuna; a mulher fica em casa, governando a familia, mitigando com o balsamo do carinho os dissabores do marido, e educando os novos combatentes para continuarem essa luta que durará, enquanto durar o mundo<sup>22</sup>.

As intempéries sociais são metamorfoseadas em fenômenos da natureza, em que a disciplina, a ordem, as regras da sociedade, às quais o homem devia obedecer, nada mais são que desdobramentos de uma ordem preestabelecida, que vem se manifestando desde um tempo primordial. O momento de constituição das diferenças biológicas entre homens e mulheres, ditado pela “acção mysteriosa do aparelho cerebral”, estaria atrelado ao momento de divisão do trabalho entre os gêneros, divisão que particularizou as aptidões cerebrais por meio do “gráo de atividade de suas funções”<sup>23</sup>. Cultura e natureza são compreendidas como fenômenos indissociáveis<sup>24</sup>. A mesma visão que concebeu o homem como um “combatente” entende que nele a força e a criatividade sobrepujaram a emoção e o sentimento, qualidades que, por sua vez, puderam se desenvolver livremente na mulher. Mais sensível, a mulher

21. “O Lar do Futuro. O que Devem Fazer as Nossas Filhas”, *Revista Feminina*, mar. 1919, p. 29.

22. Americo Werneck, *op. cit.*, pp. 77-78.

23. “Postos os sexos em confronto, nota-se que o sentimento progredio na mulher com sacrificio do raciocinio. O culto millenario da dedicacão e da forma desenvolveo-lhe a belleza e o carinho; o sentimento nella é uma demonstracão activa e superior da intelligencia. Porque? Desde as eras primitivas, o exercicio constante de sua missão de esposa e mãe apurou de tal modo essa feição delicada do espirito que fez desta a sua qualidade predominante. Todas as outras faculdades cederão-lhe uma parte da sua energia, atrophinando-se na proporção das forças que dispensarão. Ao contrario, o homem educado nos revezes, obrigado a uma luta incessante, curtido pelas dôres, combatido pelos desenganos e pela fatalidade, perdeu em sensibilidade tudo quanto ganhou em raciocinio e coragem”. Americo Werneck, *op. cit.*, pp. 23-24.

24. *Idem*, p. 20.

tornou-se inapta para a vida externa, fora de casa, mas extremamente eficiente para educar seus filhos e suprir as carências masculinas. A casa torna-se um refúgio, mas também o lugar onde as forças masculinas desgastadas serão sempre restabelecidas. Mais ainda, o “culto millenario da dedicação e da forma desenvolveu-lhe a beleza e o carinho”, nas palavras do médico Werneck. O homem, ao contrário, “perdeu em sensibilidade”, acostumado que foi à luta milenar pela sobrevivência. A afinidade feminina com o sentimento articulado à sua expressão estética no culto à própria forma são coerentemente estendidos aos objetos ligados à mulher, como a ornamentação da casa, onde ela, por natureza, estaria capacitada a produzir um ambiente doméstico no qual o homem, exaurido de suas forças, teria o seu espírito tocado pelos objetos artísticos<sup>25</sup>.

De acordo com essa visão nidificadora do lar, disseminada nos manuais, artigos de revistas e anúncios publicitários, qual era a função da estética para os homens? Ora, a estética doméstica transformou em conforto visual e ambiental as atividades de produção, manutenção e organização da vida doméstica, responsáveis efetivas pelo descanso masculino. A fruição visual no *grenier* dos irmãos Goncourt transformou-se em uma noção menos especializada e ostensiva, que denominamos conforto visual. O conforto visual é entendido nesse novo contexto como uma organização de elementos materiais cujo resultado de conjunto, apreendido pela visão, realiza necessidades de natureza simbólica responsáveis por sensações de bem-estar. Concretamente, trata-se de alcançar, pela construção de uma ordenação estética doméstica, a transcendência do mundo real para um mundo de representações prazerosas constituídas em torno de práticas e objetos tranquilizadores: “Ao regressar, exausto do trabalho amofinado, quer pelos pedidos de café, quer pelas ordens e observações si é subordinado, o lar deve-lhe ser apresentado como um ninho de repouso, sem a mais leve contrariedade, sem o menor aborrecimento”<sup>26</sup>.

Observando as linhas abstratas em ziguezague azul, tecidas no tapete persa do século XVI, seu proprietário, Edmond de Goncourt, sentiu a presença de paisagens marítimas, com pássaros em vôo. Aparentemente muito próxima, a experiência vivida pela família de classe média que Jeanne Amen descreve é, porém, diferente. O biombo colocado na porta de entrada da sala, pintado pela dona de casa, representando uma paisagem com flores e andorinhas, faz aquele que o vê *esquecer-se* do inverno

25. Durante os séculos XIX e XX, a Europa e os Estados Unidos foram o carro-chefe de teorias raciais desenvolvidas com base no darwinismo social e na antropologia física (Tania R. De Luca, *op. cit.*). Nesse contexto propício, em que se tornara prática científica justificar as diferenças entre negros e brancos por meio de diferenças na constituição óssea, desenvolveram-se também abordagens semelhantes para explicar as diferenças entre homens e mulheres. O médico brasileiro Tito Livio de Castro foi um dos divulgadores dessas idéias no país, segundo as quais a inferioridade feminina era decorrência, por exemplo, de uma pequena caixa craniana, equivalente à de um menino de dez anos. Cf. Livio de Castro, *A Mulher e a Sociogenia*, Rio de Janeiro, Francisco Alves & Cia., 1890.

