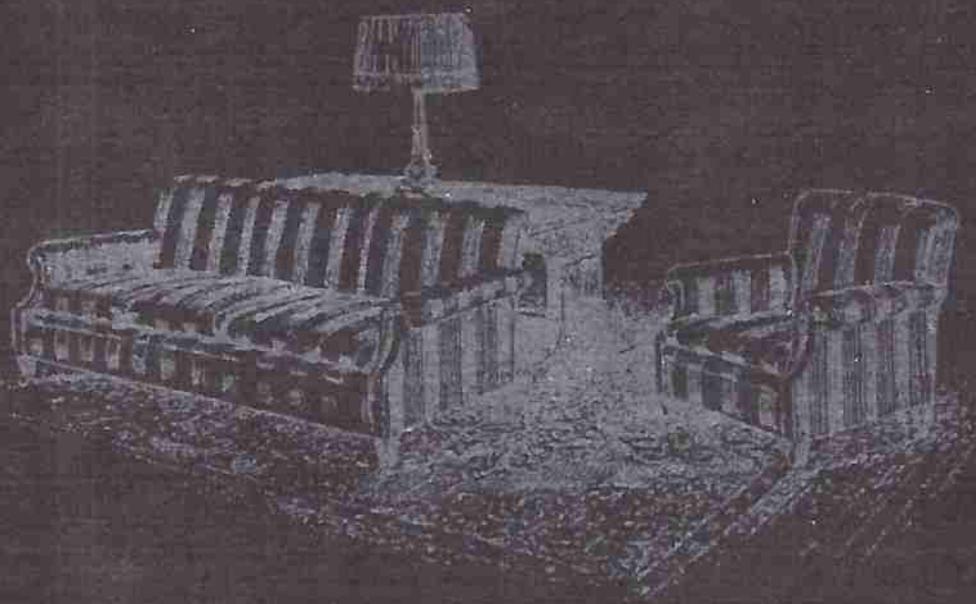




Vânia Carneiro de Carvalho

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/Fapesp, 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 içada por Gisela Bock¹ 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.

1. 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.² 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 Paulista³.

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 tecnológicos⁴. É justo pensar, portanto, que os palacetes constituíam na cidade uma “outra família de casas”, segundo expressão de Maria Cristina Wolff de Carvalho:

-
3. 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.
 4. 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 amplo⁵.

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 serviço⁶. 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 social⁷. 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 gênero⁸. 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 outros⁹.

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 m² 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 Jafet¹⁰, 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 doméstico¹¹.

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 Perrot¹², 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 Grier¹³, 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 produtiva¹⁴, 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 frequentemente 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 Almeida¹⁵ e Maria Amália Vaz de Carvalho¹⁶, 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 logarmos 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 semântica¹⁷.

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”¹⁸.

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 Brasil¹⁹.

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 Viajeiros 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 Brasil²⁰.

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 Revel²¹ 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 “vênde” *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*²² e *Revista Feminina*²³, 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 discutir²⁴. 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 é 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 freqüentadas 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”²⁵.

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 comemorativas²⁶, 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, Sociéte 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 comemo-

juntaram-se à documentação já levantada imagens divulgadas em estudos contemporâneos²⁷.

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 Brasil²⁸. O acesso ao fichário é manual e pode ser feito por entradas, dentre elas “decoreação”, “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 artigos 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”²⁹. 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 cotidiana³⁰. 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”³¹.

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 básicas³². 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 Janeiro³³. 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 Azevedo³⁴.

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 emblemáticos³⁵. Em poucas palavras, na produção de desigualdades sexuais, 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 restaurantes³⁶. 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).

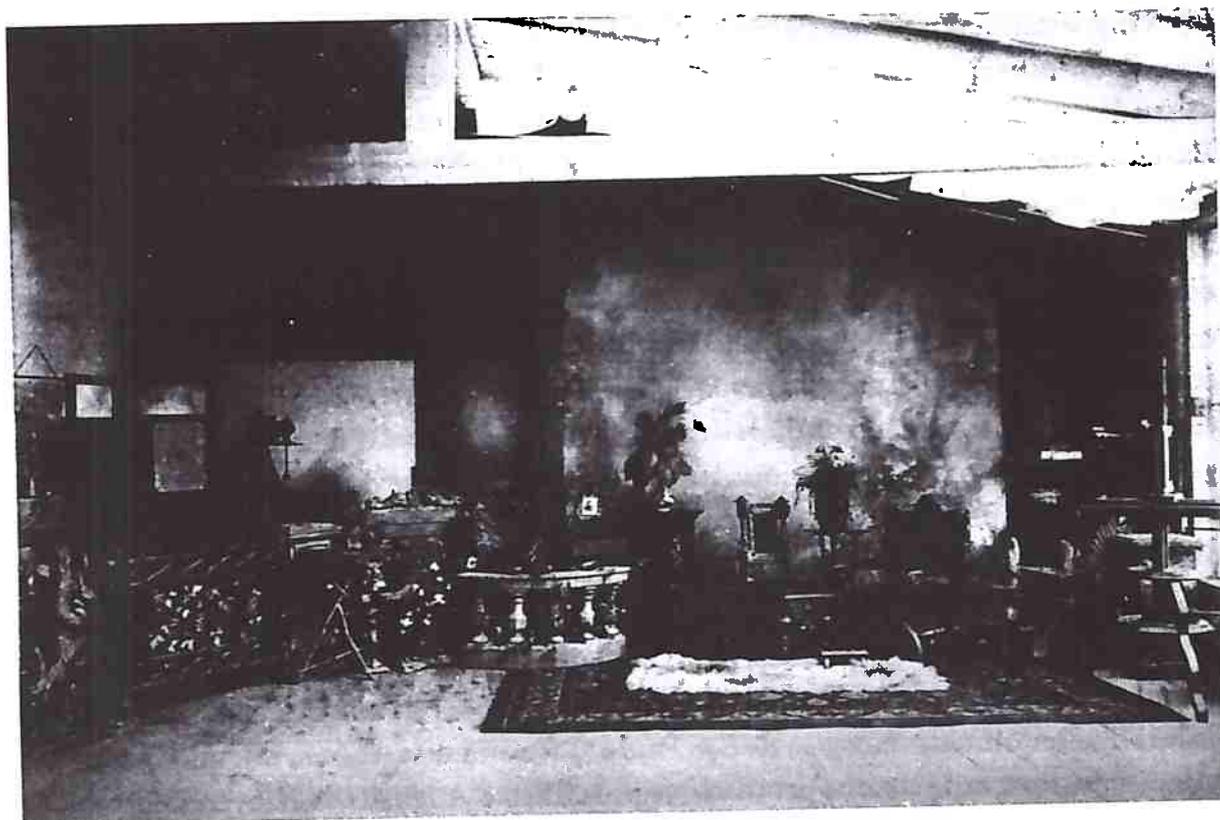


Figura 1. Ateliê fotográfico de Guilherme Gaensly. Jules Martin. *Revista Industrial*, São Paulo, s.c.p., 1900. Prancha 32. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

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 permanência³⁷.

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”³⁸, 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 burguesa³⁹. 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 vislumbraram a possibilidade de ser abraçados pelo “processo civilizatório”.

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

EM 1898, NO SEU LIVRO *O Lar Domestico: Conselhos Praticos sobre a Boa Direcção de uma Casa*, a autora Vera Cleser enumera com riqueza de detalhes os móveis e acessórios dos cômodos de uma residência burguesa de porte mediano. De suas descrições emergem fortes diferenças funcionais e decorativas, que podem ser organizadas em torno dos espaços que mais mereceram a sua atenção – a sala de jantar e a sala de visitas.

A Sala de Jantar

“A mobília da sala de jantar é sempre a mesma.” Nesse espaço, que deve ser amplo e claro, com o teto branco e as paredes pintadas a óleo – secas, lisas e altas –, um aspecto “de asseio inexecedível” é fundamental. Recomenda-se uma porção de óleo de louro na composição da pintura para afugentar as moscas. Papel envernizado, pintura, cortinas e panos – “a *ètamina*¹, o *nauzouk*² de côr para as janellas, o damasco de linho com grandes desenhos no gosto oriental para a mesa” – devem permitir a manutenção da limpeza, resistindo a lavagens periódicas sem desbotar. Todo o conjunto deve “fazer a impressão de durabilidade, elegancia e real utilidade”. A elegância aqui fica por conta do “gosto pessoal”, resultado da harmonia do conjunto – em preço, estilo e cor – e da capacidade da dona de casa de “imprimir a todo o seu lar um sainete pessoal de sua propria distincção e originalidade”. “A mobília deve ser simples, sólida e de bom gosto”; consiste em uma “mesa elastica ou quadrada sobre um grande tapete de cores claras” com seis a doze cadeiras; “uma *ètagère* com tampo de marmore”, “peça util e decorativa ao mesmo tempo, em suas diversas repartições guarda-se todo o necessario á mesa”; um guarda-louça para tudo “que não for de uso diário”; uma mesinha “em fórmula de bandeja com duas alças e uma ou duas prateleiras” para chá, café, bolos etc.; uma mesinha com pedra de mármore para o filtro e uma “mesa-trinchante”. Como

-
1. A *étamine* consiste em tecido leve de lã ou seda. No dicionário, os exemplos são relativos ao vestuário feminino. Cf. E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1878, t. 2.
 2. O *nanzouque* foi um tecido muito utilizado no século XIX para roupas íntimas femininas, consistindo em algodão fino e macio, próximo da cambraia, podendo ser confeccionado em vários pesos. Cf. Georgina O’Hara, *Enciclopédia da Moda: de 1840 à década de 80*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 194.

decoração alguns *cache-pots* com plantas. Na gaveta da etagere ou da mesa, fechada à chave, guardam-se os “livros de assentos, a caderneta mensal do fornecedor e o dinheiro miúdo para as despesas correntes”. O texto adverte: a mesa elástica, o guarda-louça e a etagere são móveis “de valor”, por isso, caros. Podem ser substituídos por versões mais baratas e resumidas. Quadros, painéis e faianças finas complementam esse ambiente, que pode acomodar uma decoração mais modesta como “bóas litographias representando bonitas paizagens, factos historicos, fabulas etc.”³.

Apesar da criatividade e toque pessoal sugerido para toda a casa, o texto já indica que a sala de jantar tem sua configuração fortemente estabelecida, não permitindo adaptações além daquelas impostas pelo bolso. A fixidez do mobiliário filia esse espaço a valores tradicionais, reforçados pela impressão de durabilidade, solidez e robustez da mobília e seus acessórios. A mesa elástica, armários, prateleiras, bandejas, tampos de mármore colocam em primeiro plano a expressão de sua funcionalidade – cada objeto está sempre indicado para alguma coisa. A versatilidade da mesa elástica pressupõe uma ocupação informal no seu formato quadrado e uma ocupação hierarquizada nos momentos formais de refeição, quando se utiliza o seu desenho retangular. Nessa configuração, a prescrição de lugares alinhados em torno da mesa é imprescindível. A compatibilidade entre cor, *design* e custo articulam o conjunto, reforçando a idéia de união e deixando em segundo plano as variações e contrastes que algum elemento decorativo poderia oferecer. O “valor” do móvel com suas prateleiras envidraçadas, deixando ver os jogos de porcelana fina, por vezes fruto de herança, demonstram que a perenidade, a riqueza e a funcionalidade são valores a serem exibidos. Os sentidos de tradição e ancestralidade que emanam do mobiliário da sala de jantar dão lastro à família, criam uma aura de legitimidade para os ícones de riqueza ostentados, que se referem à existência de um passado e que projetam um futuro de segurança para a família. Essas noções estão explicitadas nas palavras de Maria Amália Vaz de Carvalho em seu manual de civilidade *A Arte de Viver em Sociedade*, de 1901:

As salas de jantar não devem ter moveis que não sejam próprios à função especial a que são destinados. [...] No nosso entender as casas de jantar ricas, em que possam ostentar-se pratos antigos ou modernos, pratos artisticas do artistico joalheiro que se chama Leitão; louças da China de Sèvres, de Saxe, de Wedgewood ou Japão, em grandes armarios com forma de vitrines, sempre ficarão mais harmonicas quando lhes completar o adorno uma mobilia classicamente antiga. Podem aproveitar-se para estas casas de jantar os bellos armarios hollandezes que ha ainda em muitas casas de Portugal, os bufetes de pés torneados que servirão de aparadores, as cadeiras de espaldar de couro e pregaria, os moveis de estylo em toda a sua opulenta grandeza⁴.

3. Vera A. Cleser, *op. cit.*, pp. 134-140.

4. Maria Amália Vaz Carvalho, *op. cit.*, p. 173.

O sentido de tradição, que no texto de Vera Cleiser respaldava-se na composição fixa do mobiliário e na sua aparência de durabilidade, configura-se para Maria Amália no uso de móveis antigos e exibição de acessórios de prestígio. Menos permeável às mudanças regidas pela moda, a sala de jantar representa a figura “sólida” do homem, o chefe da casa.

Em manuais de etiqueta, a territorialidade masculina da sala de jantar é explicitada já de início pelo ritual em que o dono da casa é o primeiro a introduzir-se nesse espaço e o último a deixá-lo, sempre conduzindo a senhora mais importante da festa⁵. Na sala de jantar se desenvolviam rituais de legitimação da família, de reconhecimento e respeito aos lugares de cada um⁶. Tania Andrade Lima define a sala de jantar como “[...] espaço de exibição, de representação, predominantemente masculino, onde eram expostas as alfaías da família, símbolos de prestígio e superioridade social. O senhor da casa comandava esse espetáculo, destinado sobretudo à consolidação de vínculos e alianças”⁷. Um lugar público, expressão de cultura e civilidade em oposição à cozinha, domínio feminino:

Para jantares, a roupa deve ser de linho riquíssimo, com as iniciaes do dono da casa e o seu braço ou corôa bordado em relevo branco. Em tudo a sobriedade é signal de bom gosto, e a simplicidade que não exclue a riqueza, mas que, por assim dizer, a “espiritualiza”, é a prova de nobreza de costumes herdados ou instintivos⁸.

Na Chácara do Carvalho, o conselheiro Antonio Prado orquestrava almoços e jantares realizados em torno de uma mesa de cinco metros de comprimento. Já no sobrado construído em 1877, de Rafael Tobias de Aguiar Paes e Barros⁹, o Barão de Piracicaba II, uma residência híbrida, que ganhava as características do futuro palacete, possuía uma mesa de jantar de seis metros de comprimento. Se comparadas às demais salas, suas cores eram também mais escuras, a começar pelo mármore negro da lareira. As paredes eram forradas de papel verde-escuro, enquanto as demais eram verde-pastel e vermelho. O monograma do barão estava no centro da toalha de veludo que ficava sobre a mesa e em todos os espelhos. O brasão era ostentado nas paredes, na lareira e nos espelhos¹⁰.

5. *Idem*, p. 75.

6. Tania A. Lima, *op. cit.*, 1995, p. 143.

7. *Idem*, pp. 136-137.

8. Maria Amália Vaz Carvalho, *op. cit.*, p. 88.

9. Barão de Piracicaba II, filho de Antônio Paes de Barros, também barão. Fazendeiro de café em Rio Claro, foi dono de tecelagem de algodão, fundou a Cia. Cantareira de Águas e Esgotos, o Banco do Comércio e Indústria e o Jockey Club de São Paulo. Cf. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 91.

10. *Idem*, pp. 95 e 155.

Na mesma direção aponta o estudo comparativo entre salas de jantar e salas de visita de residências inglesas do século XIX realizado por Juliet Kinchin¹¹. O homem, mantenedor da família e sua linhagem, está associado à função provedora. A ele é outorgada simbolicamente a responsabilidade pelo alimento (e não pelo seu processamento e apresentação à mesa). Como chefe da casa, a categoria masculina será constituída em torno de objetos que concentram sentidos como estabilidade, segurança, força, tradição e respeito. Móveis robustos, pesados, confeccionados em madeira nobre, escura, tratada de forma rústica, com superfícies pouco reflexivas (não polidas) integram-se às demais características da sala de jantar.

Antes dos palacetes, nos sobrados típicos da São Paulo oitocentista, unidades onde trabalho e moradia funcionavam juntos, em plantas estreitas e alongadas, a sala de jantar ficava no primeiro andar, nos fundos da casa, contígua à cozinha e demais áreas de serviço. Vindo de trás para a frente (ou de dentro para fora), encontrávamos, depois da sala de jantar (denominada varanda), os quartos e, como primeiro cômodo, a sala de visitas, de estar ou salão, a verdadeira área pública da casa. A sala de jantar, interiorizada, era um espaço amplo, o maior da casa, multifuncional e informal (se comparado ao salão, menor e formal), ocupado intensamente pela mulher, que a utilizava como ponto estratégico para o acompanhamento dos trabalhos dos empregados domésticos¹². Nela recebiam-se as visitas íntimas, mantinha-se a máquina de costura, passava-se a roupa. Essa versatilidade da sala de jantar, mesmo quando deslocada para a frente da casa, assumindo uma função prioritariamente pública e formal ao lado da sala de visitas, será por vezes mantida, como sugere a presença da mesa elástica. A manutenção na sala de jantar de usos mistos, formais e informais, masculinos e femininos, encontra explicação na persistência de uma tradição paulistana colonial, em que a casa se configurava de forma mais pragmática, ou seja, preservando espaços maiores para as atividades mais intensas do cotidiano e reservando para os eventuais encontros formais, que não eram intensos no início do século XIX, um espaço menor, apesar de privilegiado, pela localização e pelo tratamento decorativo que já recebia. A permanência na sala de jantar de práticas informais e femininas em determinados momentos da vida doméstica não impediu que ela fosse adquirindo os paramentos necessários para ostentar as credenciais do dono da casa. Até finais do Império, o ritual do chá, no Rio de Janeiro, foi exercido na sala de jantar, o que teria significado muito mais um enfraquecimento do caráter feminino desse ritual do que um comprometimento do sentido patriarcal da sala de jantar¹³.

A reformulação do arranjo espacial tradicionalmente encontrado no sobrado e a criação de novos compartimentos mostram como a especialização da casa, incen-

11. Juliet Kinchin, *op. cit.*, pp. 12-29.

12. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, pp. 31-46.

13. Tania A. Lima, *op. cit.*, 1997.

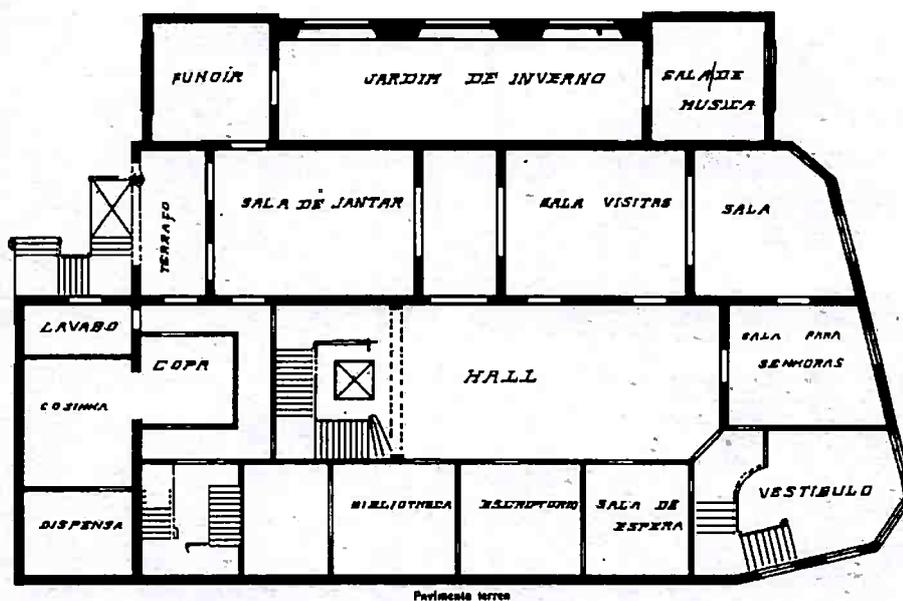


Figura 51. Planta do piso térreo do palacete do conde Prates na avenida Vale do Anhangabaú. *Revista Polytechnica*, set. 1912, n. 38, p. 92. Acervo da Biblioteca da Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo.

tivada pela difusão do modo de vida burguês, trouxe consigo ênfases sexuadas. As filiações a gêneros são observadas a partir da constatação de similaridades, como já vínhamos observando, seja no tipo de ornamentação, seja nas funções atribuídas ou na contigüidade entre os cômodos íntimos masculinos e femininos e aqueles de natureza formal. O programa da residência “moderna” de elite oferecia uma variedade ampla de soluções, cuja liberdade de arranjo se movimentava dentro de funções espaciais bem definidas. No âmbito dessa flexibilidade, é significativa a opção adotada no palacete do conde Prates, situado na nova avenida Vale do Anhangabaú, cuja planta foi publicada na *Revista Polytechnica* em 1912 (figura 51)¹⁴. Nela as relações entre gênero e espaço estão claramente colocadas nos cômodos que se justapõem às salas sociais. Contígua à sala de jantar está o *fumoir*; diametralmente oposta, a sala de visitas está associada a uma sala para senhoras e à sala de música. Escritório e biblioteca estão isolados, e em oposição simétrica às áreas explicitamente de lazer – jardim de inverno, *fumoir* e sala de música.