26. “O Evangelho da Mulher”, *Revista Feminina*, out. 1919, p. 47.

lá fora. Há uma oscilação, como se nota, entre uma função ativa, enriquecedora dos sentidos, e uma função desmobilizadora:

Que belo biombo com um fundo ouro sobre o qual se entrelaçam esses ramos de flores de macieira e sai voando essa andorinha! Se é para não mais pensar no inverno, assim que o entreabrimos à frente da porta de nosso salão, a escolha de sua decoração é um achado<sup>27</sup>.

Os biombos ou pára-ventos foram divulgados amplamente em São Paulo. Por meio da *Revista Feminina*, era possível coletar modelos acompanhados do receituário para sua confecção. A paisagem era um dos temas preferidos para compor o pára-vento (Figura 138). A fantasia e o devaneio que a fruição de tais pinturas proporcionavam estavam também associados ao interesse em observar os atributos femininos das donas de casa, que aproveitavam a oportunidade para exibir seus talentos<sup>28</sup>. Julia Archambeau, professora de artes aplicadas para moças em São Paulo, identificava no arranjo gracioso da casa e no culto ao conforto os benefícios restauradores da sedução doméstica. À dona de casa cabia a missão de “fazer esquecer a velocidade do tempo que passa”, artifício executável pela “mulher artista”<sup>29</sup>. A experiência estética aqui mobilizada presta-se à conquista de um novo objetivo – proporcionar o distanciamento do trabalho produtivo, propiciando o descanso. E o descanso não é somente físico, mas também a revitalização do espírito. A função da arte, introduzida no espaço doméstico pela mulher, era criar os dispositivos materiais aos quais o descanso mental estaria associado. A frase da professora de artes aplicadas nos fornece alguns elementos para entendermos o tipo de desgaste mental que o homem sofria e do qual deveria se recuperar refugiando-se em casa. O tempo abstrato só existe no relógio, e este mantém sempre o mesmo compasso. O ritmo social, este sim, acelera-se e pode tornar a vida desgastante. A referência à velocidade indica mudanças e acúmulo de acontecimentos sobre os quais não se tem controle – “o tempo que passa” –; o tempo social, entendido aqui como tempo natural, não pode ser detido. A sensação de impotência é sentida como algo desnorteante, vertiginoso e exaustivo. Por isso, é preciso, no ambiente doméstico, voltar ao tempo controlado, à previsibilidade, à regularidade, a um lugar onde as mudanças de espaço e de tempo são bem sinalizadas, nos transmitindo uma sensação de tranquilidade. Nesse sentido, o “aformoseamento” da casa, que instaura uma ordem controlada, em que o trabalho, elemento desestabilizador, está virtualmente suprimido, materializa a noção de felicidade familiar.

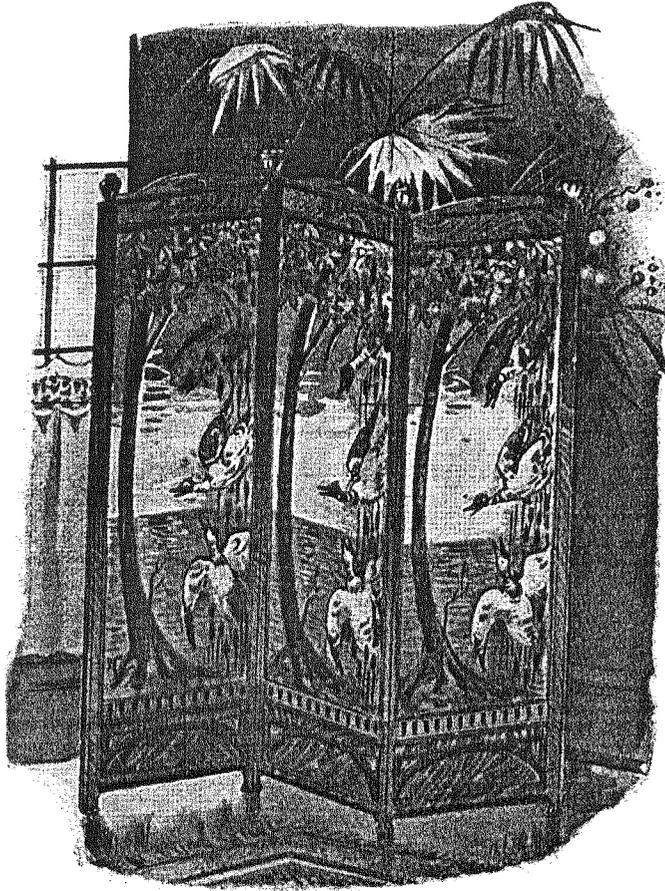
27. Jeanne Amen, *L'art au point de vue féminin*, Paris, P. Orsini, 1895, p. 15.