Imagens e descrições de salas de jantar de 1918, mobiliadas e decoradas segundo o novo programa do palacete paulistano, nos mostram como suas configurações e atributos estavam ajustados àqueles propalados por Vera Cleser no século XIX. Na imagem da sala de jantar do conde Alexandre Siciliano (figura 52), na residência da avenida Paulista, a mesa é ampla, as cadeiras de couro estão alinhadas, o aparador ostenta grandes dimensões e volume, as formas são angulares, a madeira é escura, todos os tons são mais escuros que os de sua sala de visitas (figura 53). Nesta, as

14. Samuel das Neves, “Palacete do Exmo. Sr. Conde dos Prates”, *Revista Polytechnica*, n. 38, set. 1912, p. 92.



Figura 52. Sala de jantar da residência do conde Alexandre Siciliano na avenida Paulista. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, pp. 107 e 110. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



Figura 53. Sala de visitas da residência do conde Alexandre Siciliano na avenida Paulista. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, pp. 107 e 110. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

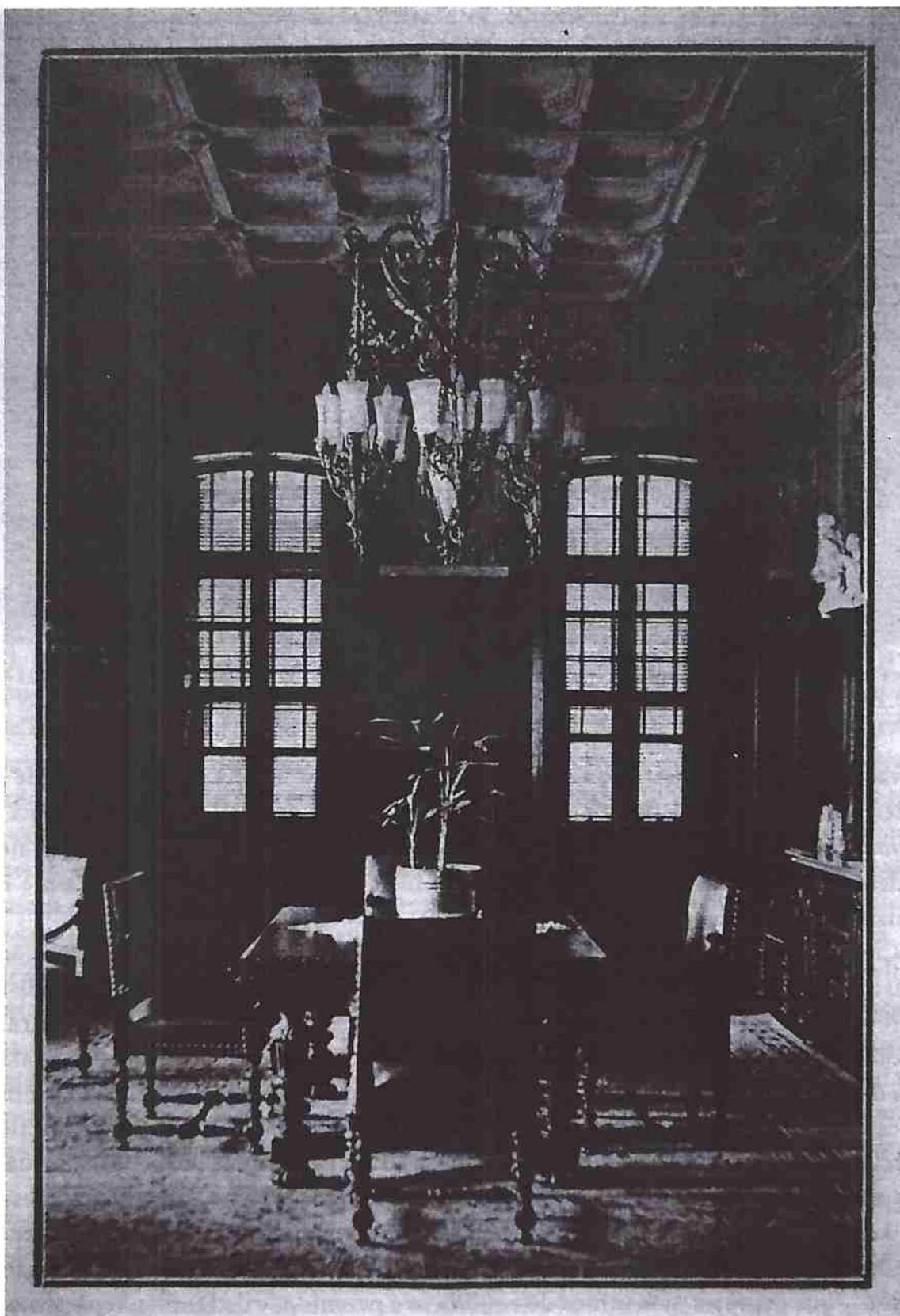


Figura 54. Salão de jantar da residência de João Dente na avenida Paulista, 55. Fotografado por José Pereira Lima, que obteve o 1º Prêmio na série "Interiores", em concurso da revista. *A Cigarra*, 1º fev. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

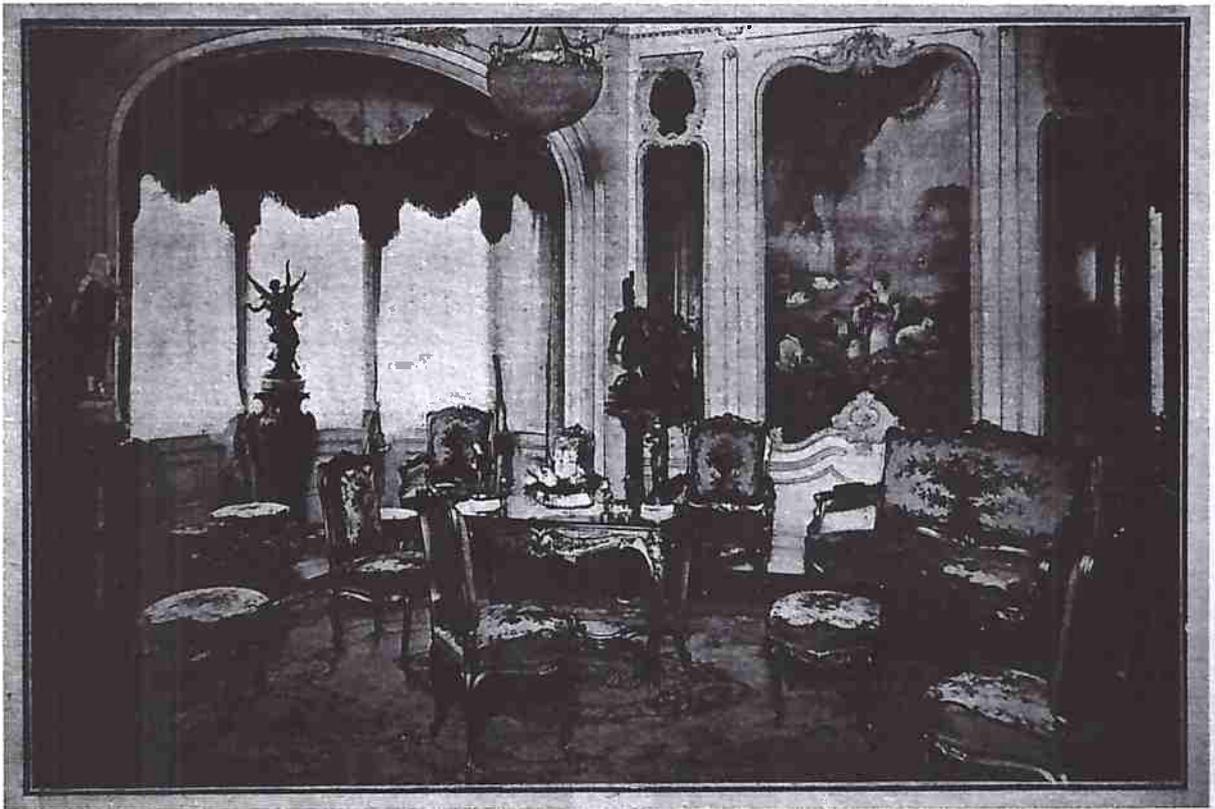


Figura 55. Salão nobre da residência de João Dente na avenida Paulista, 55. “Vivendas Paulistas”, *A Cigarra*, 14 ago. 1918, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

travas dos pés das cadeiras da sala de jantar dão lugar a uma maior variedade de cadeiras com pés livres, finos e arqueados, distribuídos pelo espaço em diagonais. O *plafonnier* da sala de jantar, direcionado para a mesa, focado na atividade que nela se desenrola, dá lugar, na sala de visitas, ao lustre pomposo que distribui uma luz difusa sobre todo o ambiente.

Contrastes mais agudos podem ser observados na residência de João Dente, também na avenida Paulista, cujos interiores foram publicados na série *Vivendas Paulistas* da revista *A Cigarra*, em 1918 (figuras 54 e 55). Até mesmo o formato da fotografia escolhido para cada espaço revela suas filiações diversas de gênero e funções. Para a sala de jantar, o fotógrafo amador José Pereira Lima, que obteve o primeiro prêmio na categoria “Interiores” em concurso da revista, preferiu ser econômico, sintético, selecionando a essência desse espaço – a mesa e suas cadeiras. A perpendicularidade dos móveis e do arranjo são reforçados pelo enquadramento simétrico – mesa e vaso ao centro, lustre e cadeira na mesma linha vertical como contrapesos entre os quadrantes superiores e inferiores da imagem, janelas e cadeiras em efeito de espelhamento – que expressa os sentidos de equilíbrio e perenidade da família, representada pelo seu patriarca. O sentido vertical da imagem deu visibilidade ao teto trabalhado em estuque quadriculado e ao lustre, lugar onde se concentrou a ornamentação. As

janelas, que aparecem livres de lambrequins¹⁵ e cortinas, permitem a entrada direta da luz natural. As cadeiras de couro com travas nas pernas e a mesa com acabamento nas laterais em tábuas largas, reforçando a impressão de madeira maciça, com pés proporcionais à espessura simulada do tampo da mesa, somam sentidos de estabilidade ao espaço da sala de jantar. A sala de visitas da mesma residência apresenta-se em fotografia horizontal¹⁶, que valoriza a quantidade de elementos decorativos do assim denominado “salão nobre”. Os estilos sóbrios da sala de jantar, à inglesa, dão lugar aos estilos franceses espetaculosos dos luíses. Vê-se também aqui o arranjo complexo do mobiliário, a variedade de formatos, a leveza das peças, o uso de cores e estampas no estofamento e, provavelmente, do dourado na madeira. Dois “bronzes” de valor puramente estético e uma pequena escultura encontram-se espalhados pela sala sobre colunas com formatos e materiais diferentes. Na parede visível na imagem, o painel figurativo, em oposição à ornamentação geométrica da sala de jantar, encontra-se emoldurado por enfeites em estuque, ladeado por duas colunas de espelho também embutidas na parede e igualmente emolduradas. A luz que penetra a sala pela janela ovalada encontra a resistência de uma fina cortina arrematada por lambrequins¹⁷.

Mesmo em residências onde as diferenças entre sala de jantar e sala de visitas são mais atenuadas, como a que vemos no palacete de Alberico Galvão Bueno (figura 56), na alameda Barão de Limeira, chamam a atenção na sala de jantar os lambris em madeira escura e a organização dos móveis em ângulos retos. O arranjo anguloso da sala reverbera no desenho do tapete. A sala de visitas, por sua vez, apresenta paredes claras, móveis curvilíneos distribuídos em círculo sobre um tapete com barrado arredondado¹⁸. Os lambris em madeira escura eram acabamentos muito comuns para as salas de jantar, gabinetes e *halls*. Os do palacete Chaves, atual palácio dos Campos Elíseos, são de carvalho para a sala de jantar, combinando com a mesa e cadeiras da mesma madeira, muito utilizada na Inglaterra para esses ambientes¹⁹.

Nas diversas imagens de interiores residenciais publicadas na revista *A Cigarra*, vemos como cada conjunto de mobílias e decoração mudam de estilo e materiais conforme o cômodo da casa. A tendência ao uso dos estilos franceses dos luíses, em suas diferentes nuances, mais rebuscados, luxuosos e suntuosos – e associados à mulher –, para as salas de visita, e dos estilos ingleses para a sala de jantar, mais sóbria e respeitosa, funcional, que se viam na Europa e nos Estados Unidos, verificou-se também em São Paulo, atingindo um grau de divulgação que

15. Lambrequim: “recorte ou conjunto de recontro de tecido, metal ou madeira, para enfeite de pavilhar, estore, cantoneira etc. Mais usado no plural”. Antônio de Moraes Silva, *op. cit.*

16. Como não foi publicada no mesmo dia em que se divulgou a sala de jantar e não traz a autoria, não há evidências de que tenha sido feita pelo mesmo fotógrafo da sala de jantar.

17. “Vivendas Paulistas”, *A Cigarra*, 14 ago. 1918, s.n.p.

18. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Sociéte de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq & Cia., 1918, p. 115.

19. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 163.

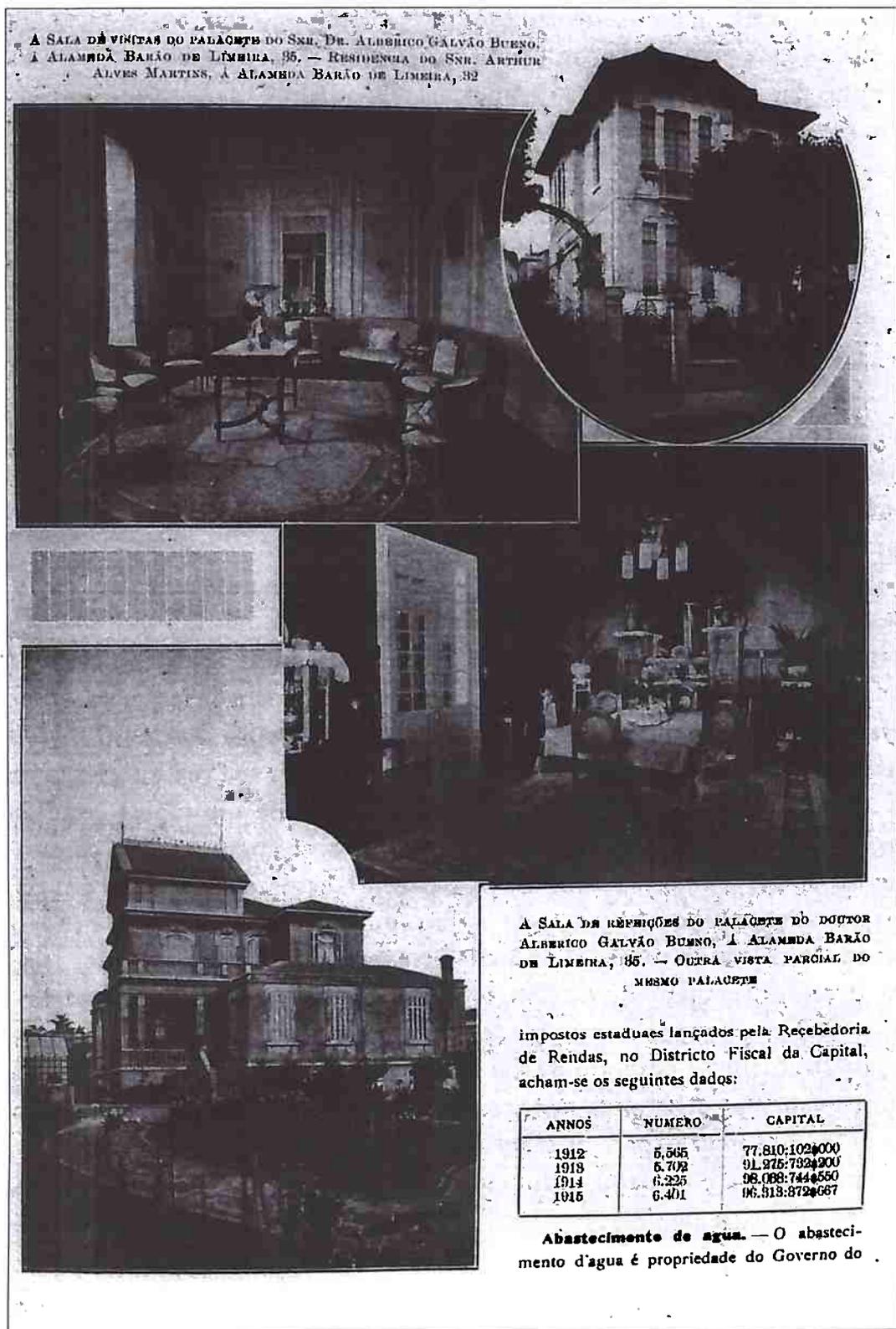


Figura 56. Sala de visitas e sala de refeições do palacete de Alberico Galvão Bueno na alameda Barão de Limeira, 35. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, p. 115. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

rompeu o círculo restrito das camadas da elite, chegando aos segmentos médios mais abastados. A mesma versão de sala de jantar nas residências da elite paulistana está simplificada nos catálogos do Mappin Stores: “Mobilia para jantar, em embuya, forrada de couro: buffet, crystaleiro, mesa oval elastica, 6 cadeiras, 2 poltronas...900\$00”. Essa composição parece ter sido básica para salas de jantar, a partir da qual poderiam ser feitas variações mais ricas ou mais econômicas.

Os que podiam compravam diretamente da França e da Inglaterra, em casas como Jansene, Mercier ou Maple²⁰. Pessoas como Anésia da Silva Prado, filha de Martinho e Veridiana Prado e casada com Elias Pacheco Chaves²¹, passavam frequentemente longas temporadas na Europa, quando tinham a oportunidade de fazer compras e encomendas para si e para membros da família que permaneciam em São Paulo. Além de livros, catálogos, revistas, roupas e adereços pessoais, móveis eram encomendados nessas ocasiões. Em 1897, Anésia envia de Paris para a nora no Brasil a mobília completa para o quarto do bebê do casal²².

Além das compras diretas, muitas encomendas internacionais podiam ser feitas a partir de importadores como a Casa Allemã, a Casa Garraux, a Casa Worms²³, Ao Financeiro²⁴, entre outros. A produção nacional não era desprezível. Várias lojas com marcenaria própria produziam móveis de “estilo”, que eram réplicas daqueles consumidos na França e Inglaterra, e trabalhavam com estofamentos, capas, cortinas, reposteiros e tapetes, muitas associando a atividade de importação com a produção nacional. Seus estabelecimentos mantinham exposição permanente e utilizavam catálogos. A possibilidade da encomenda e as sugestões de preços módicos provavelmente facilitaram a adaptação do consumo de alto padrão aos bolsos dos segmentos com padrão aquisitivo moderado. Ao lado do Lyceu de Artes e Offícios estavam fabricantes como a Casa Malta, Armadores-Fábrica de Móveis Especiais de Carlos Scholz & Cia., Tapeçaria de Henrique de Mauro, José Fioravanti & Filhos, Casa Llaverias, A Residencia, Casa Britannica de Macdonald & Cia., Francisco Schulz, José Guilardi, Fábrica de Móveis-Tapeçaria Santa Maria. Esta última, fundada em 1880 por Ignacio Uchôa, divulga um resumo de seu balancete em 1900 na *Revista Industrial* de Jules Martin: “importa annualmente 100 mil francos, estando em relações directas com diversas fabricas estrangeiras. Tem um pessoal effectivo de 100 empregados e o seu movimento annual regula de 500 a 600 contos de reis”²⁵.

20. *Idem*, p. 231.

21. Senador e vice-presidente da província de São Paulo, diretor da Cia. Paulista de Estradas de Ferro e um dos fundadores da Casa Comissária de Café Prado Chaves e Cia. Ver Maria Luísa Vaz, *op. cit.*, p. 29.

22. Maria Luísa Vaz, *op. cit.*, p. 89.

23. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, pp. 56, 95.

24. Ao Financeiro – Moveis, Louças e Tapeçaria pertencia a Domingos Soares e Cia e estava localizada, em 1900, na rua Líbero Badaró, 99 e 101. Ver prancha 23 de Jules Martin, *Revista Industrial*, São Paulo, s.c.p., 1900.

25. *Idem*, prancha 13.

Como vimos no capítulo anterior, a presença de objetos com funções instrumentais são marca importante da presença masculina no espaço da casa. Na residência do advogado Francisco Mendes, na rua Albuquerque Lins, notamos a presença discreta do ventilador no alto de um dos cantos da parede da sala de jantar (figuras 57 e 58). Ventiladores semelhantes estão em duas de suas salas do escritório na rua São Bento (figuras 59 a 62). Em inventário de Veridiana da Silva Prado, de 1911, que descreve bens do palacete na rua D. Veridiana com a Marquês de Itu, é surpreendente o número de utensílios de valor instrumental que a sala de jantar comportava. Em resumo publicado por Maria Cecília Naclério Homem, assim eles aparecem arrolados:

[...] mobília [sem descrição], um armário antigo, cerca de duzentos pratos e outras tantas peças de louça, diversas peças de cristal, quatro guarda-comidas, um suporte para aquecer comida, aquecedor de ovos, vários porta-garrafas, um acendedor de cigarros, porta-pães, licoreiras, vidros para conservas, cafeteira de cobre, porta-doces com vidros, um porta-aspargos, serviço de cristal inglês, caçarolas de metal, estátuas de barro e de louça, vasos, relógio veneziano, geladeira de metal, chaleira com fogareiro, lâmpada elétrica para mesas, grande lampião, lavatório de metal branco com bacia e saboneteira, balde de gelo com garfo, chaleira com fogareiro, bacias de mármore com jarros de bronze estilo antigo, espelhos grandes, duas naturezas-mortas com molduras douradas, um óleo de pássaros, cestos de barro envernizados para frutas e pratos de metal e de barro²⁶.

É significativo que o mobiliário da sala de jantar venha apenas indicado, sem descrição. Como Vera Cleser nos ensina, “a mobília da sala de jantar é sempre a mesma”²⁷. Menos aberta a novidades, aqui também chama a atenção a presença do “armário antigo”, como na sala de jantar descrita por Maria Amália Vaz de Carvalho²⁸, remanescente de antigas gerações ou adquirido como peça de prestígio e tradição. É na sala de jantar que estão as peças de barro – “estátuas de barro” e “cestos de barro”. Relacionadas aos sentidos de continuidade da família, demonstração de vínculo com antigos modos de vida no campo, provas da existência de raízes, essas peças de origem rural, rústicas e pobres, chamaram a atenção da autora pelo contraste que proporcionavam ao lado dos utensílios importados.

A invariabilidade de arranjo, as formas austeras e sólidas na sua constituição, as referências às louças herdadas da família e a presença de móveis ou peças antigas, que parecem ter acompanhado os proprietários da casa por várias gerações, são características que poderiam nos fazer supor que a sala de jantar paulistana²⁹ teria encontrado no estilo inglês uma forma de continuidade de suas tradições mais profundas.

26. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 103.

27. Vera A. Cleser, *op. cit.*

28. Maria Amália Vaz de Carvalho, *op. cit.*

29. Encontradas nas residências de alto padrão econômico, foram divulgadas em revistas e catálogos de lojas e, provavelmente, adotadas em seus atributos mais gerais pelos segmentos “remediados”.