28. A pintura era uma das atividades mais incentivadas. Pintores como Antonio Rocco ofereciam cursos especiais para senhoritas na Casa Di Franco, na rua S. Bento, juntamente com a então existente escola de música de A. Di Franco. *A Cigarra*, 11 maio 1915, s.n.p.

29. Julia Archambeau, “Arte Aplicada. A Photo-Pintura a Oleo”, *O Echo*, out. 1916, s.n.p.

REVISTA FEMININA

## COMO ENFEITAR MINHA CASA



Decoração de um para-vento

Chamamos a atenção das nossas leitoras para o gracioso para-vento cujo modelo ilustra esta página. A sua execução pôde oferecer dificuldades, se a pessoa, que o queira executar, não possui certos rudimentos de desenho e decoração. Mas, se os possui, consegue executar a tarefa galhardamente, porque o modelo é bastante nítido e pôde ser copiado nos seus menores detalhes.

As tres faces, como se vê do desenho, reproduzem o mesmo assumpto, o que facilita notavelmente a sua execução. São tres patos silvestres, em relevo, numa attitude de vôo. Nelles deve predominar a côr branca; mas a extremidade das azas, a cauda e a cabeça devem ser de um azul profundo, desse azul profundo e brilhante que caracteriza muitas especies dos nossos pombos domesticos. De resto, para se executar essas tres aves, não são precisos muitos cuidados do desenho, porque o proprio

genero dessa pintura, que é a faiance, não comporta, sem quebra da sua graça de conjunto, um excessivo estudo de detalhes.

Tudo, enfim, depende da maior ou menor habilidade do decorador. O ceu, que constitue o segundo plano, é claro. A luz do occaso se mostra, aqui e allí, dourando o rebordo das folhas e illuminando a agua em tremulinas. O tronco, cujas raizes se vêm em forte relevo, no primeiro plano, e se alteia até a parte superior, pôde ser feito em tinta chocolate, de tom escuro. Esse tom chocolate, embora muito mais claro, pôde ser applicado na agua. As pinturas decorativas não convem que tenham muita variedade de tintas, nem excessivos contrastes de tonalidades. O contrario disso é o carnavalesco.

Aqui estão, pois, os elementos que apresentamos para serem aproveitados na factura desse lindo para-vento.

Figura 138. "Como Enfeitar Minha Casa", *Revista Feminina*, jan. 1918, p. 32. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

e visuais como condicionam seu corpo a essas experiências. “Exercite sua mão, seu olho”, aconselha Mme Jeanne Amen<sup>46</sup> às suas leitoras. Nas artes decorativas a mulher encontra também o treinamento necessário para a confecção de objetos e imagens, adquirindo intimidade com o artefato de decoração, o que dificilmente acontece com o homem comum.

As funções femininas de mediação definem o modo como sua identidade é socialmente percebida. O resultado é que um espaço com características femininas é mais permeável, mais fácil de ser visitado pelo outro. O perigo de comprometimento da masculinidade implícito no contato com territórios marcadamente femininos fica afastado pelo modo de constituição das identidades de gênero, que, no caso do homem, é autocentrada, e na mulher é pouco impositiva pela inespecificidade de certos elementos a ela associados (por exemplo, limpeza e conduta de empregados) e pela suavização do temário feminino (por exemplo, miniaturização de elementos da natureza)<sup>47</sup>.

### A Construção Material da Felicidade Doméstica

Aqui voltamos, finalmente, ao conceito de conforto visual: “O primeiro dever da mulher é tornar, para aquele que trabalha por ela, a vida o mais agradável e o mais suave possível e sua grande arte é criar a felicidade em torno de si. Ora, diz-nos a Sra. Lampérière, a felicidade é harmonia e a mulher que quer introduzi-la em seu lar deve saber combinar efeitos variados de modo a produzir uma impressão de beleza”<sup>48</sup>.

No trecho acima encontramos associados os três elementos constitutivos da idéia de conforto, e que, ao longo deste capítulo, procuramos demonstrar como estão historicamente articulados: felicidade, harmonia e mulher. O conceito de felicidade doméstica está aqui definido de forma absolutamente concreta. A felicidade, que deve ser proporcionada ao homem pela mulher, consiste na produção do belo. A beleza é o resultado bem-sucedido de uma organização doméstica composta segundo as regras

46. Jeanne Amen, *op. cit.*, p. 35.

47. Mark Wigley aborda os espaços masculinos e femininos a partir da inversão de papéis. No caso do homem, ocupar um espaço tradicionalmente feminino não inverte a natureza desse espaço, mas distorce a natureza masculina. O homem torna-se afeminado quando ocupa lugar e exerce tarefas femininas. A mulher, por sua vez, feminiza o espaço masculino quando se ocupa de tarefas masculinas (Mark Wigley, *op. cit.*, p. 335). O fenômeno mostraria a força desqualificadora do gênero subalterno. O fenômeno das apropriações de objetos do gênero oposto tem sido debatido especialmente por meio dos estudos de indumentária. Ao que tudo indica, as apropriações do masculino pelo feminino são muito mais interditas do que o seu contrário. Cf. Mary Schoeser, *op. cit.*, pp. 133-140; Kate Luck, “Trousers: Feminism in Nineteenth-Century America”, pp. 141-152; Colin Cruise, “Artists’ Clothes: Some Observations on Male Artists and Their Clothes in the Nineteenth Century”, pp. 112-120; Lee Wright, “The Suit: A Common Bond or Defeated Purpose?”, pp. 153-161, em Pat Kirkham (ed.), *The Gendered Object*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1996.

48. “L’Art Féminin”, *La Construction Moderne*, 9 maio 1896, pp. 30-31.

estéticas da harmonia, que se constituem, antes de mais nada, pela combinação de cores e formas.

“As artes decorativas são uma arte realmente feminina, e só o seu nome já evoca um mundo de sensações elegantes!”<sup>49</sup>. Apesar de pouco a pouco se tornar uma opção profissional, exercida por homens, a arte decorativa não deixará de ser percebida como uma prática estreitamente relacionada com o perfil feminino. Por isso mesmo, fora do circuito doméstico, esse tipo de trabalho “artístico” será visto com desconfiança: “Se procuramos emitir uma impressão de conjunto logo após uma visita à seção de Artes Decorativas no Salão de Artistas Franceses, parece difícil fixá-la de outro modo que não nestes termos: uma imensa loja de trabalhos femininos”<sup>50</sup>.

Plumet, que publica seus artigos no jornal *L'Art et les artistes*, opõe os trabalhos que têm a marca individual, os quais ele por isso admira e respeita, àqueles de bom gosto, associados então à mulher, onde não foi possível superar o estatuto de objeto de decoração. Os momentos de exceção são interpretados como o resultado da força da personalidade do artista que consegue, com o brilho do pensamento, ultrapassar o objeto ao qual o talento costuma estar subjugado. Se a marca individual não floresce, o objeto decorativo é lançado na vala comum dos trabalhos manuais femininos.

Quando Mme Amen fala em “elegância”, definindo a arte decorativa como arte feminina, ela nos mostra bem que a originalidade desses trabalhos não deve subverter as normas do convencional. Essa percepção está ligada à função ambiental da decoração e à intenção, constantemente reiterada, de que a mulher deve ter como primeiro objetivo agradar aqueles com quem ela convive. Da mesma forma, a casa por ela organizada e decorada deve também ser agradável e, para isso, é melhor que seus objetos não ultrapassem as fronteiras daquilo que é usualmente aceito e admirado por todos. A arte feminina não trata, portanto, de obras de arte, mas de objetos capazes de proporcionar uma “sensação artística”. A moderação é a regra básica que deverá conter os ímpetos de criatividade feminina. A arte doméstica não procura a originalidade, e sim os efeitos<sup>51</sup>. O objetivo é provocar os sentidos, porém, não na busca de indagações, mas de paz. Nessa perspectiva, obedecer às normas da convenção parece ser o caminho mais seguro.

Lugrin, que assina muitos dos pequenos artigos do jornal *L'artisan pratique*, uma das referências da *Revista Feminina*, comenta positivamente as obras de decoração presentes em um dos Salões de Artistas Franceses fixando-se nas matérias-primas

49. Jeanne Amen, *op. cit.*, p. 13.

50. Ch. Plumet, “L'art décoratif au salon”, *L'art et les artistes*, Paris, n. 27, 3<sup>ème</sup> année, juin 1907, pp. 173-174.

51. “[...] e se minhas leitoras tiverem a gentileza de me permitir, eu lhes direi que não é necessário que haja muitas coisas sobre um objeto para que ele seja bonito e de bom gosto. Ao contrário, a menor florzinha pequenina, uma pequena paisagem delicada, um ninho de pássaros produzirá efeito muito gracioso; em uma palavra, quando um objeto não é inteiramente recoberto por pintura, tendo ela própria um fundo, e a madeira é que forma esse fundo, é preciso que se veja muito mais a madeira do que a pintura”. Jeanne Amen, *op. cit.*, pp. 63-64.

e técnicas mais utilizadas (“estanhos”, “couros”, “encadernações em couro lavrado”, “tons quentes”). Ao concluir, ele ressalta o aspecto “rico e tranqüilo” dos trabalhos, alcançados não pela personalidade forte dos artistas mas pelo domínio da técnica – “ornamentos bem desenhados, bem compostos”. Já que o objetivo aqui não é, de forma alguma, a pesquisa de linguagem, a experiência individual do artista com o seu ofício, mas algo que resulte em um ambiente harmonioso na casa, a mulher é orientada para utilizar o repertório, as técnicas e os materiais como alguém que consulta um catálogo<sup>52</sup>. Nesse contexto, pode-se compreender os conselhos práticos que Mme Amen<sup>53</sup> oferece a suas leitoras. Um deles é o de não se arriscarem nos temas difíceis da pintura. A artista que teve pouco sucesso com os retratos, por exemplo, poderá produzir um “efeito feliz de desenho e cores” pintando temas mais fáceis como um buquê de flores ou uma natureza morta.