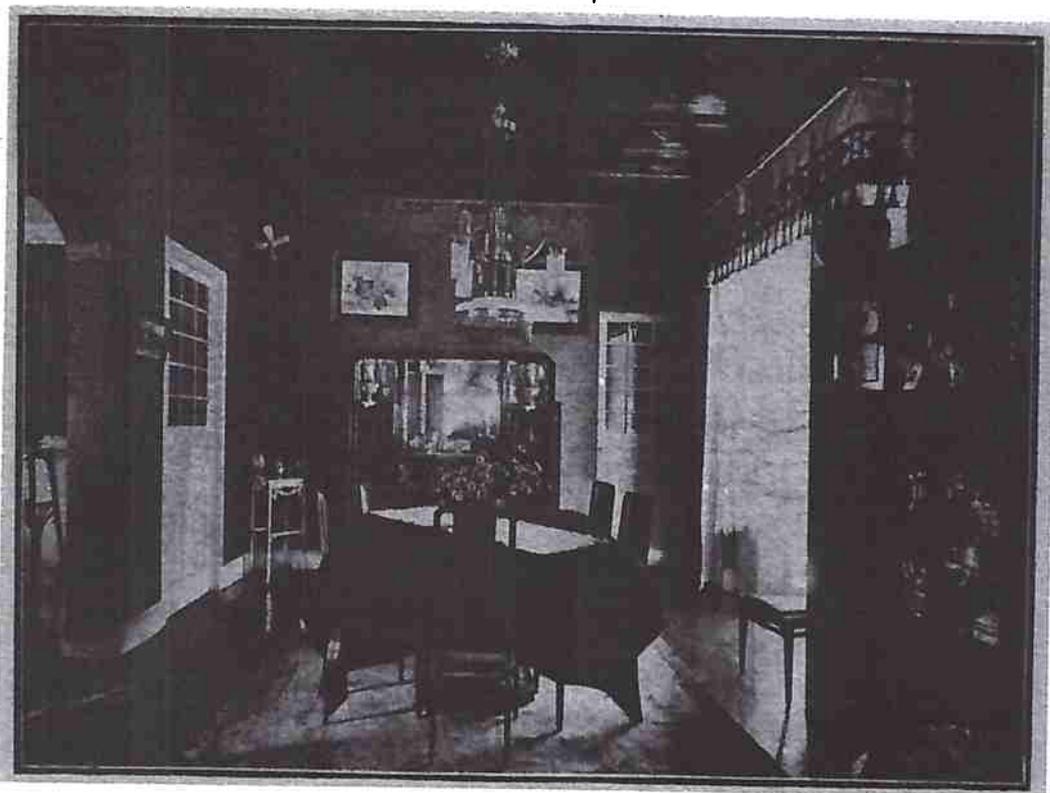


Figura 57. Sala de jantar da residência de Francisco Mendes na rua Albuquerque Lins, 165. "Residencias Paulistas", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figura 58. "Uma vista interior do luxuoso palacete do dr. Francisco Mendes". Outro aspecto da sala de jantar da residência de Francisco Mendes na rua Albuquerque Lins, 165. "Residencias Paulistas", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

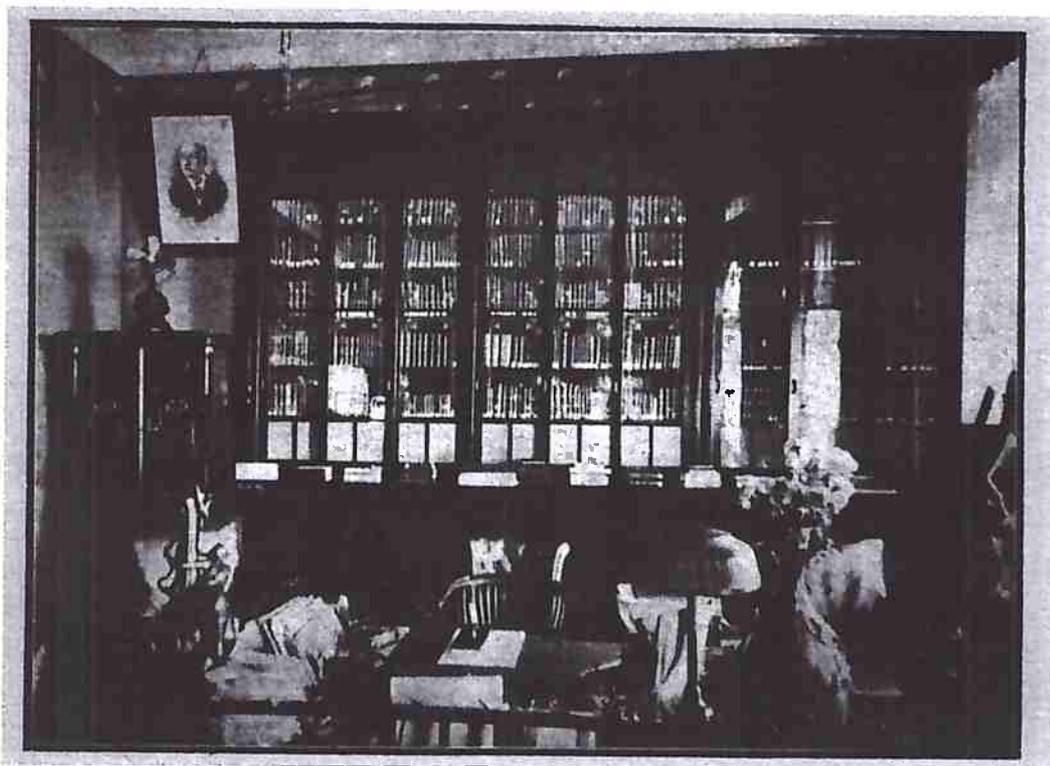


Figura 59. Aspecto da biblioteca do escritório de Francisco Mendes na rua São Bento, 54. “Os Grandes Advogados de S. Paulo”, *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

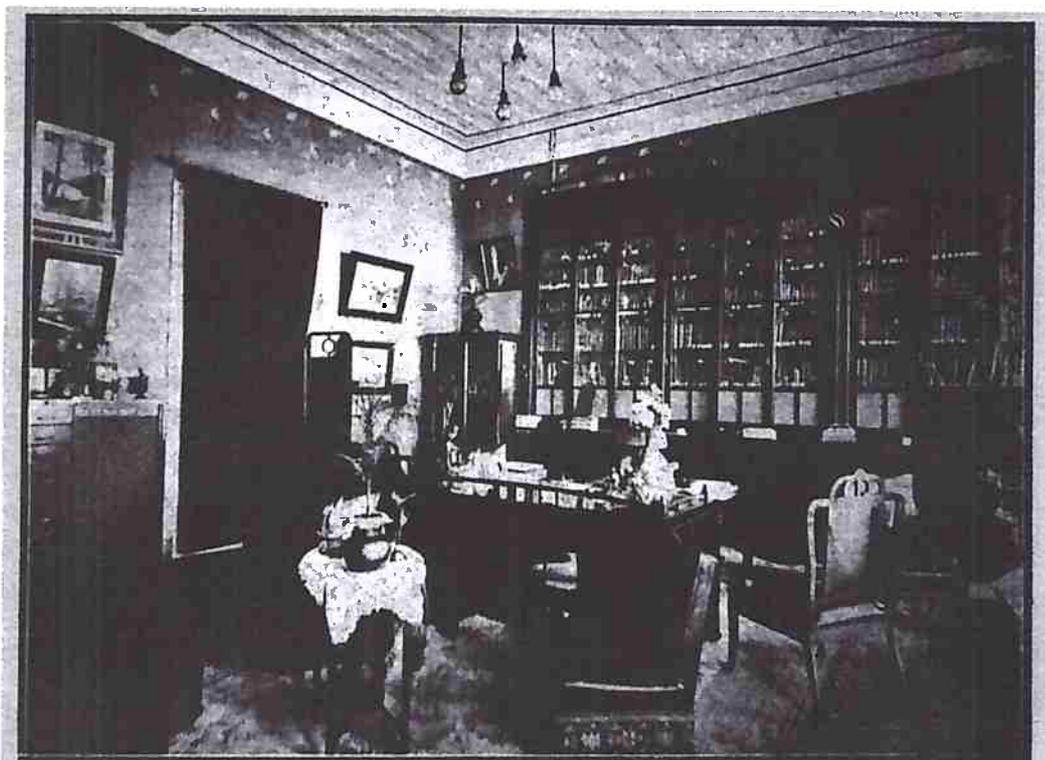


Figura 60. Outra seção da biblioteca do escritório de Francisco Mendes na rua São Bento, 54. “Os Grandes Advogados de S. Paulo”, *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

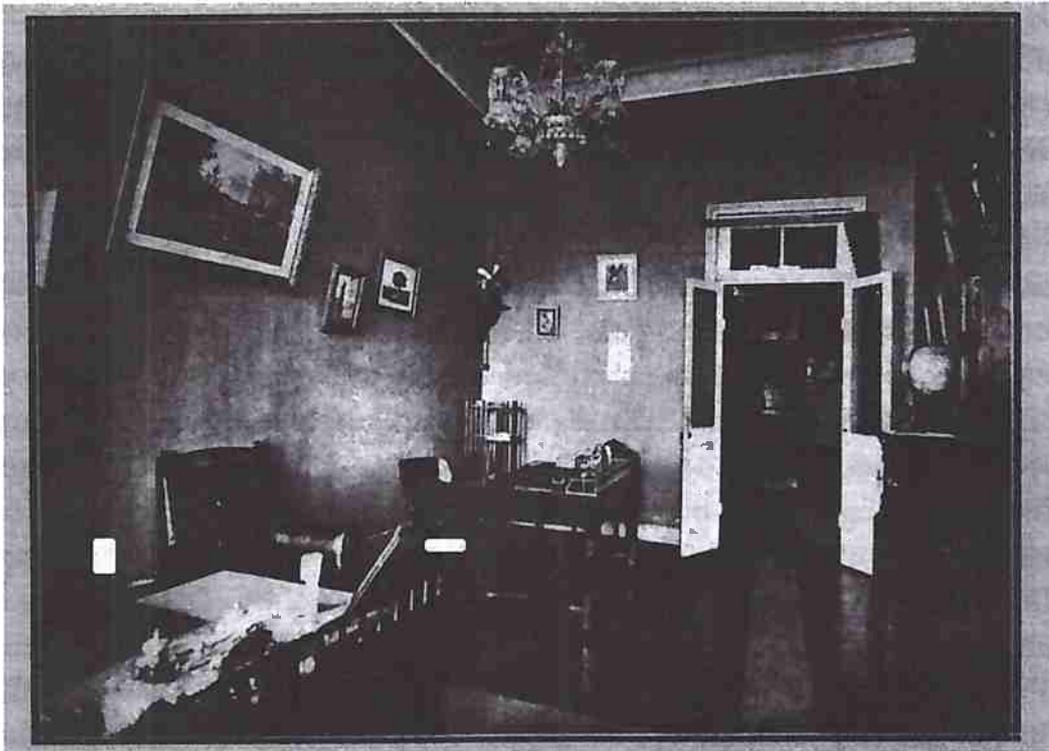


Figura 61. Sala complementar do escritório de Francisco Mendes na rua São Bento, 54. "Os Grandes Advogados de S. Paulo", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figura 62. Sala complementar do escritório de Francisco Mendes na rua São Bento, 54. "Os Grandes Advogados de S. Paulo", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

Afinal, de que outra forma poderiam ser engendrados sentidos como estabilidade, perenidade, força e tradição? Estaria a experiência paulistana vivendo situações semelhantes àquelas descritas em romances norte-americanos, em que os sentidos de ancestralidade associados à sala de jantar, que teriam migrado do contexto europeu, especialmente inglês, encontraram uma firme ancoragem nos valores afetivos que o mobiliário herdado por gerações lograva produzir?

Jean Gordon e Jan McArthur vinculam o conservadorismo das salas de jantar a um padrão de consumo denominado “tradicional”, que teria prevalecido até 1830. Nesse quadro, consumia-se com parcimônia aquilo que era suficiente para o grupo. A noção de suficiência estava adequada às necessidades de sobrevivência e não aos padrões de consumo associados aos modelos da elite européia, à racionalização do trabalho doméstico ou voltado para a gratificação pessoal. As formas tradicionais de consumo eram exercidas pela figura masculina, inclusive a escolha e a compra do mobiliário da casa. Nesse período, somente as famílias donas de grandes fortunas podiam arcar com a aquisição de uma casa inteiramente mobiliada para o novo casal. Muito mais comum era equipar a nova residência com móveis herdados da família. Uma sala de jantar podia manter-se a mesma por mais de um século; suas mobílias e utensílios acabavam adquirindo conotações pessoais e afetivas tão fortes quanto as que seriam, mais tarde, associadas aos álbuns de família³⁰.

Em São Paulo, o bufê, uma das principais peças da sala de jantar, faz algumas aparições nos inventários de São Paulo do século XVII³¹, e em descrições do início do século XIX ele já constitui uma peça estável nesse cômodo. Referindo-se às salas de jantar das residências urbanas cariocas de 1868, Oscar Constatt identifica uma mesa, um bufê, cadeiras, sofá de vime e a cadeira de balanço³². No entanto, é preciso ter em mente que desde a vinda da família real para o Brasil, o Rio de Janeiro canaliza as correntes estilísticas oriundas diretamente de Portugal e inspiradas no gosto dominante europeu. Mesmo assim, ainda em 1813, no Rio de Janeiro, as cadeiras eram consideradas objetos de luxo³³; eram muito caras e, por isso, possuir uma mesa sem cadeiras (com esteiras, bancos ou tamboretas) teria sido uma condição comum em muitas residências.

30. Jean Gordon e Jan McArthur, “American Women and Domestic Consumption, 1800-1920: Four Interpretative Themes”, em Marilyn Ferris Motz e Pat Browne, *Making the American Home: Middle-Class Women & Domestic Material Culture 1840-1940*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1988, p. 30.

31. *Inventários e Testamentos*, Papéis que pertenceram ao 1º Cartório de Órfãos da Capital, São Paulo, Arquivo do Estado de São Paulo, 1920, vol. I, p. 316. Ver também os seguintes volumes da série: vol. III, p. 129; vol. V, p. 128; 1921, vol. XXVI, p. 83; vol. XXX, p. 109; 1973, vol. XLII, p. 19; e também *Inventário do Revmo. Dr. Arcediago Matheus Lourenço de Carvalho*, Manuscrito do Arquivo do Estado de São Paulo, lata 26, ordem 638, Processo 13984, Auto Cível, ficha 22063.

32. Oscar Constatt, *Brasil, a Terra e a Gente*, Rio de Janeiro, Irmãos Pengetti, 1954, p. 278.

33. “Estávamos a nos refrescar numa das casitãs em que se vendem mantimentos e bebidas, quando um criado preto anunciou a aproximação do seu senhor e de um companheiro. Rapidamente se dispôs na varanda uma esteira, juntamente com mesa e duas cadeiras para a recepção deles, coisas estas últimas que a esse tempo eram artigos

Mas, se saíssemos em busca dos autênticos candidatos a uma tradição paulista que ultrapassasse a marca dos cem anos, encontraríamos esteiras, redes, bancos, tamboretos, giraus e, principalmente, baús. As arcas e os cofres, feitos para armazenar os objetos da casa durante o transporte, eram os principais móveis do período medieval na Europa. A rarefação de móveis e a instabilidade social e econômica impunham aos homens de posse a difícil condição de carregar praticamente todos os pertences quando havia a necessidade de viajar. Siegfried Giedion comenta que, na ausência prolongada do nobre, o castelo ficava praticamente vazio. O nomadismo medieval criou móveis compactos e portáteis, por exemplo, mesas e camas desmontáveis e móveis multifuncionais como as próprias arcas, que serviam para guardar e, encostadas na parede, serviam de assento. As mesas sobre cavaletes podiam ser desmontadas, deixando o cômodo livre para outras atividades. Foi na Inglaterra que as mesas sobre cavaletes se transformaram em móveis largos e pesados, com feições monumentais, como para servirem de prova da chegada de uma época mais estável em que a intensa mobilidade não seria mais necessária. O aparador ou bufê tem origem na mesa de trabalho da cozinha, sobre a qual se colocam algumas prateleiras para facilitar o preparo dos alimentos. No século XV, na corte de Borgonha, o aparador já era um móvel estável, como a mesa e a cadeira, e servia para a exibição dos cristais e peças de ouro³⁴. É sobre essa tradição de quatrocentos anos que as aristocracias inglesa e francesa vão constituir uma cultura de refinamento e distinção social cujos signos materiais serão apropriados por uma burguesia emergente de um processo de industrialização que a enriquecia mas não lhe outorgava prestígio.

No Brasil, a predominância dos móveis nômades, especialmente da arca, nos séculos XVI e XVII, “aponta-nos para aquele quadro de ocupações instáveis de território e deslocamentos precipitados”³⁵. Em São Paulo, a conhecida “pobreza” do mobiliário, característica de toda a colônia, estigmatiza a cidade, pois, aqui, o isolamento do litoral, as viagens freqüentes pelo sertão, o êxodo dos homens para as regiões auríferas prolongaram a existência do mobiliário simples e econômico, marcado pela mobilidade da população masculina. Assim, não será na tradição local que os segmentos em ascensão na cidade buscam constituir seus meios materiais de distinção social. Abraça-se, portanto, as tradições francesa e inglesa, capazes de marcar distâncias sociais locais. A identificação das elites com a cultura européia não era fenômeno exclusivamente paulistano, como demonstrou Jeffrey Needell, analisando a *Belle Époque carioca*³⁶. No romance *O Mulato*, Aluísio Azevedo nos mostra em duas

de insólito luxo [...]”. John Luccock, *Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil (1808-1818)*, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1975, p. 192.

34. Siegfried Giedion, *op. cit.*, pp. 286-309.

35. Marlene Suano, “Alfaias, Apetrechos, Tarecos, Trecos: Os Móveis”, em Ulpiano T. Bezerra de Meneses (org.), *Como Explorar um Museu Histórico*, São Paulo, Museu Paulista, 1991, p. 16.

36. Jeffrey Needell, *op. cit.*

singelas linhas que a tradição européia não se opunha à noção de modernidade que os segmentos abastados brasileiros aspiravam para si: “Ao lado, dominando a mesa de jantar, aprumava-se um velho armário de jacarandá polido, muito bem tratado, com as vidraças bem limpas, expondo as pratas e as porcelanas de gosto moderno [...]”³⁷.

A única forma de elaboração do passado local parece ser aquela que vimos na casa de d. Veridiana. O contraste das estátuas e cestos de barro com os utensílios importados, na sala de jantar, revelam o uso descontextualizado do que seriam os testemunhos de um passado autenticamente brasileiro e paulista. A visão que se tem do passado é teleológica. Os objetos foram preservados para marcar o ponto inicial de um processo de mudança radical, entendido como positivo e inelutável.

O *Hall* e o Escritório

Se observarmos as características espaciais, o tipo de mobiliário, os objetos de decoração e suas formas de arranjo, encontraremos na casa outros cômodos que guardam semelhanças com a sala de jantar. Essas semelhanças materiais demonstram o caráter masculino do *hall*. Utilizado pela primeira vez na França, pelo arquiteto Jacques-François Blondel, no século XVIII, o *hall* ou vestíbulo é um espaço de transição, na entrada social do palacete, através do qual se alcançam os demais cômodos da casa³⁸. Servia como área relativamente neutra se comparada às demais, de rápido contato entre convidados, moradores e empregados; porém, era também o portal introdutório na casa, por isso tinha a responsabilidade de fornecer aos visitantes a “primeira impressão”. Por ser um local de introdução ao território privado familiar, esteve quase sempre associado ao homem. Além de mobiliário, o *hall* típico devia comportar “fortes cabides”, um porta-chapéus, cadeiras, mesa com tinteiro, porta-canetas, papel (caso os visitantes quisessem deixar alguma mensagem) e alguns *cache-pots* com plantas. É no saguão de entrada de sua residência que Ramos de Azevedo³⁹ apresenta-se como proprietário e profissional, através de um vitral onde o seu monograma “aparece entre as palavras *Ars e Labor* e desenhos florais, em meio a um compasso e esquadros”⁴⁰. O mesmo se dá no saguão da Vila Penteado,

37. Aluísio Azevedo, *O Mulato*, São Paulo, Martins/Instituto Nacional do Livro, 1975, p. 20.

38. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 25.

39. Ramos de Azevedo (1851-1928), arquiteto, construtor e professor, formou-se pela Escola de Engenharia Civil da Universidade de Gante (Bélgica). Com escritório na cidade de São Paulo, foi o responsável pelo projeto e pela construção de muitos dos edifícios públicos e particulares da cidade. Foi ele um dos que introduziram na cidade um novo padrão de moradia, considerado moderno, pautado na especialização dos espaços domésticos. Cf. Maria Cristina W. de Carvalho, *op. cit.*, 1996, p. 165. Ver também, da mesma autora, o amplo estudo *Ramos de Azevedo*, São Paulo, Edusp, 2000.

40. *Idem*, p. 181.



Figura 63. *Hall* da residência de Raul Martins Ferreira na rua Rio de Janeiro, 11. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, p. 122. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

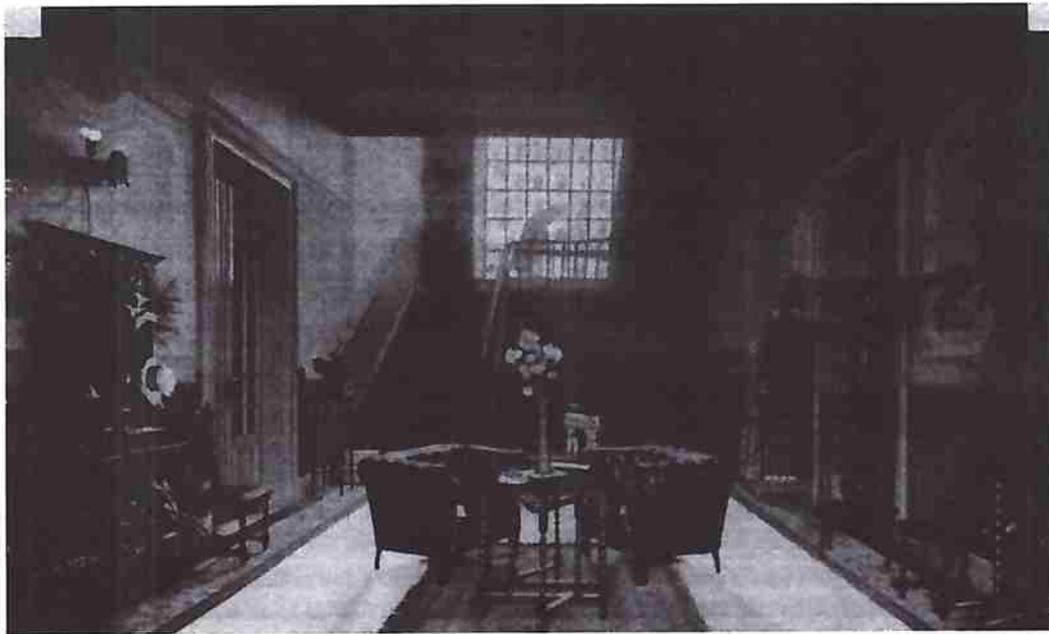


Figura 64. *Hall* do palacete de Alberico Galvão Bueno na alameda Barão de Limeira, 35. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, p. 114. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



Figura 65. *Hall* do palacete de João Dente na avenida Paulista, 55. “Vivendas Paulistas”, *A Cigarra*, 14 ago. 1918, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

construída em 1902 na avenida Higienópolis. Três painéis de Oscar Pereira da Silva⁴¹ representam a Fábrica Santana, de Antônio Penteado, associada à “história da indústria nacional”⁴². Atração à parte eram as escadarias do *hall*, em madeira entalhada, como a da residência de Numa de Oliveira, construída na avenida Paulista com a alameda Campinas em 1916⁴³, cujas peças de grande porte, assim como os vitrais, fugiam da alçada da dona de casa, fazendo parte do projeto arquitetônico. Inúmeras fotografias nos mostram a presença no *hall* de móveis “confortáveis”, como poltronas e sofás de couro, na maioria das vezes lisos e escuros, como os que encontramos nas salas de jantar e nos escritórios. As cadeiras de balanço também são comuns. Essa composição pode ser encontrada no *hall* da Vila Horácio Sabino, na avenida Paulista, projetada por Victor Dubugras⁴⁴ em

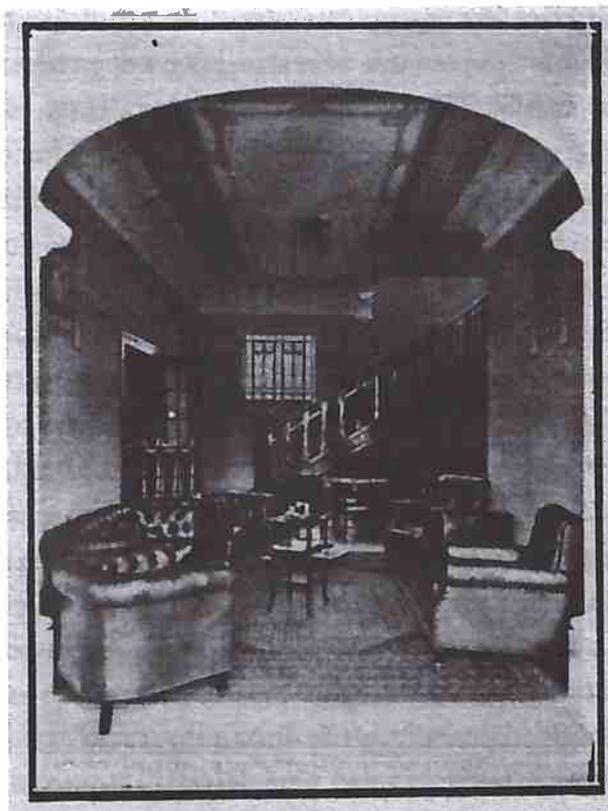
41. Oscar Pereira da Silva (1867-1939), pintor e professor, formado pela Academia Imperial de Belas Artes, estudou com Zeferino da Costa, Vitor Meireles e José Maria de Medeiros. Pintou painéis decorativos na Igreja da Candelária (RJ), ainda na condição de assistente de Zeferino Costa. Em São Paulo, produziu painéis no Teatro Municipal, Museu Paulista e igrejas de Nossa Senhora da Conceição e Santa Cecília. Foi professor no Liceu de Artes e Ofícios. Cf. Walmir Ayala, *Dicionário de Pintores Brasileiros*, Rio de Janeiro, Spala, s.d.

42. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 25.

43. *Idem*, p. 241.

44. Victor Dubugras (1868-1933), nascido na França, estudou arquitetura em Buenos Aires e migrou para São Paulo em 1891. Trabalhou com Ramos de Azevedo e ministrou aulas de desenho arquitetônico na Escola Politécnica.

Figura 66. Hall da residência de Oswaldo Sampaio, executado pelo engenheiro-arquiteto Heribaldo Siciliano. *A Cigarra*, 9 nov. 1916, s.n.p. (detalhe de página). Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



1903⁴⁵; no *hall* da residência de Raul Martins Ferreira, na rua Rio de Janeiro; no *hall* do palacete de Alberico Galvão Bueno, na alameda Barão de Limeira; no *hall* do palacete de João Dente; ou ainda naquele da residência de Oswaldo Sampaio (figuras 63 a 66).

Se percorrermos as características do escritório, o lugar explicitamente reconhecido como arena do chefe da casa, encontraremos semelhanças com a sala de jantar e o *hall*. A equivalência dos atributos tipológicos (poltronas, cadeira de balanço, material de escritório), formais (matérias-primas, cores, *design* do mobiliário) e funcionais (instrumental) evidencia e reforça a natureza masculina dos dois últimos.

Estúdio, gabinete, *closet* ou escritório são termos que faziam referência a um pequeno cômodo, reservado ao dono da casa, trancado a chave, geralmente próximo de seu quarto, onde ele fazia sua contabilidade, orações e leituras. De origem monástica, esse espaço surge em palácios italianos do Renascimento. O termo *studiolo* designava também um móvel usado para leitura, assim como o termo *escritório* designava um móvel com gavetas ou portas chaveadas: “Entre os menos ricos, o gabinete é substituído por escrivaninhas e por pequenas caixas ou cofres onde se guardam cartas, papéis, contas. A decoração das escrivaninhas é individualizada por iniciais, brasões e divisas”⁴⁶.

Com o tempo, a função que se reduzia a um móvel ampliou-se para se tornar um cômodo da casa. Os lambris de madeira escura, as prateleiras de estantes de livros que ocupam toda a parede, fazem uma remota referência à sua origem. A madeira poderia estar também no teto, como no caso do rico gabinete do palacete de Olívia

Construiu escolas e cadeias no interior paulista e foi considerado o melhor no estilo *art-nouveau* em São Paulo. Cf. Carlos Alberto C. Lemos, *Alvenaria Burguesa: Breve História da Arquitetura Residencial de Tijolos em São Paulo a partir do Ciclo Econômico Liderado pelo Café*, 2. ed, São Paulo, Nobel, 1985, pp. 141-142.

45. O interior da residência encontra-se publicado no livro de Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 203.

46. Orest Ranum, “Os Refúgios da Intimidade”, em Philippe Ariès e Roger Chartier, *História da Vida Privada*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, vol. 3, p. 229.

Guedes Penteado, que, dividido em dois ambientes por um arco, comporta em uma de suas partes um revestimento em madeira no estilo inglês Henrique III⁴⁷.

Em São Paulo, o escritório localizava-se sempre na parte da frente da casa, com entrada independente. Ao mesmo tempo em que era reconhecido como o lugar de absoluta privacidade masculina, a sua localização acentuava a ligação do homem com o espaço externo. Se era no escritório que o marido lia sossegadamente seu jornal ou alguns de seus inúmeros livros escolhidos ali mesmo da biblioteca, estudava ou cuidava da administração de seu patrimônio, sem correr o risco de interrupções, era também no escritório que ele recebia amigos e fazia acertos que envolviam a família ou os negócios. O gabinete segregou do antigo “salão” do sobrado paulistano do século XVIII e início do XIX as atividades masculinas relacionadas aos arranjos políticos e econômicos efetuados em reuniões privadas, das quais as mulheres estiveram ausentes. Nos sobrados maiores, essa especialização iniciou-se com a duplicação da sala de “estar formal”. Com duas salas, as visitas femininas e masculinas aconteciam separadamente⁴⁸.

Para Vera Cleser⁴⁹, o escritório devia comportar uma mobília “simples e sólida”, estantes envidraçadas para os livros, “soalho encerado e sem tapetes”, uma mesa quadrada ampla, uma “bôa secretária”, três a seis cadeiras, poltronas de couro, uma “confortável cadeira para leitura”, uma mesinha e uma cesta de papel, escarradeiras e moringa d’água. Nas paredes, algumas cantoneiras com folhagens, porta-jornais, o barômetro, alguns retratos de família ou um grupo de armas. Quando José Ignacio Roquette⁵⁰, em 1875, descreve o quarto de menino, vemos como nele se repetem alguns elementos do escritório, como as armas, os livros e os “instrumentos de estudo”⁵¹.

A simplicidade e a austeridade recomendadas para os ambientes masculinos estão presentes também nos conselhos da *Revista Feminina*. Na seção “Como enfeitar minha casa”, de 1918, a revista indica o *fumoir* do palácio da Legação Japonesa em Paris como modelo para uma sala de espera – móveis simples, feitos com bambus lustrados, sem polimento, o que nos lembra o gosto por superfícies foscas e rústicas para a sala de jantar, em oposição às superfícies brilhantes e reflexivas que se esperava encontrar numa sala de visitas luxuosa.

47. Dantas *apud* Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 179.

48. *Idem*, pp. 33 e 34.

49. Vera A. Cleser, *op. cit.*, pp. 123-125.

50. José Ignacio Roquette (1801-1870), português, filho de proprietário rural abastado que acumulara cargos políticos, recebeu educação esmerada (latim, retórica, filosofia e música) e ingressou na vida monástica. Sua posição monarquista custou-lhe exílio voluntário na Inglaterra e depois em Paris. Ao voltar a Lisboa, em 1857, utiliza a sua experiência nos pólos irradiadores de civilização para escrever manuais de etiqueta para os portugueses e brasileiros. O *Código do Bom Tom* foi publicado pela primeira vez em 1845 e recebe versão atualizada em 1875. Cf. Lilia Moritz Schwarcz (org.), “Introdução”, em José Ignacio Roquette, *Código do Bom-tom*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 15-19.

51. José Ignacio Roquette, *Código do Bom Tom*, Paris, Aillaud, 1875, p. 296.

No escritório, alguns móveis tiveram a sua função instrumental aprimorada, o que demonstrava uma preocupação crescente com o grau de conforto desses ambientes. São para escritório o porta-livros elástico, cujas estantes vão sendo acrescentadas ao móvel conforme a necessidade (figura 67); a biblioteca giratória, móvel multifacetado com duas prateleiras e com rodas no pé, que recebe livros em todas as suas faces (figura 68); e as poltronas com bases giratórias⁵² oferecidas pelo Mappin Stores e pela Residência (figura 69).

Os ambientes masculinos da casa estão próximos, na sua decoração e arranjo, dos ambientes de edifícios não residenciais, como *halls* de edifícios públicos, escritórios de bancos e empresas privadas. Se confrontarmos o *hall* do palacete de Alberico Galvão Bueno, situado na alameda Barão de Limeira (figura 64), com a “sala de recepção” da Secretaria da Fazenda e do Tesouro do Estado de São Paulo (figura 70), vamos encontrar muitas semelhanças: as poltronas de couro lado a lado, próximas a uma pequena mesa; as cadeiras de couro com pregaria encostadas nas paredes; os lambris de madeira da Secretaria assemelhando-se ao cabideiro e porta-chapéus da residência. Em ambos, os móveis são sóbrios, de cor escura e funcionais. No palácio, a sobriedade dos móveis choca-se com a rica ornamentação do teto e paredes. A presença de retratos na Secretaria lembra uma disposição que poderia estar em qualquer biblioteca ou escritório residencial.

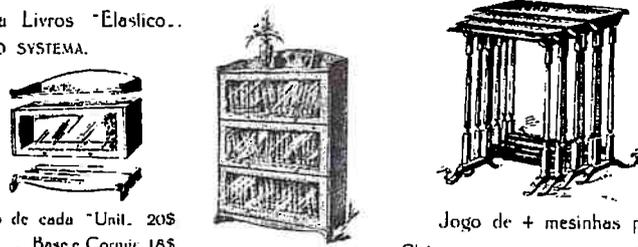
As mesmas poltronas e sofás estofados em couro escuro, típicos do *hall*, dos escritórios domésticos e também encontrados nas salas de jantar, aparecem em salas de espera de empresas como A Universal S. A. de Peculios por Mutualidade, com sede em São Paulo, no edifício do Palacete Piratininga, em 1915 (figura 71), na Sala dos Advogados do Forum Cível (figura 72) e em uma das salas do Automóvel Clube (figura 73). Poltronas giratórias, as mesmas oferecidas pela casa A Residência e Mappin Stores, podem ser vistas em uso no escritório de uma fábrica de produtos químicos (figura 74), na sala de despacho do general de brigada Carlos Augusto Campos (figura 75) e nos escritórios da firma Pereira Ignacio & Cia (figura 76). Em todos os ambientes a ausência de objetos de ornamentação chega a ser desconcertante. O salão nobre do Banco do Commercio e Industria de S. Paulo é uma mistura de sala de jantar,

52. Vários móveis que giram em torno de um eixo tiveram a sua origem no final do medievo europeu (séculos XIV e XV), numa fase de transição entre os móveis multifuncionais, simples e transportáveis para os móveis fixos e especializados. A cadeira giratória é um desses móveis. Ela aparece citada pela primeira vez em um inventário de 1391, e, no século XVI, seu desenho já está muito próximo daquele que conhecemos. No Museu do Louvre há um exemplar de cadeira que gira sobre um pedestal arrematado por três pés zoomorfos, decorados com volutas. A cadeira giratória não teve uma origem mundana e prática, mas honorífica. O exemplo mais famoso é o de um trono de Augsburg do século XVI. No século XVIII, a cadeira giratória reaparece em modelos elegantes na França sob o reinado de Luís XVI e, em 1776, já se encontra no ambiente que analisamos, o escritório, no caso, o de Thomas Jefferson, nos Estados Unidos, cujo desenho simples, próprio do mobiliário colonial, e a ausência de pedestal (a cadeira gira sobre uma base circular na forma do próprio assento) sugerem a ascendência da praticidade sobre o valor de distinção. Cf. Siegfried Giedion, *op. cit.*, pp. 297-302.

MAPPIN STORES
SOCIÉDADÉ ANÓNIMA INGLEZA

SECÇÃO DE MOVEIS

Porta Livros "Elastico...
NOVO SYSTEMA.



Preço de cada "Unit. 20\$
- - Base e Cornijc. 16\$

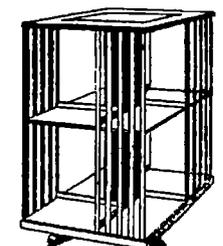
Jogo de 4 mesinhas para
Chá 95\$
1dcm, ovacs com embutidos 110\$

Figura 67. Porta-livros "elástico". "Secção de Moveis", Mappin Stores, *A Cigarra*, 28 fev. 1917, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

Figura 68. Biblioteca giratória. "Secção de Moveis", Mappin Stores, 5 jan. 1916. Coleção de recortes de jornais do Arquivo Mappin.

MAPPIN STORES
SOCIÉDADÉ ANÓNIMA INGLEZA

Secção de Moveis



Biblioteca giratoria. Embutida. Em
imbuya claro oucôr de mogui 82\$000

Convidamos as Exmas. Ireguezas para
visitar a nossa secção de moveis,
onde tem exposiçào de Quartos
Mobilados, entre os quaes uma
Sala de jantar em estylo mo-
derno pelo preço de 900\$000

MAPPIN STORES
Rua 13 de Novembro, 26
Telephone, 4504 Caixa postal, 1391
S. PAULO

"A RESIDENCIA,"



Praça
da Republica
N. 4
Telephono
central, 3324

Vendas
a Preços
Modicos

Figura 69. Poltrona giratória. "A Residencia", *A Cigarra*, 29 jul. 1918, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figura 70. Sala de recepção da Secretaria da Fazenda e do Tesouro do Estado de São Paulo. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, p. 73. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

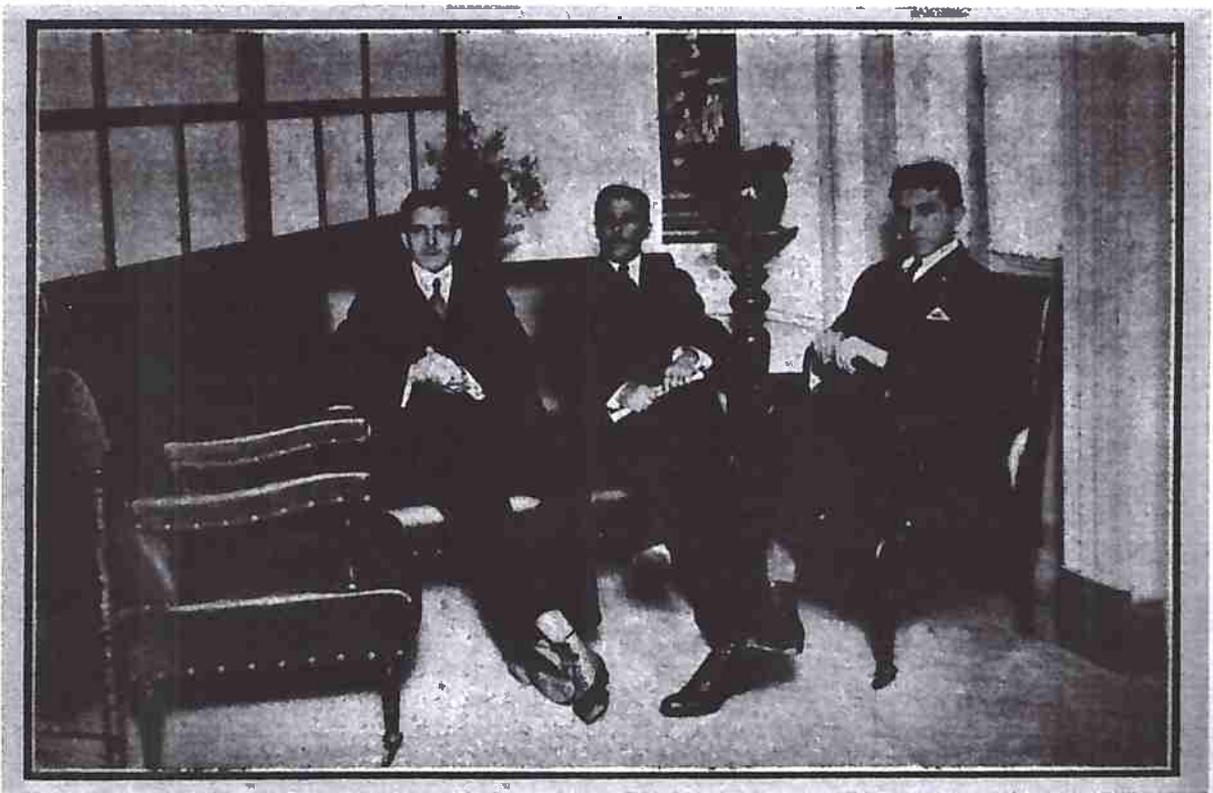


Figura 71. Sala de espera da empresa A Universal. *A Cigarra*, 1º ago. 1915, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

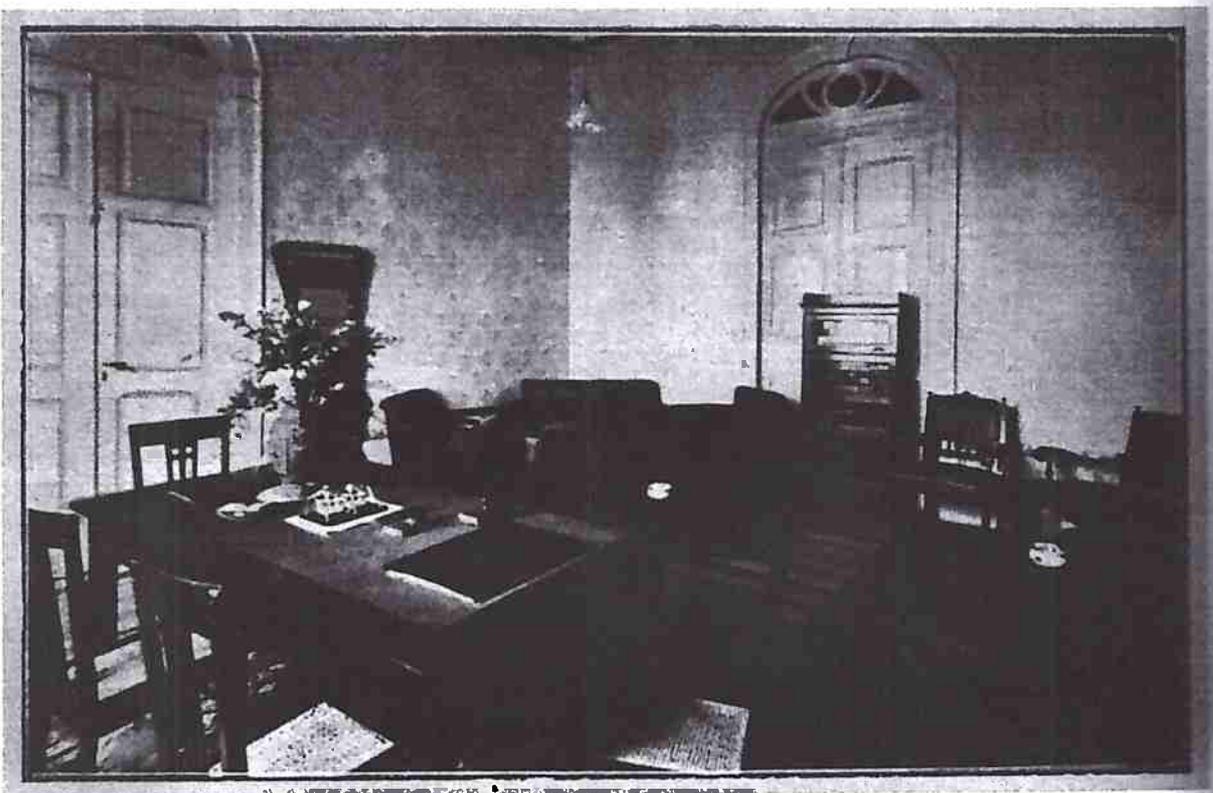


Figura 72. Sala dos advogados do novo Forum Cível. *A Cigarra*, 30 set. 1915, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

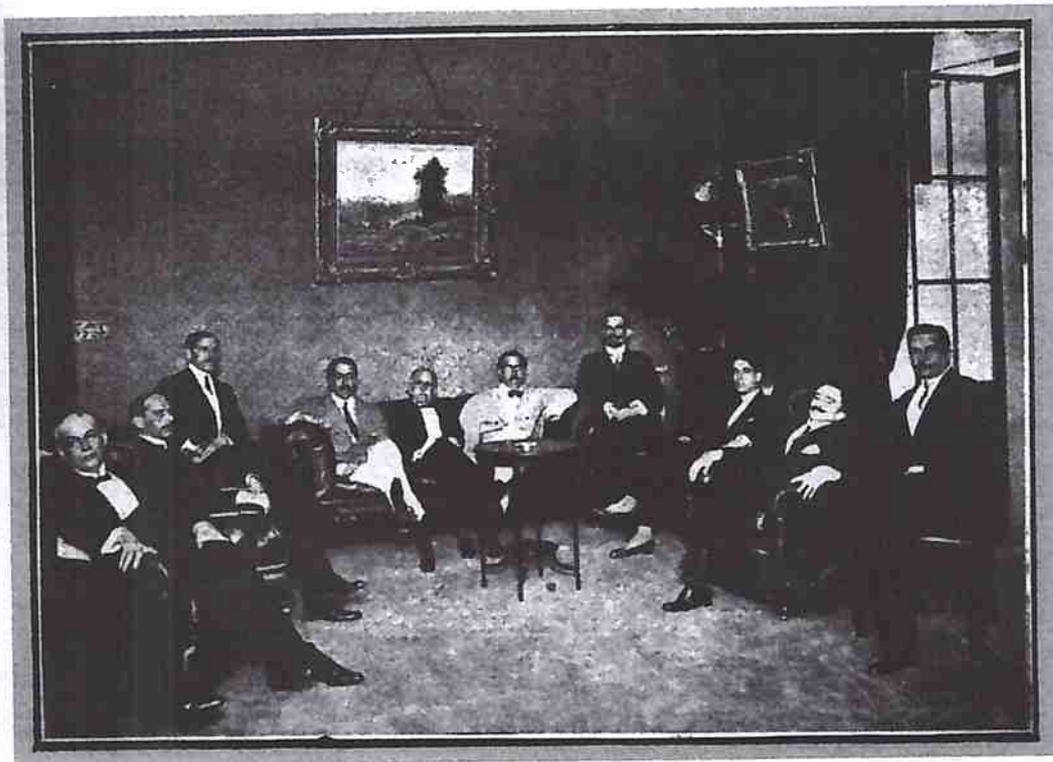


Figura 73. Sala do Automóvel Clube. *A Cigarra*, 25 mar. 1915, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figura 74. Os irmãos João e Gustavo Caldas da Cunha, proprietários de uma fábrica de produtos químicos. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, p. 299. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

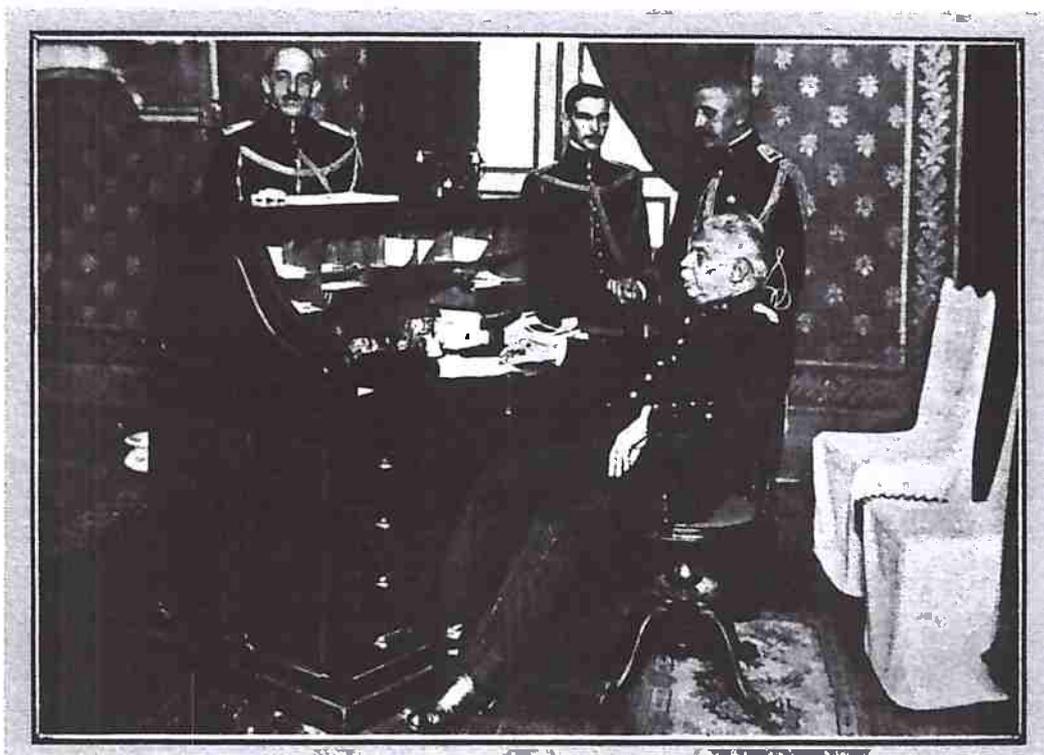


Figura 75. Sala de despacho do general Carlos Augusto de Campos, em quartel na cidade de São Paulo. *A Cigarra*, 21 abr. 1915, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

vestíbulo e biblioteca: uma grande mesa ladeada por oito cadeiras de palhinha convive com um conjunto de sofás e poltronas e uma estante para papéis e livros; nas paredes apenas dois retratos, em busto, de homens, provavelmente figuras ligadas à criação do banco (figura 77).