Mas qual é o sentido da beleza doméstica para o homem? O trecho sobre Mme Lampérière esclarece: a beleza encanta, enfeitiça, seduz o marido, transportando-o ao universo imaginário da intimidade, constituído com os atributos do mundo natural paradisíaco onde o esforço humano está ausente. A casa é o lugar de exercício de uma utopia – feminina, nostálgica, imaginativa – que, diferentemente das demais utopias que aspiram à sua transformação em realidade, tem consciência da sua imaterialidade. A formulação de utopias desvinculadas da realidade está alicerçada em bases românticas sobreviventes. A fruição visual que a decoração proporciona é uma prática vinculada à contradição desse período – uma realidade social instável que, em vez de gerar um impulso de mudança, acaba gerando um forte desejo pela vida contemplativa e auto-referenciada:

[...] a afirmação de um mundo melhor e mais valioso, universalmente obrigatório e legítimo sem restrições, que seria essencialmente diferente do mundo real e da luta cotidiana pela existência. O seu traço distintivo pressupunha que todo e qualquer indivíduo, a partir de sua interioridade (e sem modificar aquela situação real) poderia, por si mesmo, realizar aquele mundo ideal e valioso<sup>54</sup>.

A conquista da paz interior enunciada pela casa bem decorada, que era o pressuposto mínimo, entendido como valor universal para a nova sociedade burguesa e efetivamente praticado por amplos segmentos médios na Europa e nos Estados Unidos, torna-se uma forma de ostentação de *status* superior em uma cidade como São Paulo, onde o número de pobres não proprietários e em situação crônica de instabilidade financeira e profissional era muito maior que o número daqueles que tinham como

52. Vale a pena observar que nos comentários sobre os salões de arte percebe-se que objetos de ornamentação do corpo feminino como jóias e leques fazem parte da mesma categoria dos objetos domésticos classificados como artes decorativas, mostrando mais uma vinculação dessa tipologia com o gênero feminino.

53. Jeanne Amen, *op. cit.*, p. 12.

54. Elias Thomé Saliba, *As Utopias Românticas*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 23.

alcançar essas condições de vida. O que deveria definir uma situação fragmentária pertinente a cada indivíduo – dividido entre uma utopia pessoal e a sua própria realidade – passa a definir também uma situação de profunda divisão social.

As bases materiais da idéia de felicidade doméstica estão fincadas num mercado de consumo que responde positivamente às tentativas de alçar os objetos domésticos à categoria de bens de primeira necessidade. Vários trechos documentais apontam nessa direção, mostrando como a expansão do mercado era indissociável das novas demandas psicológicas e afetivas em gestação. René Thiollier, em crônica sobre a felicidade conjugal, analisa os problemas de entrosamento de um casal, concluindo que o casamento não teria entrado em crise caso os cônjuges tivessem se mantido voltados para si mesmos, ou seja, para dentro de casa. Para tanto, é preciso mobiliá-la e, com a decoração, montar uma representação palpável de seu amor. Amar seus objetos é amar a sua família. Posses materiais e sentimentos familiares deveriam formar uma única entidade:

Tivessem ambos vivido, ella mais o marido, uma vida mais apartada da sociedade, mais intima, amando esses mil pequeninos objectos que nos rodeiam dentro de casa e que formam a alma do “foyer”, sabendo descobrir poesia no tic-tac de um relógio, demorando mais o olhar pela côr do papel de paredes, num quadro que pende daqui, no arranjo de uma jardineira florida acolá [...] <sup>55</sup>.

A imobilidade da utopia romântica projetada sobre o lar doméstico respondeu adequadamente ao requisitos do consumo. O conceito de beleza doméstica e as formas de expansão do consumo de objetos decorativos sofreram mudanças importantes ao longo do período que analisamos e que culminaram na configuração doméstica e em suas implicações de gênero aqui abordadas. O período entre 1870 e 1920 representa um importante momento de transição nas funções domésticas e no papel que a casa vai assumir para a família nuclear.

Por muito tempo, a união familiar foi garantida por laços criados em torno de objetivos pragmáticos atingidos com um alto grau de autonomia do ambiente externo e sobre os quais se constituiu grande parte das funções políticas e sociais. No caso brasileiro, a rede de parentesco da família senhorial, latifundiária, viveu em oposição ao poder formal do Estado. O modo autocentrado da família tradicional era diferente do que iria acontecer depois, quando cada indivíduo se torna o senhor de seu castelo. Como um “bloco compacto”, a família tradicional estava voltada para si mesma, porém o centro organizador de todas as suas necessidades e ações de sobrevivência era o chefe do clã, que se desdobrava em chefe militar e empresarial, mobilizador das atenções afetivas e emocionais de todos os seus membros <sup>56</sup>.