A simplicidade ornamental dos ambientes masculinos domésticos é levada ao extremo nas salas de trabalho ou mesmo de lazer masculinas fora de casa, onde também predominam móveis e objetos de uso instrumental, como as grandes mesas inclinadas do salão da contadoria do Banco do Commercio e Industria de S. Paulo, sobre as quais são consultados os pesados livros da empresa (figura 78). As paredes nuas oferecem-nos apenas o estampado tímido no friso da parede e algumas luminárias.

A mesma economia de ornamentos encontramos no gabinete de trabalho de Pereira Ignacio (figura 79), onde se vêem duas escrivaninhas, duas poltronas e um sofá. Os homens que ocupam as mesas estão, muito provavelmente, sentados nas poltronas giratórias de madeira. As divisórias em madeira escura substituem os lambris. Ao lado da janela sem cortinas vemos, bem no alto, parte de um quadro. Homem ligado às indústrias Votorantim, Luzitania, Paulistana, Lucinda e Rodovalho, justaposto à imagem de seu gabinete de trabalho está o texto que descreve o caráter “trabalhador” e “tenaz” do paulista. Sobre o sr. Pereira se escreve: “Difficilmente se poderá encontrar, mesmo nos meios industriaes mais adeantados, um homem que supere o sr. Pereira

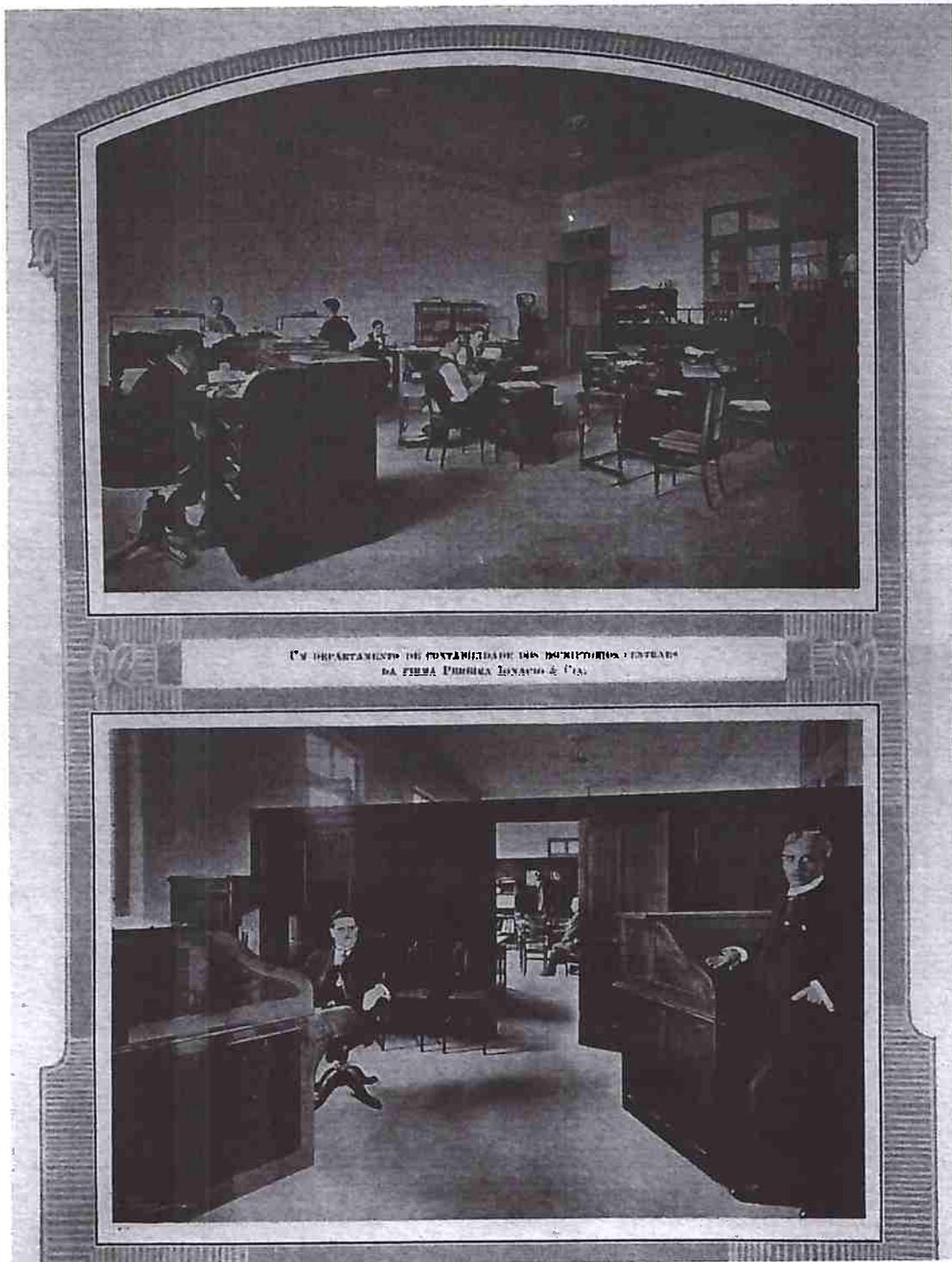


Figura 76. Duas salas do departamento de contabilidade da firma Pereira Ignacio & Cia. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, p. 198. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



Figura 77. Salão nobre do Banco do Comércio e Indústria de São Paulo. *A Cigarra*, 16 set. 1914, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

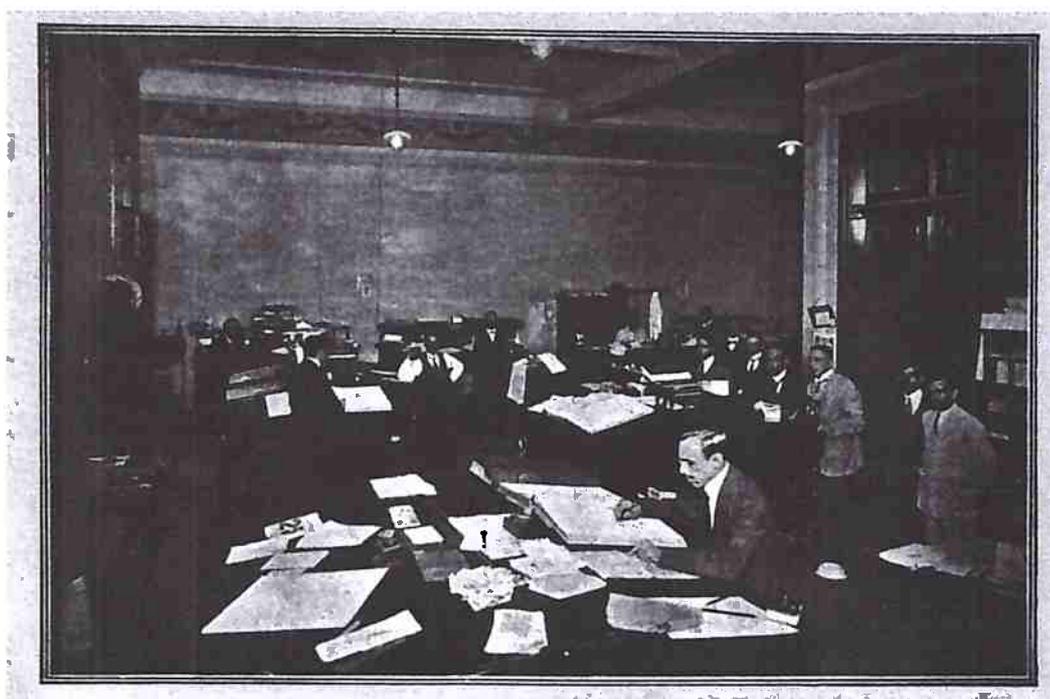


Figura 78. Salão de contabilidade do Banco do Comércio e Indústria de São Paulo. *A Cigarra*, 16 set. 1914, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

O PROGRESSO DAS NOSSAS INDUSTRIAS

Um jornalista americano que, ha uns dez. annos, mais ou menos, visitou o nosso paiz, disse, resumindo as suas impressões, que se o Brasil todo fosse composto de Estados adiantados como S. Paulo e habitado por um povo trabalhador e tenaz como o paulista, seria o mais rico e mais adiantado do globo. Nessa afirmação não ha exagero. De facto, S. Paulo, com ser uma simples unidade na federação, é o que, com a sua enorme produção, está, desde longos annos, garantindo a prosperidade do paiz. Industrialmente, então, tem-se adiantado de tal fórma, que a sua produção supera a de toda Republica Argentina.

E não se diga que a industria paulista é ficticia, porque ella se faz á custa da materia prima importada do estrangeiro. A principio havia uma parte de verdade nessa afirmação. Mas hoje, não. A maior parte dos nossos productos fabris são obtidos com os elementos de que dispomos. Mas não se pôde falar em industria paulista sem recordar o nome dos industriaes que, com o seu esforço, a sua intelligencia e aptidão technica, a elevaram, impondo-a á acclitação de todo paiz; e, tambem, não se pôde falar em industriaes sem lembrar o nome do sr. Pereira Ignacio, que, pelas multipias actividades que tem exercido, creando, a cada passo, novas industrias e in-



O SR. PEREIRA IGNACIO EM SEU GABINETE DE TRABALHO

O recente certamen realisado no Palacio das Industrias, a que só concorreram as industrias da capital, puzeram bem em evidencia a excellencia do nosso producto fabril, que, em alguns casos, pôde ser comparado ao estrangeiro, e, em outros, o supera até. Os pessimistas poderão objectar que esse extranho e espantoso recrudescimento da nossa actividade industrial pôde ser lançado á conta das taxas protecconistas, creadas, em boa hora, pelo governo para estimular a produção nacional. Essa objecção, que tem sido feita, por diversas vezes, no interesse de apoucar o espirito da iniciativa do povo paulista, tem tanto menos procedencia quanto é certo que essas taxas protecconistas foram creadas, não apenas para beneficiar o nosso Estado, mas igualmente todas as unidades da Federação. Se, pois, as industrias prosperam entre nós, a ponto de S. Paulo regeltar o producto congenero estrangeiro e tornar-se o mercado onde os demais Estados, de norte e sul, se abastecem, é porque o povo paulista estava, mais que nenhum outro, apto a orientar, nesse sentido, a sua actividade, comprovada já, e superiormente, em outros ramos.

tensificando, dia a dia, a produção dos seus numerosos estabelecimentos fabris, gosa da mais alta evidencia entre os maiores industriaes. Difficilmente se poderá encontrar, mesmo nos melos industriaes mais adiantados, um homem que supere o sr. Pereira Ignacio em capacidade de trabalhos, em tenacidade, em intelligencia practica e segura orientação em todas as iniciativas que põe em obra. Esse illustre cavalheiro, que por si basta para dar um expcional relevo ao meio onde se formou o seu espirito, tem em mãos as mais ricas e prosperas industrias do Estado.

Eis os estabelecimentos fabris a cujos destinos preside a sua alta competencia: «Votorantim», «Luzitania», «Paulistana», «Lucinda», fabrica de cimento «Rodovalho».

As suas machinas de beneficiar algodão estão installadas em S. Paulo, Sorocaba, Tatuhy, Boituva, Porto Feliz, Conchas e Bella Vista. O sr. Pereira Ignacio explora ainda a agua «Platina» cujas virtudes medicamentosas a fazem uma das melhores aguas de mesa que se conhecem e que substituem as proprias aguas de Vichy.

Figura 79. Pereira Ignacio em seu gabinete de trabalho. "O Progresso das Nossas Indústrias", *Revista Feminina*, mar. 1918. s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo. A mesma imagem encontra-se também publicada no *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Ignacio em capacidade de trabalhos, em tenacidade, em inteligência prática e segura orientação em todas as iniciativas que põe em obra”⁵³.

A palavra “progresso”, que intitula a matéria, nos remete novamente a uma solução de continuidade entre os sentidos de tradição, apropriados das culturas inglesa e francesa pela elite paulistana, e aqueles instrumentalizantes, relativos ao trabalho de gerenciamento de riquezas produtivas da sociedade.

As cadeiras giratórias, que nos Estados Unidos foram aperfeiçoadas para as atividades de escrituração, mas também para a datilografia e a costura, aparecem em São Paulo como constitutivas do cenário da modernidade empreendedora paulistana e ocupam indistintamente os escritórios profissionais e domésticos. Ao contrário, na Europa, a reação negativa à industrialização como fonte produtora de *status* varreu das áreas nobres da casa os objetos e as formas de decoração que explicitassem a produção seriada, de base mecânica, da nova sociedade. Mesmo nos Estados Unidos, onde os móveis com estrutura móvel conheceram um florescimento surpreendente até 1890, sua aplicação, no final do século, ficou circunscrita aos ambientes de trabalho. No caso paulistano, a convivência entre objetos exclusivos e estáticos com objetos seriados e móveis nos mostra uma hibridez de valores que, em última instância, significou uma apropriação descontextualizada e alargada do conceito europeu de tradição, que se transformou aqui em uma noção de distinção social em que cabiam os signos de progresso e empreendimento. A natureza exógena da cultura que se adotava como forma de ostentação não parecia algo estranho ou artificial na medida em que ela servia para expressar um traço de personalidade individual que se identificava com um modelo socioeconômico entendido como universal e propulsor das sociedades. Os traços pessoais do sr. Ignacio, como inteligência prática e tenacidade, são nada mais que a manifestação do “espírito de iniciativa do povo paulistano”. Assim, não seria a cultura local a responsável pela gestação do paulistano empreendedor e bem-sucedido nos negócios, mas o florescimento de características individuais que encontram na alta cultura europeia o seu progenitor.

É claro que a natureza sóbria e prática dos objetos do escritório era suavizada pelo uso de coberturas decorativas, como toalhas e revestimentos removíveis, ou por pequenos objetos arranjados sobre a mesa, por estatuetas em pedestais ou abajures com tecidos pintados ou pingentes. Observando o conjunto de salas do escritório profissional do advogado Francisco Mendes, notamos que a intensificação decorativa, no caso de contextos exclusivos de trabalho, serve para distinguir a sala do chefe daquelas de seus subordinados, exatamente da mesma forma que o avental mais decorado da dona de casa a distingue de sua criada (figuras 80 e 81). No caso masculino, no entanto, a natureza do trabalho não se vê comprometida, pelo contrário, só é reforçada. Enquanto as áreas decoradas da casa, que sofrem a ação

53. “O Progresso das Nossas Industrias”, *Revista Feminina*, mar. 1918, s.n.p.

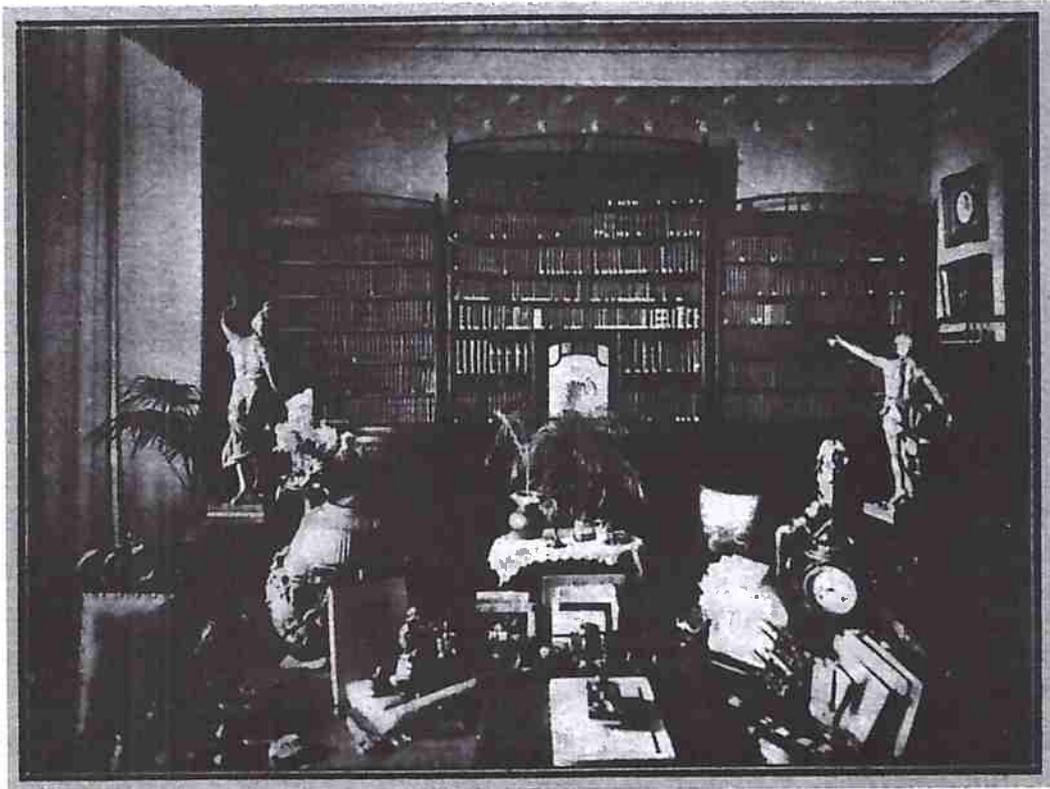


Figura 80. Outra seção da biblioteca e da sala principal do escritório de Francisco Mendes e uma das salas anexas na rua São Bento, 54. "Os Grandes Advogados de S. Paulo", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figura 81. Uma das salas do escritório de Francisco Mendes e uma das salas anexas na rua São Bento, 54. "Os Grandes Advogados de S. Paulo", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

direta da dona de casa, devem negar a atividade que ela executa, transformando o trabalho de manutenção e limpeza em trabalho “artístico”, portanto, leve e decorativo; a decoração masculina no escritório profissional indica poder, expresso na demonstração de liberdade para introduzir objetos individualizadores no espaço neutro do trabalho. Vale observar que, ao contrário do contexto doméstico, no qual a individualidade masculina se constrói em oposição aos espaços fortemente decorados associados à mulher, no contexto de trabalho os ambientes despojados e sóbrios perdem em personalidade, já que esta marca masculina se transforma em uma característica comum a todos os seus usuários, inclusive os mais subalternos. Na Europa, os hábitos de ostentação discriminatória impediram, por exemplo, que as inovações norte-americanas do século XIX relativas às poltronas de viagem em vagões de trens – mais adaptadas às formas do corpo e dotadas de mecanismos de mobilidade que permitiam reclinar o encosto e esticar os pés – pudessem ser adotadas, preferindo-se manter os vagões de luxo que reproduziam a suntuosidade dos ambientes aristocráticos em vez da introdução indiferenciada de assentos confortáveis para todos os viajantes⁵⁴.

No entanto, quando se fala em trabalho e modernidade não se deve pensar nunca no trabalho repetitivo das fábricas ou no trabalho manual da agricultura, do artesanato e dos serviços urbanos. Os ambientes de trabalho destacados nas revistas são as mesas e as escrivaninhas, sinônimos de atividade intelectual entendida como produção de idéias mas também como contabilidade, planejamento, gerenciamento, legislação e comunicação expressos por meio de suportes materiais relativos à escrita e à fala. Sobre as mesas figuram papéis, livros, tinteiros, canetas, telefones, carimbos, arquivos, máquinas de escrever. Seus usuários se deixam fotografar quase sempre sentados, concentrados na escrita ou na leitura de algum documento (figura 82). São poucos os que olham para a câmara. O prestígio da atividade intelectual para o homem estimula a exibição de si mesmo em situações de trabalho, fato raro para os ramos de atividade ligados ao trabalho manual. Nas indústrias preferia-se fotografar o maquinário, símbolo de modernização e desenvolvimento, em vez do operário. Este, quando era retratado, aparecia ao lado do equipamento, de olho no fotógrafo, ou no meio da multidão em frente à fábrica⁵⁵.

No escritório, assim como na sala de jantar, há uma continuidade estilística importante para reforçar os atributos de gêneros desses espaços. Se compararmos duas salas de jantar propostas pelas casas A Residencia e Mappin Stores com o conjunto para escritório exibido na Exposição Industrial da Cidade de S. Paulo pela Casa Lla-verias, notamos semelhanças no uso do couro, na opção pela cor escura da madeira e

54. Siegfried Giedion, *op. cit.*, p. 452.

55. Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima, *Fotografia e Cidade: Da Razão Urbana à Lógica do Consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*, Campinas, Mercado de Letras/Fapesp, 1997, pp. 182-190.