55. René Thiollier, “Meu Amor”, *Revista Feminina*, jul. 1919, pp. 5-6.

56. Jurandir Freire Costa, *op. cit.*, pp. 42, 46 e 47.

O modelo senhorial transferiu-se para a cidade e se estendeu ideologicamente para estruturas familiares urbanas mais simples:

Não se imagine, contudo, que esse modo de organização familiar era privilégio do patriciado rural. Na medida em que ele dominava o meio urbano, reduzia as outras camadas sociais ao seu modo de ser. Na Colônia, onde quer que se encontre uma família constituída e funcionante ela será senhorial, mesmo sem terra, mesmo sem propriedade. Isto é particularmente verdadeiro no que diz respeito aos setores médios da população. Pequenos comerciantes, militares, profissionais liberais, etc., modelaram suas famílias de acordo com os cânones senhoriais [...]. Família proprietária ou funcionária, família comerciante ou letrada, toda ela vai portar os traços comuns, desenvolvidos ao longo do tempo, pelo senhorio rural. Uma e outra distinguem-se apenas quanto à massa de poder político e econômico que detinham no social. Internamente, a ordem e a hierarquia do poder eram as mesmas. A oposição ao Estado, *mutatis mutandis*, fazia-se em nome dos mesmos valores e dos mesmos princípios<sup>57</sup>.

O Estado e as funções urbanas dele dependentes ganharam terreno à medida que o modo de funcionamento da família tradicional se enfraquecia. Com os surtos urbanizadores iniciados em 1870, que tiveram como conseqüência o aumento da oferta de serviços, o surgimento, ainda que incipiente, da indústria e a entrada maciça de produtos importados, a casa deixa gradualmente de ser uma unidade autônoma. Essa perda de autonomia significava que a constituição do espaço privado burguês estava visceralmente articulada à nova forma de organização da produção no espaço externo da cidade. Isto gerou não somente uma dependência dos dois termos – casa e cidade –, mas uma refuncionalização do espaço privado, que, apesar da sua dependência estrutural do sistema, fez-se representar como um espaço de libertação do mundo externo e um lugar de autodeterminação do indivíduo.

Essa utopia, longe de ser ingênua, não deve ser interpretada como um subproduto de transformações econômicas ligadas à implantação do modo de produção capitalista. Se a função sistêmica do espaço doméstico, em última instância, deu-se como célula de consumo, esta não explica como a casa unifamiliar sobreviveu à perda gradativa de suas funções econômicas, políticas e culturais. Se eram esses os laços de solidariedade entre seus membros, o que ficou no seu lugar?

Karal Ann Marling nos mostra que, no contexto norte-americano, o processo de esvaziamento das funções produtivas domésticas tornara-se objeto de estudo de sociólogos já nos anos de 1920, e nos anos de 1930 adquirira relevância no âmbito governamental. À dissolução das formas tradicionais que caracterizaram a unidade familiar rural do início do século XIX, segue-se a segregação das atividades culturais gradativamente deslocadas para a arena pública, até chegarmos à indústria do entretenimento. Perante essa situação, verificou-se que as famílias que lograram sobreviver

---

57. *Idem*, pp. 47-48.

ao colapso dos antigos laços de solidariedade econômica e política foram aquelas que se reorientaram para o atendimento das necessidades emocionais e afetivas de seus membros<sup>58</sup>.

É justamente o fomento da vida material doméstica que cria e suporta as novas demandas individuais que, numa relação dupla de efeitos potencializadores, alimenta e vive do mercado de consumo crescente. Subjetividade e consumo estabelecem uma relação simbiótica. Não estamos mais falando, portanto, do membro da família tradicional ao qual Jurandir Freire Costa referiu-se como alguém “sem profundidade psicológica”; estamos falando de um tipo de pessoa para o qual a decoração doméstica se tornará uma necessidade. Assim, a casa da segunda metade do século XIX organizou-se de modo a dar pleno impulso à expansão da intimidade como parte da identidade de cada membro da família, e a mulher foi peça central nesse processo, como parece ser até hoje em amplos segmentos sociais.

A dona de casa vai se empenhar em constituir um espaço capaz de sustentar as manifestações pessoais de seus familiares. Autores como William Ayres e Beverly Gordon observam, com certo pesar, a perda de importância no espaço doméstico da pintura como obra de arte e dos trabalhos de agulha, respectivamente<sup>59</sup>. Esse enfraquecimento refletiria a perda da função educativa dos objetos na casa, substituídos por peças de simples “efeito” decorativo, que por sua vez corresponderiam, segundo Gordon, a uma perda de importância educacional e moral da mulher na família. A mulher teria se deslocado de uma função central e fundamental para um papel de anfitriã, ou, ainda pior, de zeladora do lar, mais envolvida com a manutenção e o funcionamento prático da casa do que com seus valores: “Ela se preocupava menos com a criação de um ambiente artístico e elevado, e mais com fazer com que sua casa fosse agradável, charmosa e que entretivesse”<sup>60</sup>.

Não se considera, no entanto, que a produção do *efeito*, vocábulo muito recorrente nos documentos textuais, foi crucial para a criação de um ambiente propício para a passagem do mundo externo para aquele da intimidade, representado pelo interior da residência. O espaço decorado funcionava como um gatilho, acionando os mecanismos de reconhecimento, acolhimento e harmonia, estado de proteção e resguardo necessários para que as demandas internas dos indivíduos pudessem encontrar formas de expressão e interação com os demais membros.

58. Karal Ann Marling, “From the Quilt to the Neocolonial Photograph: The Arts of the Home in an Age of Transition”, em Jessica H. Foy e Karal Ann Marling, *The Arts and the American Home, 1890-1930*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1994, p. 3.

59. Como William S. Ayres, “Pictures in the American Home, 1880-1930”, em Jessica H. Foy e Karal Ann Marling, *op. cit.*, pp. 149-164; Beverly Gordon, *op. cit.*, pp. 124-148.

60. Beverly Gordon, *op. cit.*, p. 142.



de tal corrente incentivava o uso de diferentes estilos nos cômodos da casa, como a sala de visitas francesa, a biblioteca medieval, o *fumoir* mourisco, e assim por diante. A arquitetura da fachada e o interior estavam em sintonia: a silhueta irregular, as linhas elaboradas e pontuadas por chaminés e torres, a diversidade de formas e ritmos encontram correspondência nas salas internas da casa, que apresentam diversidade no uso de materiais, relações dinâmicas entre cheios e vazios e riqueza cromática. Apesar da imposição de certas regras, a personalização dos ambientes continua com o uso de pirogravuras, pinturas de cavalete e uma grande variedade de trabalhos manuais femininos<sup>64</sup>. Para Bradley Brooks, o *Aesthetic Movement* está ainda muito próximo do vitorianismo, e pode ser caracterizado por confusão visual (falta de focos visuais) e acúmulo de objetos decorativos. A alta profusão de objetos, a suavidade dos tecidos e a luz difusa resultariam num espaço decorativo com baixa definição visual e alta heterogeneidade, características que serão associadas ao modo feminino de organização da casa.

Na França, a atribuição de gênero aos estilos deu-se de forma temporal. Os estilos mais antigos, portanto mais próximos da tradição medieval, eram considerados masculinos, e aqueles mais próximos de 1789 eram considerados femininos. Não é coincidência que os Luíses, próprios dos salões e *boudoirs*, são aqueles que têm as características mais exuberantes, diversificadas e de requinte. É fato também que as decorações de alta densidade, que incomodavam, produzindo um efeito claustrofóbico, começavam a ser associadas aos segmentos pequenos burgueses, nos quais a aplicação do estilo eclético perversamente denunciava a falta de espaço de que dispunham para acomodar objetos projetados para os ambientes generosamente amplos das casas da alta burguesia. Apesar de possuir objetos por vezes semelhantes, a falta de opções espaciais em uma casa pequena induzia esses segmentos menos favorecidos a criar combinações de móveis que transgrediam as regras do bom gosto, como acomodar o piano na sala de jantar. A intensidade do pastiche criou linhas de divisão social.

Na outra ponta do espectro social, onde estavam as classes trabalhadoras, os interiores vão se caracterizar pela extrema falta de objetos. O vazio das residências dos trabalhadores, que era entendido como o vazio da própria existência<sup>65</sup>, lançou o gosto burguês, e mais ainda o pequeno burguês ameaçado pela proximidade social dos mais pobres, para o outro extremo<sup>66</sup>. A reação às apropriações do gosto burguês pelos demais segmentos sociais deu conotações negativas para o uso abusivo de objetos na montagem dos interiores domésticos.

---

64. Bradley Brooks, *op. cit.*, pp. 15-21 e 37.

65. "O vazio daqueles cômodos parecia assumir o significado de um vazio material e existencial". Leora Auslander, *op. cit.*, p. 268.

66. *Idem*, pp. 269 e 279-281.