Figura 82. Gabinete de trabalho de Fausto Matarazzo. Cia Indústria de Papéis e Cartonagem. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Societé de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, p. 196. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

o torneado em nódulos dos pés, provavelmente variações ou estilos muito próximos do jacobino inglês da sala de jantar do Mappin Stores (figuras 83 a 85). O mesmo jacobino é proposto também para o *hall*. A divulgação do uso de estilos ingleses para ambientes masculinos como salas de jantar, *fumoir*, *hall*, bibliotecas e escritórios ultrapassava os interesses econômicos de uma única loja. Outros estilos como *Queen Anne*, *Sheraton*, *Chippendale* eram oferecidos. Os ambientes não precisavam ser puros: cortinas *croiséé*, típicas do estilo Império, da França no início do século XIX, podiam ser usadas com poltronas à fantasia, ou seja, cadeiras completamente cobertas com tecidos almofadados e com barrado de franjas, moda de influência oriental que surgiu na França em 1870. Mais do que um estilo determinado, o que parece importar, no caso das residências paulistanas, era a constituição de contrastes entre os ambientes masculinos e femininos nas áreas nobres da casa, cujo eixo eram a sala de jantar e a sala de visitas. Para a constituição dos contrastes certas características de estilos de mobiliário inglês ou francês funcionaram como estilemas (atributos destacados de um estilo) que culminaram em jargões bastante simples. A Tapeçaria Ghilardi, em fotografia apresentando um ambiente Luís XV para sala de visitas na Exposição Industrial da Cidade de S. Paulo, divulgada na revista *A Cigarra*, afirma a especialidade da casa em “mobília de estylo para sala de visitas e mobília de couro para o escriptorio”⁵⁶. Para

56. Exposição Industrial da Cidade de S. Paulo. “Tapeçaria Ghilardi”, *A Cigarra*, 17 out. 1918, s.n.p.

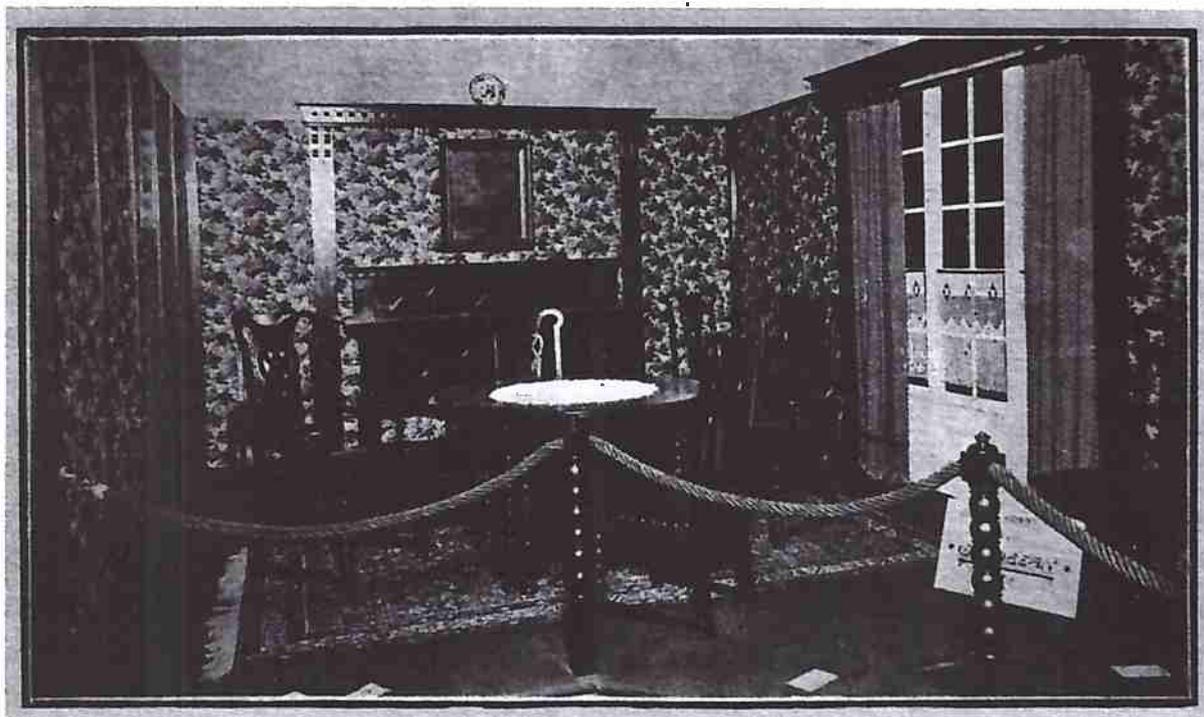


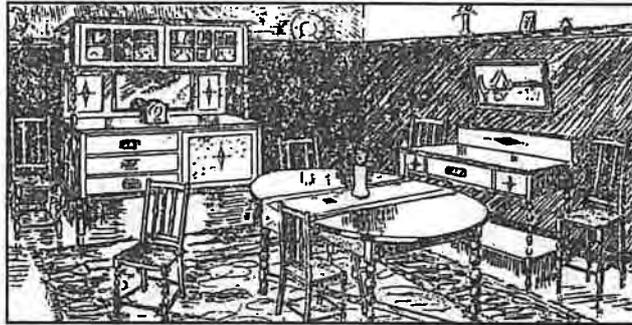
Figura 83. Sala de jantar. "A Exposição Industrial da Cidade de São Paulo", A Residencia, A Cigarra, 31 ago. 1917, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figura 84. Móveis para sala de espera e escritórios. Exposição Industrial da Cidade de São Paulo. Fabrica de Moveis Especiaes. Fábrica de João Llaverias na rua Barão de Itapetininga, 58. A Cigarra, 15 out. 1920, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

MAPPIN STORES
SOCIETY AMERICAN STORES

Moveis artisticos



Na nossa vitrina da arcada expomos hoje uma artistica mobilia com 9 peças, estylo «JACOBINO».

**BUFFET
MESA ELASTICA
TRINCHANTE
6 CADEIRAS**

Preço 575\$000

RUA 15 DE NOVEMBRO N. 20

Mappin Stores - S. Paulo

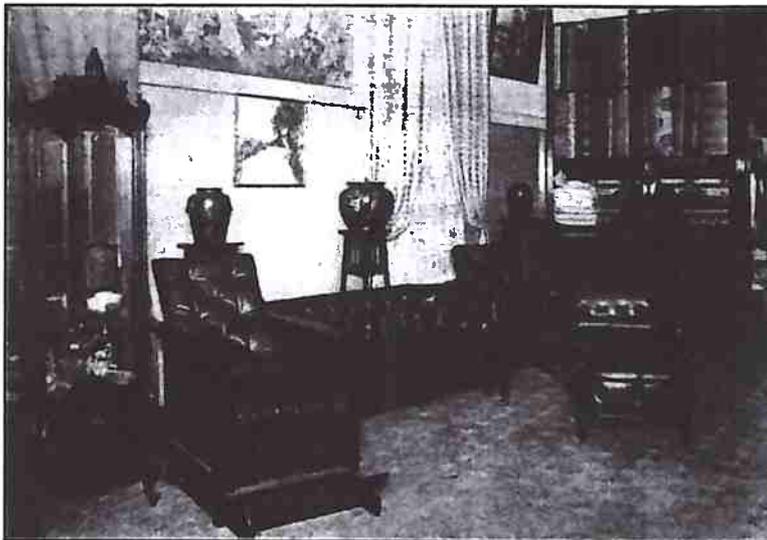
Figura 85. Sala de jantar em estilo jacobino. "Moveis Artisticos", Mappin Stores, 25 mar. 1918. Coleção de recortes de jornais do Arquivo Mappin.

A Residencia, o jargão "móveis de couro" é substituído por algo não menos genérico como "modelo inglez"⁵⁷. Outras vezes, ao lado do nome do estilo, o texto ressalta as qualidades que certamente mais deveriam interessar ao comprador, que não precisava ser um conhecedor de mobílias, mas que certamente sabia que móveis "de estylo" significavam mobília rica, estofada e dourada. Novamente assim se refere a Tapeçaria Guilardi à sua produção: "Um aspecto de uma riquissima mobilia dourada e estofada, puro estylo XVI, em exposição permanente..." (figura 86)⁵⁸. O que parece decisivo como móvel de prestígio no contexto paulistano era a possibilidade de identificá-lo a um conjunto de qualificativos genéricos como mobília de couro, ou dourada, ou

57. Exposição Industrial da Cidade de S. Paulo. "A Residencia", *A Cigarra*, 17 out. 1918, s.n.p.

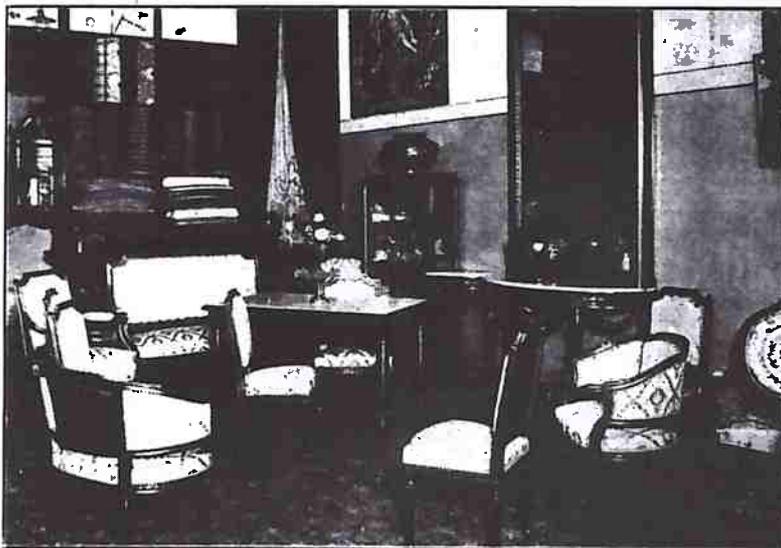
58. "A Tapeçaria em S. Paulo", *A Cigarra*, 19 abr. 1916, s.n.p.

A TAPEÇARIA EM S. PAULO



Uma elegante mobília de escritório executada em couro da Rússia pela conhecida casa José Ghilardi à rua Barão de Itapetininga n.º 71 — Telephone 2101

A TAPECARIA EM S PAULO



Um aspecto de uma riquíssima mobília dourada e estofada, puro estylo XVI, em exposição permanente na casa José Ghilardi à rua Barão de Itapetininga, 71

Figura 86. Móveis de escritório e sala de visitas. "A Tapeçaria em S. Paulo", Casa José Guilardi, *A Cigarra*, 19 abr. 1916, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

ainda *chic*, artística, elegante, delicada, confortável ou lindíssima, que o vinculasse à categoria, igualmente genérica, dos móveis de estilo.

A simplificação na referência a estilos franceses e ingleses decorre de um forte preconceito contra a tradição simples e nômade do mobiliário colonial paulistano e da condenação das linhagens de móveis de tradição lusitana, consideradas de mau gosto. Por outro lado, essa mesma simplificação dos estilos foi utilizada como um recurso pedagógico na disputa por mercados entre a França e a Inglaterra. Esta última teve no Mappin Stores, como era de se esperar, um dos defensores das vantagens do mobiliário inglês. Um artigo que discute o gosto do paulistano – e que procura criar uma empatia com o público pelo uso recorrente da primeira pessoa do plural – assim nos explica porque ter estilo em São Paulo era tão importante: “Nós ainda não temos a cultura necessária para impor um gosto ou um estylo. Temos, pois, de contentar-nos com adoptar os estylos exóticos, importando a mobilia estrangeira, ou fabricando a nossa de accordo com aquelles estylos”⁵⁹.

Ter ou não estilo era o grande divisor de águas, uma demonstração de que o indivíduo saíra do limbo ao qual seu país, sem cultura, estava condenado e ingressara no mundo civilizado. A aversão que os segmentos mais abastados da população nutriam contra a cultura local estava relacionada à repulsa que neles provocavam aqueles que eram tidos como os atuais representantes dos hábitos nativos. Eram eles os pobres e os desclassificados sociais. Essa postura parece ter sido generalizada, extrapolando o contexto paulistano, para representar um sentimento uníssono entre as elites brasileiras ou qualquer aspirante a galgar degraus na escala social. O romance *O Cortiço*, escrito em 1890 por Aluísio Azevedo, nos mostra a ascensão social do taberneiro português João Romão, próspero proprietário de um cortiço. Numa trajetória de enriquecimento cheia de trabalho, economia, ladroagem e exploração de seus inquilinos, João Romão percebe que chegara o momento de tornar visível sua nova situação financeira. Mira-se no seu vizinho Miranda, rico atacadista de tecidos com ambições ao baronato, que habitava o sobrado fronteiriço ao cortiço. Logo que pode, João reforma sua casa; seu sobrado era agora mais alto e “mais nobre”, com cortinas e mobília nova. O golpe final seria o pedido da mão da filha do vizinho, mas para isso era preciso dar um jeito em Bertoleza, negra escrava com quem vivia amasiado e a quem enganara embolsando o dinheiro que deveria ter comprado a sua alforria. Durante a noite, momento em que João Romão tinha tempo para acalentar seus sonhos de novo rico, ele explodiu em revolta contra aquela que agora já não apresentava mais vantagens, ao contrário, tornara-se repulsiva para o português, que não queria mais carregar consigo as marcas de um passado extenuante e miserável:

59. “O Mobiliário Moderno”, *Revista Feminina*, mar. 1918, p. 31.

Ela [Bertoleza] era o torpe balcão da primitiva bodega; era o aladroadado vintenzinho de manteiga em papel pardo; era o peixe trazido da praia e vendido à noite ao lado do fogareiro à porta da taberna; era o frege imundo e a lista cantada das comezainas à portuguesa; era o sono roncado num colchão fétido, cheio de bichos; ela era a sua cúmplice e era todo o seu mal – devia, pois, extinguir-se! Devia ceder lugar à pálida mocinha de mãos delicadas e cabelos perfumados, que era o bem, porque era o que ria e alegrava, porque era a vida nova, o romance solfejado ao piano, as flores nas jarras, as sedas e as rendas, o chá servido em porcelanas caras; era enfim a doce existência dos ricos, dos felizes e dos fortes, dos que herdaram sem trabalho ou dos que, a puro esforço, conseguiram acumular dinheiro, rompendo e subindo por entre o rebanho dos escrupulosos ou dos fracos⁶⁰.

A Sala de Visitas

Se o padrão fixo da sala de jantar permitiu que Vera Cleser, em seu manual de 1898, oferecesse à dona de casa do século XIX duas versões de ambiente, a rica e a “modesta”, para a sala de visitas a disponibilidade de recursos fazia toda a diferença. “A desigualdade de fortunas e condições sociaes torna mui difficil a enumeração dos moveis de uma sala de visitas.” Como as variáveis econômicas são decisivas (e inúmeras), a autora descreve um modelo ideal, ou seja, aquele adequado a famílias com “meios abundantes”. No entanto, todos deviam ter em mente dois requisitos básicos: a sala de visitas devia ser “confortável em tudo” e estar “em perfeita harmonia com a sua fortuna e posição social”. Um número infindável de móveis e acessórios decorativos cumpririam essas funções: cadeiras, poltronas, *puffs*, banquetas, sofás que “se collocam obliquamente aos cantos e tambem em linha recta”, conversadeira, espelhos, mesa com porta-cartões, colunas, *cachet-pots*, “cestinha de vime dourado”, “frasco de crystal”, “bibelots bons, artisticos”, jarras com flores, mesa com potes de flores formando um “enorme ramilhete vivo”, colunas com estátuas “representando personagens de operas e romances de autores nacionaes”, “grande cavalete artisticamente guarnecido de um chale decorativo, quadros de artistas de nomeada”, “bronzes e marmores authenticos”, mesinhas “differentes em feitio e tamanho”, decoradas com “toalhinhas de crochet-guipure, *filet-guipure*, frivolit  (entremeiadas de quadrados ou tiras de pelucia ou forradas de seda de c r), de renda irlandeza, de * tamine*, de r c c , de pelucia bordada com sedas multic res”, e, finalmente, o piano,

guarnecido com uma graciosa draperie de seda e rendas, bem leve para n o prejudicar o som do instrumento [...]. A imagina o representa papel mui importante na disposi o dos moveis. Cada senhora devia saber dar a seu lar domestico uma fei o pessoal; devia esfor ar-se por achar disposi-

60. Alu sio Azevedo, *O Corti o*, 33. ed., S o Paulo,  tica, 1998, p. 189.

ções originaes novas, suas, enfim. O gosto delicado e artistico de uma moça bem educada conseguirá sempre um conjuncto gracioso...

Para as paredes recomenda-se também a pintura a óleo, “tão facil para se lavar e de apparencia tão fresca e elegante. Um pintor habil sabe conseguir bellissimos effeitos decorativos”. O assoalho deve ser encerado e receber um tapete de cores claras. Para as cortinas recomenda-se a “*étamine* ou *grenadine creme*, côr de ouro, etc., com entremeios de *crochet-guipure*, *filet-guipure* e filó bordado; são lindíssimas e pôdem ser feitas em casa”. Devem correr da guarnição da janela até o assoalho, podendo acomodar estampas de ramagens ou motivos orientais⁶¹.

Associada aos atributos femininos, a descrição da sala de visitas organiza-se de maneira diametralmente oposta àquela da sala de jantar. Se, nesta, a ordem é limpeza e funcionalidade para, então, se chegar ao elenco de acessórios e, finalmente, aos poucos detalhes decorativos, para a sala de visitas a ordem das categorias inverte-se; inicia-se pelo poder aquisitivo, seguindo-se toda a variedade de móveis e acessórios, para ao final encontrarmos poucas observações sobre limpeza. Móveis, dimensões e matérias-primas dos acessórios são de grande diversidade e estão distribuídos de forma pouco rígida. A “imaginação”, aliada ao gosto “delicado e artistico”, comanda a organização e faz dela um espaço marcadamente feminino⁶². Um lugar para a exibição não só da riqueza de suas peças, mas dos trabalhos manuais das mulheres da casa, que utilizam as superfícies para expor suas obras em renda e crochê, que de forma alguma estão desobrigadas de apresentar “muita variedade e perfeição”. A sala de visitas está equipada com a infra-estrutura necessária para que a mulher apresente publicamente as suas habilidades no campo da conversação, da música e da literatura.

Quando deixa os bastidores da casa, lugar tradicionalmente associado ao feminino, a mulher vai exercer na sala de visitas a sua função de ornamento, brilhando nas recepções sociais, nos chás, jantares e almoços. No ambiente da sala de visitas a mulher cultivada discorria, com graça e leveza, sobre temas da literatura e personagens do mundo das artes; conduzia seus ouvintes a mundos distantes, pouco conhecidos, experimentados em viagens, romances e poesia; evitava estrategicamente os assuntos conflituosos, que poderiam trazer constrangimentos; fazia do devaneio um exercício prazeroso; propiciava que sentimentos florescessem por meio da música, da pintura

61. Vera A. Cleser, *op. cit.*, pp. 126-133.

62. Nas salas de visita da família de elite, o homem pode ter um papel tão importante quanto a mulher, inclusive quanto às decisões sobre a decoração, ou quanto à formação cultural e artistica. Caso extremo é o de José Freitas Valle, proprietário da Villa Kyrial. Nesses casos, a sala de visitas poderia ser considerada um espaço com características andróginas, segundo a terminologia de Leora Auslander, referindo-se à versão feminilizada do estilo Luís XV: “[...] um estilo hermafrodito foi criado para um espaço relativamente andrógino”. Leora Auslander, *op. cit.*, p. 281.

e da dança. O universo romântico, que afastou os corpos ao introduzir regras para o relacionamento amoroso⁶³, encontra aqui uma variedade de formas de mediação das relações sociais. Expondo as fantasias de seus proprietários e compartilhando-as com seus convidados, a importância dos objetos como estimuladores dos sentidos estendia-se ao conjunto da casa, mas tinha na sala de visitas seu ponto alto. Assim como à mulher competia a manipulação desse universo simbólico no cotidiano social da família, ao arquiteto estava reservada a função de “buscar materializar fantasias e até sugerí-las” no momento de construção da casa. Como artista, o arquiteto “[...] possuía informação, conhecimento, cultura histórica e arquitetônica suficientes para concretizar e dar forma às vagas aspirações, aos desejos não muito bem expressos de exteriorização da individualidade, respeitabilidade, gosto, cosmopolitismo e refinamento de seus clientes”⁶⁴. A presença de espelhos, dourados, “bronzes” e cristais, o assoalho encerado nos fazem ver a importância do brilho para esse ambiente, do qual se esperava não somente a elegância, mas, se possível, a suntuosidade. A diferença de função da sala de visitas com relação à sala de jantar fica ainda mais evidente quando observamos que a mesma matéria-prima é explorada diversamente em cada ambiente. Quando se recomenda a *étamine*, apenas em uma cor, para as cortinas da sala de jantar, ressalta-se a sua resistência à lavagem. Ao contrário, na sala de visitas a *étamine* recebe complementos de bordado e crochê, que acentuam a sua beleza – “são lindíssimas”. A pintura a óleo da parede da sala de jantar, que deve ser lisa, é durável e de fácil lavagem. Na sala de visitas, ela não perderá essas qualidades, que devem, no entanto, ser enriquecidas pelos efeitos decorativos de um “pintor hábil”.

A sala de senhoras, que passa a existir em sobrados espaçosos e nos palacetes, é concebida como uma continuidade da sala de visitas e, como tal, reproduz muitas de suas características. Nela tomava-se o chá das cinco: “Para chás das cinco horas, lanches, chá, etc., etc., admite-se n’estas roupas (de mesa) a phantasia e o capricho, taes como bordados a côres, cercaduras a ponto russo, etc.”⁶⁵.

No Brasil, após a proclamação da República, a cerimônia do chá como ritual fortemente feminino já estava estabelecida. O chá era servido de acordo com um conjunto rígido de normas que prescreviam o uso específico de talheres, louça e alimentos, além de *performance* corporal própria para o evento. As roupas femininas também receberam prescrição especial. Os vestidos adequados faziam referência à intimidade do quarto de dormir.

63. Maria Ângela D’Incao, *op. cit.*

64. Maria Cristina W. de Carvalho, *op. cit.*, 1996, pp. 184-185.

65. Maria Amália Vaz Carvalho, *op. cit.*, p. 88.

Por volta de 1870, apareceram os primeiros *tea-gowns*⁶⁶, vestidos especiais para serem usados exclusivamente à hora do chá. Leves, frouxos e sobretudo confortáveis, esses vestidos passaram a dispensar o uso do colete, livrando a mulher das agonias e torturas por ele provocadas. Concebidos como *robes de chambre*, semelhantes a *negligés*, tinham um estilo displicente de roupa íntima, acompanhando o cenário dos *boudoirs* e das salas interiores onde o *afternoon tea* nasceu, entre amigas que se reuniam para relaxar, mexericar e ouvir as últimas novas sobre moda, teatro ou os escândalos mais recentes⁶⁷.

Na preparação da mesa e na concepção dos vestidos percebemos as semelhanças de tratamento decorativo, que fazem referência às salas íntimas e aos quartos de dormir femininos.

O Quarto Feminino

Os atributos equivalentes à sala de visitas estavam presentes nos quartos femininos e nos quartos de casal. A documentação nos fornece indícios de que a mulher, ao contrário dos homens, mantinha-se cercada desde menina por objetos decorativos. Em 1875, José Ignacio Roquette, autor de um manual de civilidade português, mas encontrado em São Paulo na livraria Garraux, faz recomendações sobre os quartos de meninos e meninas. Apesar de indicar quartos simples para ambos os sexos, deixa entrever nas censuras que faz aos quartos das meninas uma nítida diferença de composição. Para o menino, o autor prescreve a simplicidade nos móveis, ausência de “luxo”, “molleza” ou “futilidade”. Nele devem constar livros, instrumentos de estudo, de música e “algumas armas curiosas”⁶⁸. No caso da menina, os conselhos vêm acompanhados de críticas ao que freqüentemente se encontrava. Abaixo vemos, apesar da condenação, a riqueza de detalhes que o autor oferece na descrição dos objetos que compunham o quarto das meninas e mulheres adultas:

Perot
aponta
isso

A mesma simplicidade te recommendo na mobilia e alfaias de tua camara ou camarim. Que loucura não é a de muitas damas e donzellas que ornã mais ricamente seus quartos de dormir ou camarins de toucar do que suas capellas ou oratorios, quando os têm! Vê-se ali com profusão quadros, pinturas de preço, safenas, bambinellas⁶⁹, cortinas tomadas a trechos com rosas de maravalhas, ou apanhadas

66. Segundo a autora, a primeira referência a esse tipo de vestido aparece em periódico carioca somente em setembro de 1889. Cf. Tania A. Lima, *op. cit.*, 1997, p. 124.

67. *Idem*, p. 104.