Portanto, a terceira corrente decorativa, cuja data oficial de origem é 1893, ano da World's Columbian Exposition, em Chicago, surgiu como reação às duas correntes anteriores. Seus principais representantes foram Edith Wharton, Ogden Codman Jr., Elsie de Wolfe e Candance Wheeler. Para eles, o arranjo é fundamental. Os objetos têm de ser selecionados conforme a sua adequação, proporcionalidade, simetria, harmonia, equilíbrio, unidade... em resumo, pelo efeito de conjunto que produzem. Os valores morais, educativos, intelectuais e afetivos não eram mais literais como no vitorianismo e no ecletoismo, mas deviam estar agora submetidos aos princípios decorativos, que, por sua vez, seguiam uma recomendação geral – a simplificação. Os reformistas pregavam a simplificação dos ambientes: menos pinturas, menos objetos, paredes com superfícies decorativas (painéis, afrescos e tapeçarias) em vez de telas de pintura, supressão do acúmulo de objetos a qualquer preço. A segunda regra era a hierarquização do espaço, o que significava que a heterogeneização anárquica do ecletoismo dava lugar à valorização organizada dos contrastes. Por exemplo, as paredes, simplificadas, deviam receber cores neutras, tranquilizadoras, que não competiam visualmente com os móveis. As cores deviam estar distribuídas numa rede de contrastes harmoniosos cuja escala ia do mais neutro das paredes até elementos focados com cores vivas:

Este tipo de método dava ao esquema de cores do cômodo um padrão objetivo, lógico, controlando contraste e ênfase ao verter as relações conceituais do círculo das cores em justaposições tangíveis de distância, tamanho e cor. Vivas cores primárias em pequenos itens apresentavam-se contra elementos maiores de têxteis e mobília, que eram menos intensos em termos de cor e que eram, a seu turno, vistos contra um fundo quase neutro, numa estratégia que parecia perfeitamente calculada para se opor à confusão visual dos interiores da moda no século XIX<sup>67</sup>.

O equilíbrio formal produziria um efeito de repouso que deveria ser traduzido em sentimentos de satisfação, descanso, ordem e controle<sup>68</sup>. A perda da função educacional dos objetos domésticos fez parte do processo de esvaziamento da multiplicidade de funções que a casa comportava. As obras de arte, consideradas objetos portadores de sentidos específicos (*meaning-charged*) e impositivos (*authority-laden*), passaram a ser vistas como inconvenientes no recinto doméstico. Objetos promotores de um exercício muito ativo de reflexão e de posicionamento, as obras de arte serão segregadas para lugares públicos especializados como museus e galerias de arte e substituídas por objetos “pacificadores” (*pacifiers*) – pinturas menos instigantes, cerâmicas, vitrais etc.<sup>69</sup>

67. Bradley Brooks, *op. cit.*, p. 25.

68. *Idem*, p. 28.

69. William S. Ayres, *op. cit.*, pp. 160-161.

Nos Estados Unidos, o Renascimento Italiano e o Colonial Espanhol eram os estilos que melhor expressavam a nova tendência que vigorou no início do século XX<sup>70</sup>. Essas propostas decorativas eram dirigidas explicitamente para as classes altas<sup>71</sup>. Com a crescente produção industrializada de objetos de decoração que promoveu a banalização de objetos decorativos antes singulares, acessíveis agora aos estratos sociais mais pobres, a forma conspícua de consumo não era mais suficiente para expressar os desejos de distinção dos grupos sociais de alto poder aquisitivo, que procuraram simplificar e sofisticar suas aquisições por meio do desenvolvimento de sistemas decorativos coerentes e normatizados pelas novas orientações:

[...] revistas de cunho doméstico popularizaram o que pode ter sido a primeira estética verdadeiramente de classe média. No século XIX não era considerado inapropriado para as famílias de classe média alta equipar suas casas ao estilo Luís XV ou Restauração [Revival] Renascentista. [...] Mas quando os moradores de conjuntos habitacionais começaram a satisfazer seu gosto por presunçosas cortinas de renda e peças de sala de visitas pesadamente esculpidas, ficou claro que o consumo doméstico baseado em estilos aristocráticos estava declinando. As mulheres das classes média e alta não lamentaram em nada mudar na direção da simplicidade<sup>72</sup>.

No entanto, William Ayres nos lembra que, até o final dos anos de 1920, apesar das novas tendências, a força do ecletismo se impôs como um estilo acima da moda, especialmente para as classes médias americanas afastadas dos grandes centros urbanos, que continuaram produzindo ambientes domésticos de alta densidade de objetos e de gosto pessoal<sup>73</sup>.

### Família e “Segmentos Médios” Paulistanos

Para analisarmos esses fenômenos no contexto paulistano é necessário fazer uma caracterização dos segmentos médios e das teorias sobre a família até o momento formuladas. Em São Paulo, veremos que a cidade apresentava, durante o século XIX, condições peculiares que tornaram o processo de esvaziamento das funções produtivas, educativas e culturais da casa tradicional um pouco diferente da descrição do fenômeno apresentado por Karal Ann Marling para o cenário norte-americano<sup>74</sup>. Estudiosos da família brasileira vêm questionando o conceito de família patriarcal como modelo predominante para o Brasil no período colonial. Segundo Gilberto

---

70. Bradley Brooks, *op. cit.*, p. 26.

71. William S. Ayres, *op. cit.*, pp. 153-157.

72. Jean Gordon e Jan McArthur, *op. cit.*, p. 39.

73. William S. Ayres, *op. cit.*, p. 159.

74. Karal Ann Marling, *op. cit.*