68. José Ignacio Roquette, *op. cit.*, 1875, p. 296.

69. *Bambinellas* são cortinas internas que ornamentam portas e janelas. As *maravalhas* são aparas finas de madeira. *Damasco* identifica o tecido de seda com flores ou desenhos em relevo, originalmente fabricado na cidade de Damasco, na Síria. *Caçoletas* são vasos de metal ou de porcelana em que se queima incenso. *Escrínios* referem-se a guarda-jóias ou escrivaninhas. *Escaparete* denomina tanto um pequeno armário, que pode ser de cantoneira para louça, como mesa ou banquinha de cabeceira. Cf. Antônio de Moraes Silva, *op. cit.*

em florões dourados; banquinhas de madeira aromática e preciosa, ou guarnecidas de damasco, franjadas de seda ou de ouro; pias de cristal ou de raríssimas conchas; guardaroupas de grande custos pelo precioso da madeira e bem acabado da obra; caçoletas, espelhos, jarras, ramalhetes, porcelanas, frasquinhos, figuras de alabastro ou de gesso; caixas, bocetas, cofrinhos, escrínios, escaparetes, escritórios; carteiras de gabinete e de viagem; carteirinhas d'algibeira para memórias ou cartas de visita ou para marcar as contradanças nos bailes...⁷⁰

Saltam à vista a grande quantidade de objetos, a diversidade de formas, de dimensões e de matérias-primas (tecidos, madeiras, porcelanas, metais e minerais), que resultavam em diferentes estímulos visuais, táteis e olfativos aderidos às funções de conter, sentar, escrever, limpar e ver. O caráter suntuoso e sofisticado da sala de visitas expressava-se no uso de móveis nos estilos franceses Luís XV e XVI, que se destacavam pelo uso do dourado e de estofamentos claros em móveis torneados e densamente ornamentados, que contrastavam com a mobília da sala de jantar. Esses mesmos estilos eram oferecidos por lojas como A Residência e Mappin Stores para os quartos de casal⁷¹.

Mesmo nas versões modernas do quarto feminino encontramos características semelhantes à sala de visitas. A “alcova moderna” era uma adaptação dos preceitos higienistas aos hábitos considerados elegantes. Para o “quarto higiênico” ideal recomendava-se o mínimo de móveis e objetos para que o pó não acumulasse nesse espaço, que devia ter as janelas sempre abertas para a circulação do ar. No entanto, o quarto elegante precisava de mais coisas. Cama, divã, cadeira, mesa de cabeceira e toucador deviam ser pintados com esmalte, preferencialmente em branco azulado ou rosa. Caso se preferisse o dourado para a cama, este deveria se repetir em todos os móveis, se não por inteiro, pelo menos como frisos. Esse recurso de integração decorativa era aconselhado também para as cores. O abajur, de seda com “desenhos artísticos”, era imprescindível para filtrar a luz do ambiente⁷².

Em (1917), um modelo econômico de quarto para moça faz referência à necessidade de otimização de pequenos espaços (figura 87). O quarto que vemos descrito possui dois móveis – uma cama e um gabinete –, ganchos para casacos e corpetes e uma bolsa de cretone. Aqui também se prefere a cor clara. A cama de metal, também chamada “cama higiênica”⁷³, comporta sob o estrado uma grande gaveta. A gaveta, denominada “guarda-roupa invisível”, pode ser coberta pela colcha que funciona como uma cortina. O gabinete serve para “resguardar os objectos de uso às vistas estranhas e lhes occultar a desagradável aparência”. Para a usuária do quarto, no

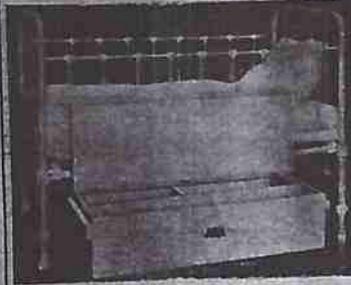
70. José Ignacio Roquette, *op. cit.*, 1875, pp. 296-297.

71. “Uma Mobília para Dormitorio de Casal no Estylo Luiz XVI”, Mappin Stores, 6 maio 1918; e Exposição Industrial da Cidade de S. Paulo. “A Residência”, *A Cigarra*, 17 out. 1918, s.n.p.

72. “A Alcova Feminina”, *Revista Feminina*, dez. 1920, p. 58.

73. “Camas de Metal – Higiênicas, Praticas, Elegantes, Duraveis”, Mappin Stores, *Jornal do Commercio*, 19 mar. 1919.

O PEQUENO QUARTO DE UMA MOÇA

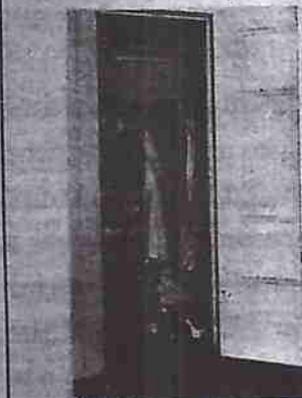


UM invisível guarda-roupa pôde ser ajustado a uma cama de metal, contendo o mesmo varios compartimentos.



O espaço livre de um quarto é a preocupação constante das pessoas que já dispõem de pequenos apartamentos ou casas, e para elles os objectos expostos nesta pagina são muito apropriados, desde que collocados com ordem.

UMA vez feita a cama, uma colcha pôde servir de cortina para occultar o guarda-roupa que está em baixo, coisa alias muito facil de fazer.



UM gabinete para resguardar os objectos de uso ás vistas estranhas e lhes occultar a desagradavel apparencia.



EM uma das paredes do quarto podem ser collocadas bolsas de cretonne para sapatos e chinelos.



MOSTRANDO o gabinete (2) dobrado.



NESTA illustração se vê que cada coisa está em seu lugar, apresentando no genero o que ha de mais extremamente elegante.



GANCHOS appensos para pendurar casacos, corpetes etc.

Figura 87. "O Pequeno Quarto de uma Moça", Revista Feminina, mar. 1917, p. 16. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

entanto, a visão de roupas e acessórios pessoais organizados dentro do gabinete é o que pode haver de “mais extremamente elegante”. Para completar, a bolsa de cretone pregada à parede oculta e organiza os sapatos e chinelos. Estamos distantes do quarto feminino descrito por Ignacio Roquette. Em São Paulo, a simplificação dos ambientes domésticos, diferentemente dos fatores que determinaram esse fenômeno na Europa e nos Estados Unidos, como veremos com mais vagar adiante, vem responder aos interesses de expandir para os setores menos abastados da sociedade os valores agregados à cultura de decoração vividos pelos grupos de elite. Nesse caso, o conceito de elegância se reduz a “cada coisa no seu lugar”. A proposta de elegância oferecida aos mais pobres limitava-se à utilização funcional de um espaço reduzido ao extremo. Em termos gerais, no entanto, a associação do gosto elegante aos preceitos da ordem nos indica que um dos pilares da produção decorativa assentava-se numa nova noção de trabalho doméstico, que prescrevia uma rotina física e corporal classificatória e que produzia a segmentação do tempo e do espaço para a realização de cada evento doméstico.

A produção decorativa, por mais simples que fosse, pressupunha um ambiente aprazível. Para isso, o pré-requisito era neutralizar os vestígios das fainas domésticas e das sensações físicas do corpo em atividade (força, cansaço, suor, calor intenso, frio intenso, ofuscamento, ruído, aspereza, dureza...). Esse universo aprazível era traduzido na época como ambiente artístico. A fusão do “ambiente artístico”, produzido intensamente nos espaços femininos da casa, com a noção de “conforto”, presente prioritariamente nos espaços masculinos, vai dar origem àquele que será o grande símbolo da casa como refúgio do trabalho, e que na versão inglesa, em que ele primeiro surgiu, ficou conhecido como *living-room*⁷⁴.

Camuflagem e Conforto

“O salão, incomodíssimo, depois foi substituído por móveis estofados.” O comentário de Laura Octavio sobre a Vila Horácio Sabino, na avenida Paulista, construída em 1903 pelo arquiteto Victor Dubugras⁷⁵, expressa bem a transformação da zona de representação da casa. O antigo sobrado do século XVIII, quando passa a trilhar

74. O *living-room* teria no *turkish corner*, ambiente tipicamente eclético, um de seus precursores. O cantinho oriental, ou *cosy corner*, consiste numa mistura de objetos exóticos e artesanatos domésticos lançados sobre um amplo sofá, muitas vezes, envolvido por cortinas, franjas e texturas que tornavam o ambiente reservado, informal e extremamente confortável. Karen Halttunen referida por Bradley Brooks, “Clarity, Contrast, and Simplicity: Changes in American Interiors, 1880-1930”, p. 18, e também por Beverly Gordon, “Cozy, Charming, and Artistic: Stitching Together the American Home”, p. 127, em Jessica H. Foy e Karal Ann Marling, *The Arts and the American Home 1890-1930*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1994.

75. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 219.

o caminho do palacete, substitui o estar formal, que já era a área mais valorizada e bem decorada da residência, pelo *parlor*, aqui no Brasil conhecido como salão, salão nobre, salão de visitas, sala de visitas ou simplesmente sala. A observação de Laura Octavio mostra como o *parlor* resistia à idéia de conforto.

Lembremos que Vera Cleser⁷⁶ inicia sua descrição da sala de visitas afirmando que um dos requisitos básicos desse ambiente é ser “confortável em tudo”. Apesar de abrir o texto mencionando o conforto, Vera Cleser não parece tratar do conforto do corpo, mas de um prazer visual que o ambiente “artisticamente” decorado proporcionaria. Na sala de visitas estão presentes elementos de exuberância e excesso, que demonstram um grande investimento monetário concentrado nesse espaço que é a vitrine da família. A sala de visitas era fundamental para as famílias que recebiam socialmente.

Imagens de mulheres em reuniões sociais publicadas n’A *Cigarra* sugerem que havia na época uma percepção dos efeitos visuais que poderiam ser utilizados para destacar grupos de mulheres. Um aspecto da sala da residência de Adolpho Pinto, na avenida Higienópolis, por ocasião da festa de casamento de sua sobrinha, em que moças e senhoras têm ao fundo um cenário privilegiado, dá-nos uma idéia desse tipo de enquadramento. O grupo mais jovem está ladeado por um cortinado preso à parede e por duas estátuas colocadas em pedestais. Ao fundo vemos ainda um vaso com palmeiras e a porta clara e ornamentada. Na fotografia do ministro Pedro de Toledo, sua esposa e filha, juntamente com o correspondente especial da revista e senhora, o cuidado com o emolduramento do grupo feminino fica mais evidente (figura 88). Em um canto do jardim de inverno do palácio da Legação do Brasil em Roma, as mulheres são colocadas em um sofá no centro do grupo e ladeadas pelos dois homens que as acompanham. Atrás delas vemos parte de um biombo e um vaso com flores.

Juliet Kinchin observou fenômeno semelhante nas salas inglesas, onde as moças casadoiras se expunham aos olhos de seus pretendentes em locais especialmente decorados que, como numa tela de pintura, forneciam o enquadramento adequado⁷⁷. No entanto, o que nos parece mais plausível, no caso brasileiro, é uma preocupação formal generalizada com a exposição pública feminina, porém nunca explicitada ou com finalidades tão específicas como as apontadas por Kinchin, no caso, valorizar mulheres jovens e disponíveis para o matrimônio. Mais adequado seria pensar que o contexto decorativo era um objetivo sempre procurado como a maneira “natural” de apresentação da mulher. A contigüidade que se estabeleceu na época entre corpo feminino e objetos domésticos explica a inserção da mulher sobre um fundo decorativo, o que, por sua vez, não correspondia necessariamente à sua valorização.

76. Vera A. Cleser, *op. cit.*

77. Juliet Kinchin, *op. cit.*, p. 16.



Figura 88. *A Cigarra* na Itália. Grupo fotografado no jardim de inverno do Palácio da Legação do Brasil em Roma. Vêm-se, da direita para a esquerda, Pedro de Toledo, ministro do Brasil, sua esposa e filha Maria Eugenia de Toledo; de pé, João Ribeiro Nogueira, correspondente especial da revista, e sua esposa Marietta Urioste Nogueira. *A Cigarra*, 31 jan. 1916, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

A sala de visitas é o lugar da *performance* feminina, cujo sucesso se reverte em prestígio masculino. Em seu manual de civilidade publicado em 1901, Maria Amália Vaz Carvalho usa a denominação “mulher de sala”⁷⁸. Para esse tipo de mulher, o objetivo primeiro seria brilhar nos momentos de recepção formal da sociedade. No *Livro das Donas e Donzellas*, Júlia Lopes de Almeida opõe trabalho produtivo à função de ornamento: “Se uma mulher brasileira [...] cae de uma posição ornamental em outra humilde, é de rosto descoberto que ella procura trabalho [...]”⁷⁹.

Em seu romance *A Mão e a Luva*, escrito em 1874, Machado de Assis nos mostra onde termina a ambição de uma mulher inteligente e perspicaz como Guiomar, que consegue conquistar um lugar de destaque na sociedade. Em diálogo de recém-casados, Guiomar e Luís Alves assim encerram o romance:

[Guiomar] – A ambição não é defeito.

[Luís Alves] – Pelo contrário, é virtude; eu sinto que a tenho, e que hei de fazê-la vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova.

78. Maria Amália Vaz Carvalho, *op. cit.*, p. 50.

79. Júlia Lopes de Almeida, *op. cit.*, p. 36.

– Oh! sim! exclamou Guiomar.

E com um modo gracioso continuou:

– Mas que me dá você em paga? um lugar na câmara? uma pasta de ministro?

– O lustre do meu nome, respondeu ele.

Guiomar, que estava de pé defronte dele, com as mãos presas nas suas, deixou-se cair lentamente sobre os joelhos do marido, e as duas ambições trocaram o ósculo fraternal. Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão⁸⁰.

O bom desempenho social pressupunha o casamento, inclusive para o marido, que não podia prescindir da sua parceira na captação de dividendos sociais. Receber adequadamente era uma empreitada de peso e a família fazia parte da infra-estrutura necessária. As recepções domésticas, especialmente os jantares, desdobravam-se em uma rede infundável de retribuições, que mantinham ativos os laços sociais. A responsabilidade era tão grande que mulheres e homens solteiros estavam dispensados da retribuição aos convites para almoços e jantares.

A exibição social dentro de casa marca um momento novo na transformação dos hábitos da vida urbana. O modo de vida colonial, que se estendeu até inícios do século XIX, incentivava na casa comportamentos e formas de mediação material pouco hierarquizadas e pouco ostensivas. A afirmação do *status* da família se fazia nas festas religiosas e outros encontros públicos, entre os iguais, ou seja, entre as poucas famílias poderosas que dominavam determinada região. Verticalmente, a dominação das famílias de fazendeiros poderosos sobre aquelas de sitiantes consistiu em compromissos políticos e econômicos entre parentes e compadres, estabelecidos por meio da estratégia, de natureza ideológica, do nivelamento social e tratamento igualitário. As atitudes pouco discriminatórias resultaram “[...] na ausência de marcas exteriores nítidas de diferenciação social, submersas na simplicidade dos costumes, mantidos mesmo quando a antiga pobreza foi substituída pela prosperidade trazida com o café”⁸¹.

Por esse motivo mesmo, a vida doméstica nesse período foi marcada pelo despojamento material. No entanto, com o progressivo fortalecimento da aristocracia européia e do Estado, as famílias locais terão que buscar novas formas de manutenção de seu poder. O dinamismo dos relacionamentos sociais e da vida urbana conjugados à heterogeneidade crescente das elites e aos novos segmentos em ascensão exigiram uma vida social mais intensa, engajando a casa nessa nova rotina de encontros.

Na casa mediana, a sala de visitas era o cômodo que marcava a distância da habitação pobre ou operária e a proximidade com o palacete⁸². Os segmentos médios foram,

80. Machado de Assis, *A Mão e a Luva*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985, p. 270.

81. Maria Sylvania de Carvalho Franco, *Ordem Escravocrata*, São Paulo, IEB, 1969, p. 82.

82. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 131.

em São Paulo, o público-alvo predileto dos conselhos e campanhas publicitárias que previam o enfraquecimento da sala de visitas como zona de representação social e o seu fortalecimento como área de convívio familiar, íntimo e confortável, segundo o modelo inglês do *living-room*. Para as mulheres que acumulavam as funções de dona de casa, mãe e esposa, contando eventualmente com o auxílio das filhas e com o trabalho de uma ou duas empregadas, mais importante do que ostentar era garantir o bem-estar da família. Para isso, a sala de visitas deveria unir as duas concepções de conforto – o espiritual e o físico. O que significava manter a sala de visitas como o lugar onde se materializava o universo cultural e fantasioso e, somando-se a ele, as qualidades físicas de móveis menos rígidos.

Vimos como os trabalhos femininos tendiam a ocultar objetos transformando-os em outros, geralmente com valor mais decorativo que funcional. Essa estratégia de ocultamento e transcendência está presente na concepção da sala de visitas e suas salas complementares (sala de senhoras, jardim de inverno), locais de exercício dos talentos femininos responsáveis pelo transporte imaginário de seus visitantes para universos culturais e naturais distantes da realidade do próprio recinto onde a experiência se realizava. Os jardins de inverno são um exemplo claro do efeito de camuflagem da casa burguesa, e ao mesmo tempo serviam como porta de entrada para a aceitação de uma nova concepção de sala de visitas. Seus móveis, inspirados nos móveis das casas de campo, buscam o despojamento: “[...] para as casas de campo, de fazenda ou de beira-mar, é preciso pôr de parte qualquer preocupação de luxo ou de estylo e deixar à phantasia a liberdade de escolher o que mais lhe apraza [...]”⁸³.

Seriam as residências paulistanas mais permeáveis ao estilo despojado e acolhedor proposto pelo *home*? Maria Cecília Naclério Homem traça a genealogia dos palacetes paulistanos não a partir dos palácios aristocráticos (*hôtel privé*), mas das *villas*, cujo padrão campestre estaria mais distante da etiqueta e mais afeito ao gerenciamento feminino⁸⁴. A sala do jardim de inverno é menos sujeita às normas e ao luxo, ao mesmo tempo em que pretende criar um ambiente alternativo àquele dos rigores não apenas do inverno, mas da cidade – por isso sua inspiração no mobiliário das casas de campo (figura 89). A aparente simplicidade desse ambiente permite a presença das poltronas, porém feitas de vime com almofadas em tecidos claros e estampados como as que aparecem no jardim de inverno da residência de Alexandre Siciliano⁸⁵. A proposta de unir ao ambiente visualmente artístico itens de conforto corporal vai esbarrar numa tradição de móveis desconfortáveis que perdurou em São Paulo até meados do século XIX.

83. “Casas de Campo e de Fazenda: Mobiliário e Decoração”, *Revista Feminina*, abr. 1918, p. 30.

84. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, p. 31.

85. “Residências Confortáveis em S. Paulo”, *A Cigarra*, 28 set. 1916, s.n.p.

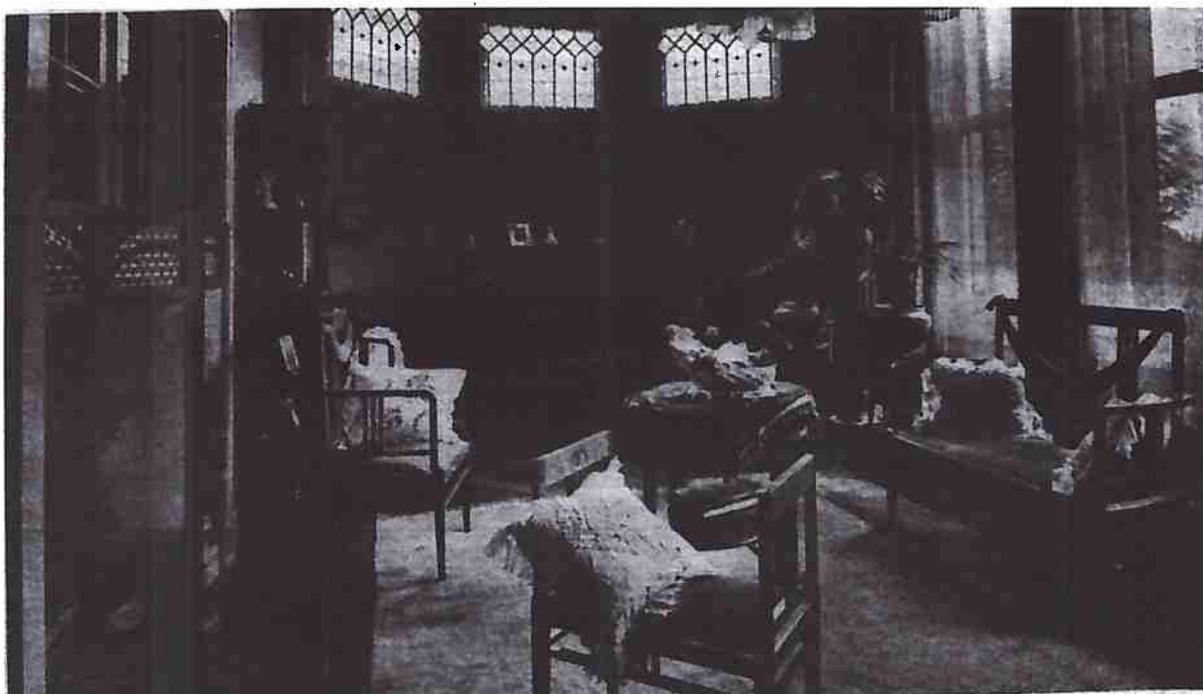


Figura 90. Sala de música do palacete de Raul Martins Ferreira na rua Rio de Janeiro, 11. *Estado de São Paulo*, Barcelona, Sociéte de Publicité Sud-Américaine Monte Domecq' & Cia., 1918, p. 126. Fotografia de Thomas S. V. Biblioteca de João Baptista de Campos Aguirra. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

alas rigorosamente paralelas que, partindo de cada extremidade da primeira peça, projetam-se em direção ao meio da sala⁸⁹.

Mesmo quando estofados, os móveis da sala de visitas continuam mais rasos e duros que os estofados com sistema de molas. Os móveis “de estylo”, utilizados especialmente nas salas de visita, passam a receber estofamento, em parte para atender aos novos padrões de conforto físico, mas, principalmente, para ostentar os finos tecidos adamascados com que eram revestidos, tecidos tão preciosos que exigiam no cotidiano a cobertura dos móveis com capas de proteção.

Na sala de música do palacete de Raul Martins Ferreira (figura 90), na rua Rio de Janeiro, observamos como os elementos que proporcionam maciez aos móveis, com exceção do raso assento em tecido, resumem-se nas almofadas. As cadeiras e o sofá com espaldar em madeira, em ângulo reto com os assentos, gratificam antes as necessidades estéticas do que a anatomia do corpo. Eles indicam que a prática de ouvir música, ou outras formas de lazer desenvolvidas na sala, ocorriam de forma ativa e socializante, mas dentro dos padrões corporais femininos, nos quais dominam a rigidez da pos-

89. Daniel P. Kidder, *Reminiscências de Viagens e Permanência no Brasil: Rio de Janeiro e Província de São Paulo*, São Paulo, Livraria Martins/Edusp, 1972, pp. 189-191.

MAPPIN STORES
 — PARA —
ANNO NOVO

Poltronas estofadas por um aperfeiçoado systema inglez e cobertas com toile de Jony e cretonne de finissimos desenhos.

285\$000 — 325\$000 — 385\$000

MAPPIN STORES Rua 15 Novem. 26
 — S. PAULO —



Figura 91. "Poltronas estofadas... Um Presente Fino para Anno Novo", *O Estado de S. Paulo*, 28 dez. 1918. Coleção de recortes de jornais. Arquivo do Mappin.

tura, a exposição visual e a comunicação. Os móveis acomodam o corpo sem, no entanto, possibilitar o seu relaxamento ou isolamento. A cadeira sem encosto permite que a mulher se sente sem prejuízo do vestido. A disposição circular e a proximidade reforçam o contato. O encosto baixo das cadeiras deixa a cabeça livre, incentivando a conversação⁹⁰. O acabamento plástico da sala é dado pelos elementos de cobertura, como a toalha sobre a mesa e as almofadas com franjas e trabalhos de crochê e borda-

do, o tapete claro e as cortinas leves. O biombo à direita dissimula a porta, colocando em seu lugar uma suave imagem de pássaros em um fundo de paisagem.

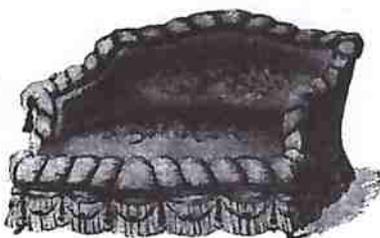
Os móveis da sala de visitas exibem um estofamento tímido, se comparados aos modelos ingleses de sofás e poltronas de couro feitos para escritórios e *halls* domésticos ou para as salas de espera e de trabalho fora de casa. Com o tempo, as tradicionais poltronas de couro passam a ser oferecidas avulsas ou em conjuntos com sofás em versões palatáveis para a sala de visitas, onde o couro escuro é substituído por "cretonne de finissimos desenhos" (figura 91). Se compararmos os sofás oferecidos em 1908 pela Tapeçaria Henrique de Mauro com o conjunto de sofá e poltrona vendidos pelo Mappin Stores em 1916 (figuras 92 e 93), fica evidente o sentido da mudança. O móvel estofado e pesadamente ornamentado passa a receber uma versão alternativa que valoriza o estofado despojando-o do ornamento. No anúncio do Mappin Stores, as palavras móveis estofados vêm em caixa alta no título. O texto fornece detalhes técnicos como molas de aço, resistentes e importadas, crina animal e a perícia de um estofador com experiência adquirida na famosa Casa Maple de Londres.

Ao analisarmos a seqüência de quinze fotografias da residência do advogado Francisco Mendes, na rua Albuquerque Lins, e de seu escritório profissional, na rua São Bento, publicadas na seção "Residências Paulistas" da revista *A Cigarra*, em 1919, vemos claramente os locais que as poltronas alcançaram na casa (figuras 57 a 62, 80, 81, 94 a 100). Essa série de imagens interessa por vários motivos, alguns deles já observados sobre o repertório masculino de objetos domésticos. A idéia de misturar imagens do interior

90. Característica que Richard Sennett identificou na concepção de conforto no sentar-se durante o século XVIII. R. Sennett, *Carne e Pedra: O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*, Rio de Janeiro, Record, 1997, p. 275.

TAPEÇARIA
DE **HENRIQUE DE - MAURO**

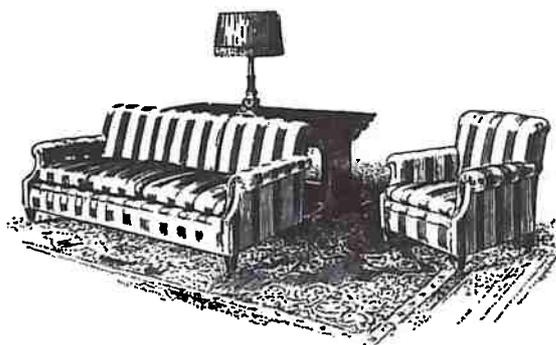
*Fabrica de Moveis, Estufado e
Phantasia. Collocam-se cortinas,
Cortam-se reposteiros e Capas
para mobílias.
Especialidade em qualquer tra-
balho de couro
Esta casa garante qualquer tra-
balho*



N. 101 RUA DE SÃO JOÃO N. 101
SÃO PAULO

Figura 92. Sofá estofado. Tapeçaria de Henrique de Mauro. *O Palco Ilustrado*, jun. 1908, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

MAPPIN STORES
COCOA MAT. PATENTED IN U.S.A.



Uma das nossas especialidades são os **MOVEIS ESTOFADOS**, de confecção invejável.

A NOSSA EXPOSIÇÃO PERMANENTE DE POLTRONAS E SOFAS demonstra até que grau de perfeição chegamos.

Empregamos em nossas confecções somente molas de aço de melhor qualidade e resistencia, importados, e crina animal, do nosso estofador e antigo empregado da afamada Casa MAPLE de Londres.

Possuimos um magnifico stock de couros, legitimo e imitação. Velludos e outros lecidos proprios para o metier.

Figura 93. "Moveis Estofados", Mappin Stores, A Cigarra, 14 set. 1916, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

MAPPIN STORES CAIXA, 1391 : TELPH. 4504
Rua 15 de Novembro, 26 S. PAULO.

da casa do advogado com imagens das salas de seu escritório resultou na dilatação das formas masculinas de ocupação, já que espaço profissional e doméstico se confundem. O ponto máximo desse embaralhamento está na última página da série, que apresenta duas imagens que para o leitor parecem pertencer ao mesmo local (figuras 99 e 100). No entanto, as legendas esclarecem. A primeira delas nos mostra a sala de cofres e o arquivo do escritório comercial, e a segunda exhibe a frente da garagem da residência. As legendas não são suficientes para superar o efeito de fusão que as imagens proporcionam, e que acaba sendo muito didático, já que na mistura inusitada percebemos que o único cômodo social dessa casa que não se assemelha ao escritório é a sala de visitas⁹¹ (figura 95). As legendas das imagens das salas destacam a “commodidade” e o “conforto” dos móveis localizados na sala de espera e no *bureau* da residência. A poltrona de couro aparece na sala de jantar (figura 58) e está visível em pelo menos uma das salas do escritório profissional (figura 61). A sala de visitas, por sua vez, oferece um forte contraponto aos demais cômodos e em muito se assemelha à sala de música do palacete de Raul Martins Ferreira (figura 90), acima comentado – cadeiras e sofás com espaldar de madeira, estofado raso nos assentos e almofadas como enfeites e utensílios de conforto anexos aos móveis. Nessa sala, a formalidade é acentuada, diferentemente da sala de música à qual se compara, pela presença de bronzes sobre colunas ornamentais. O texto de apresentação da residência de Francisco Mendes (figura 94) associa a concepção inglesa à cultura paulistana. Nela, a casa é o lugar não do encontro social mas onde podemos obter “a satisfação diária de, após a faina quotidiana, descansar satisfeito de corpo e alma”. Essas duas necessidades, o descanso físico e o espiritual, são o objetivo da decoração doméstica, o que concretamente resultará na junção do efeito visual com o conforto corporal, idéia que no texto aparece nomeada como uma junção entre a “razão esthetica” e a “razão de conforto”.

A concepção inglesa de *home*, que significa uma casa confortável, acolhedora, sem desprezar, no entanto, a sedução visual, compete com a tradição francesa de ênfase na ostentação e na formalidade. Ambas parecem encontrar na experiência brasileira um caminho seguro para o seu estabelecimento. O costume eclético de mobiliar e decorar cada cômodo da casa em estilos independentes e o gosto da elite paulistana pelos estilos franceses para a sala de visitas tornaram esse espaço resistente ao conforto da sala de visitas inglesa, mais aconchegante que a sala brasileira idealizada por Vera Cleser⁹². Ao mesmo tempo, a formalidade desses ambientes era simbiótica com as posturas físicas rígidas e desconfortáveis às quais as mulheres estavam especialmente submetidas. Ao contrário do modelo francês, Juliet Kinchin descreve a sala de estar

91. É verdade que o *hall* difere dos modelos aqui discutidos, mas os móveis de palhinha, no estilo daqueles utilizados nos jardins de inverno, cujo despojamento, já comentado, pode ser aceito nessa área da casa como uma alternativa aos móveis de couro estofados que já aparecem na sala de espera e no *bureau* doméstico (figura 94).

92. Vera A. Cleser, *op. cit.*

Residências Paulistas

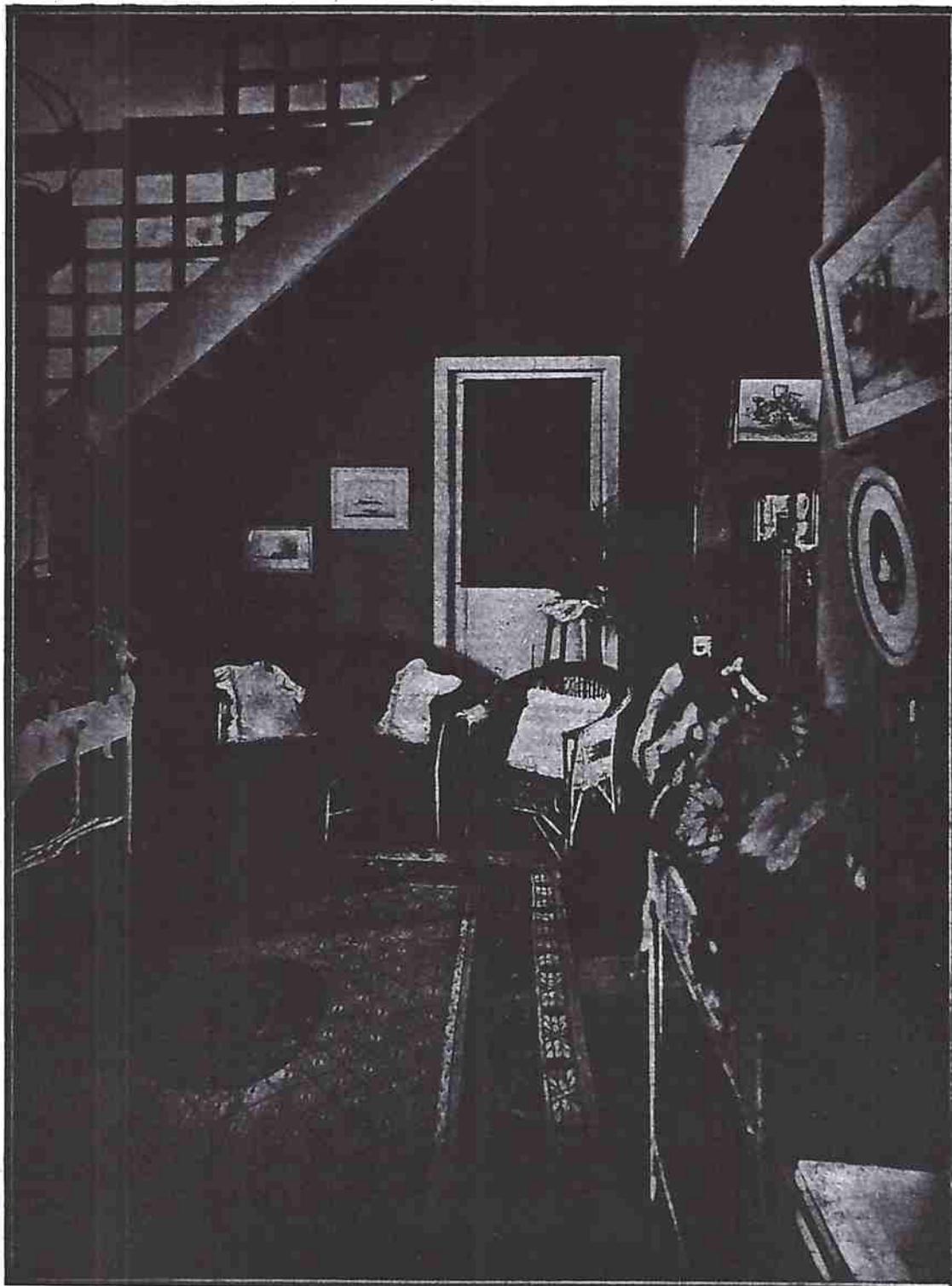
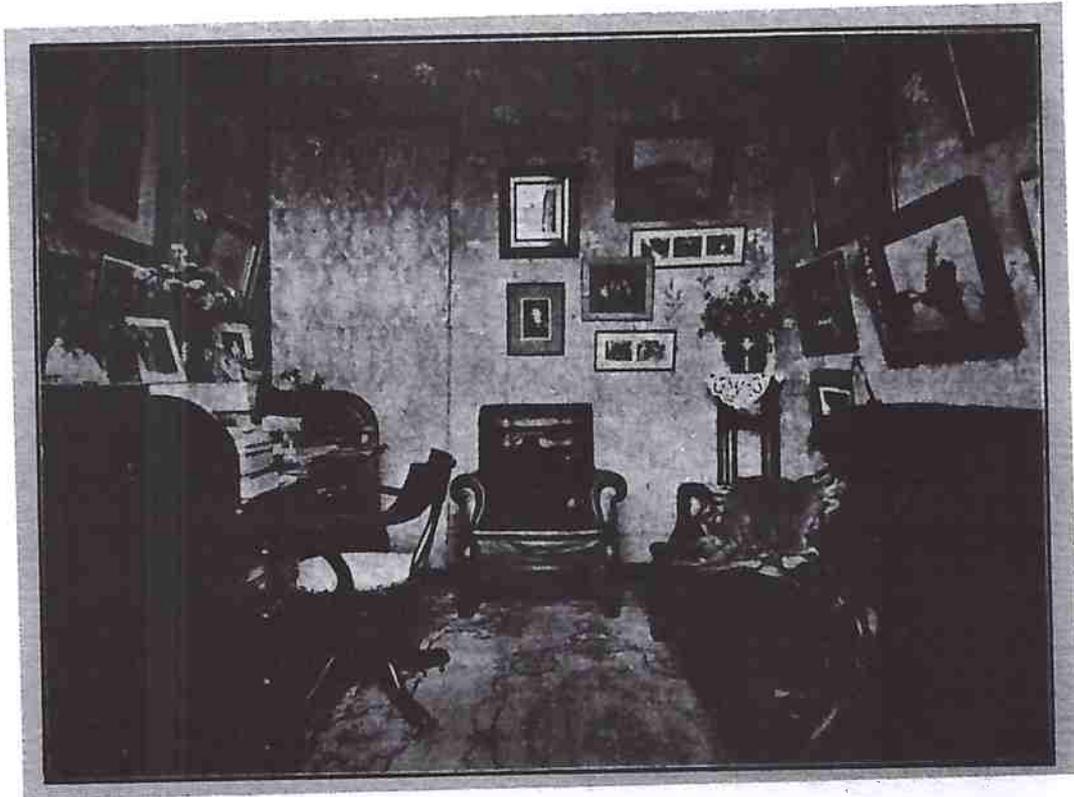
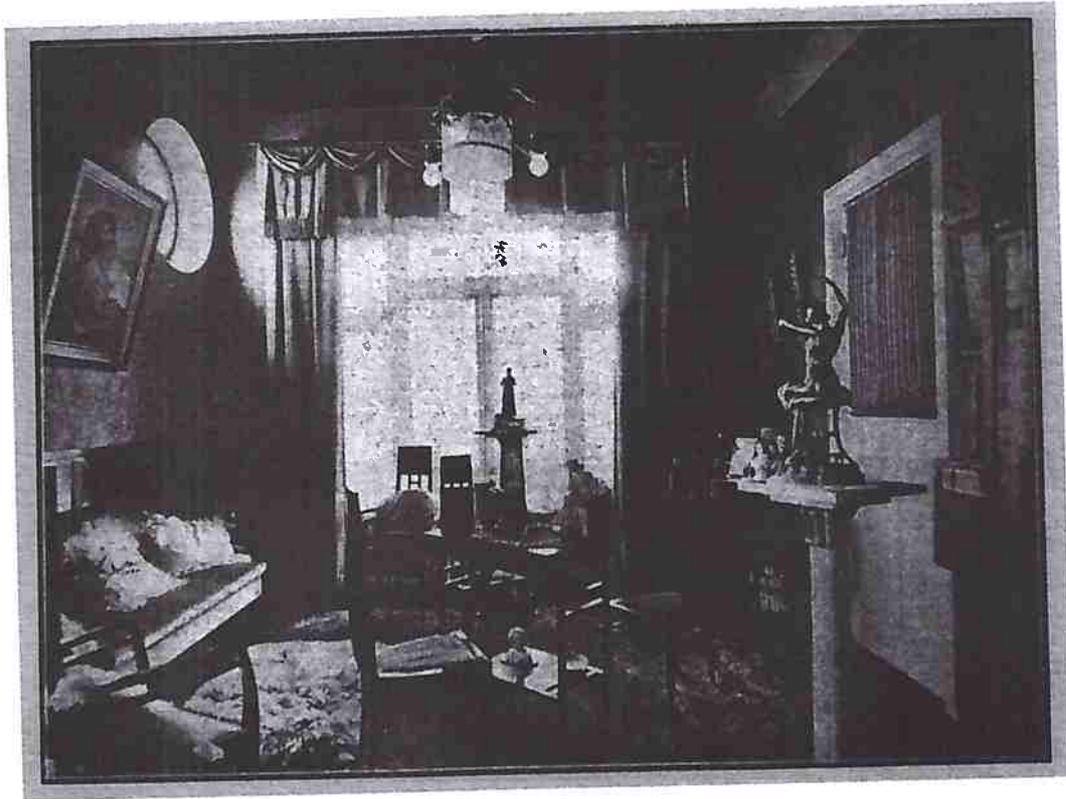


Figura 94. Aspecto do *hall* da residência de Francisco Mendes na rua Albuquerque Lins, 165. "Residências Paulistas", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figuras 95 e 96. Sala de visitas e "Bureau particular da residencia do dr. Francisco Mendes, provida de toda a comodidade e conforto", rua Albuquerque Lins, 165. "Residencias Paulistas", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

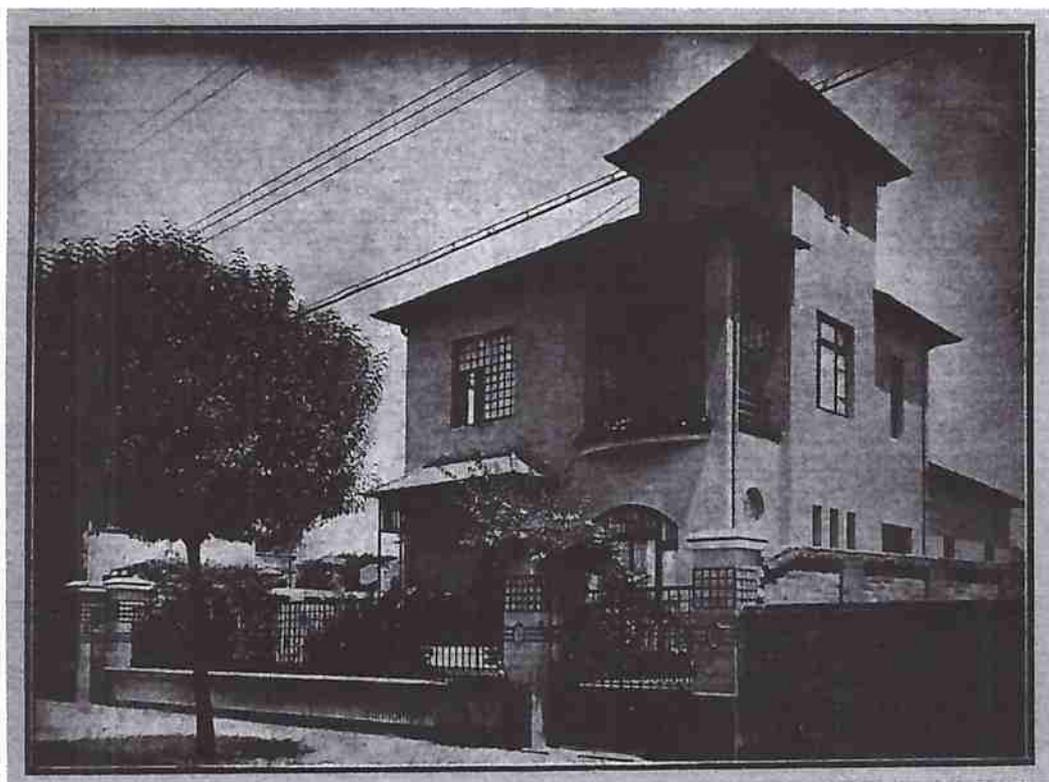


Figura 97. Vista externa do elegante palacete do dr. Francisco Mendes, na rua Albuquerque Lins, 162. "Residências Paulistas", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figura 98. A sala de espera da confortável residência do dr. Francisco Mendes, na rua Albuquerque Lins, 162. "Residências Paulistas", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

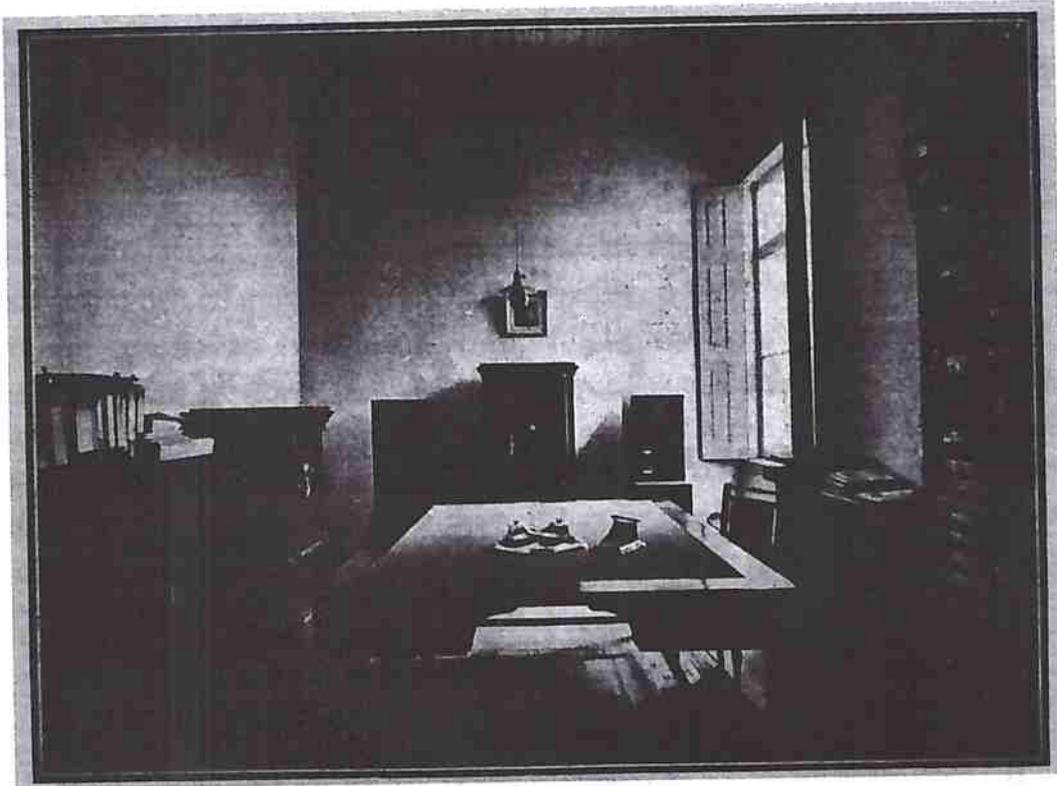


Figura 99. Sala de cofres e arquivo do escritório de Francisco Mendes na rua São Bento, 54. "Os Grandes Advogados de S. Paulo", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

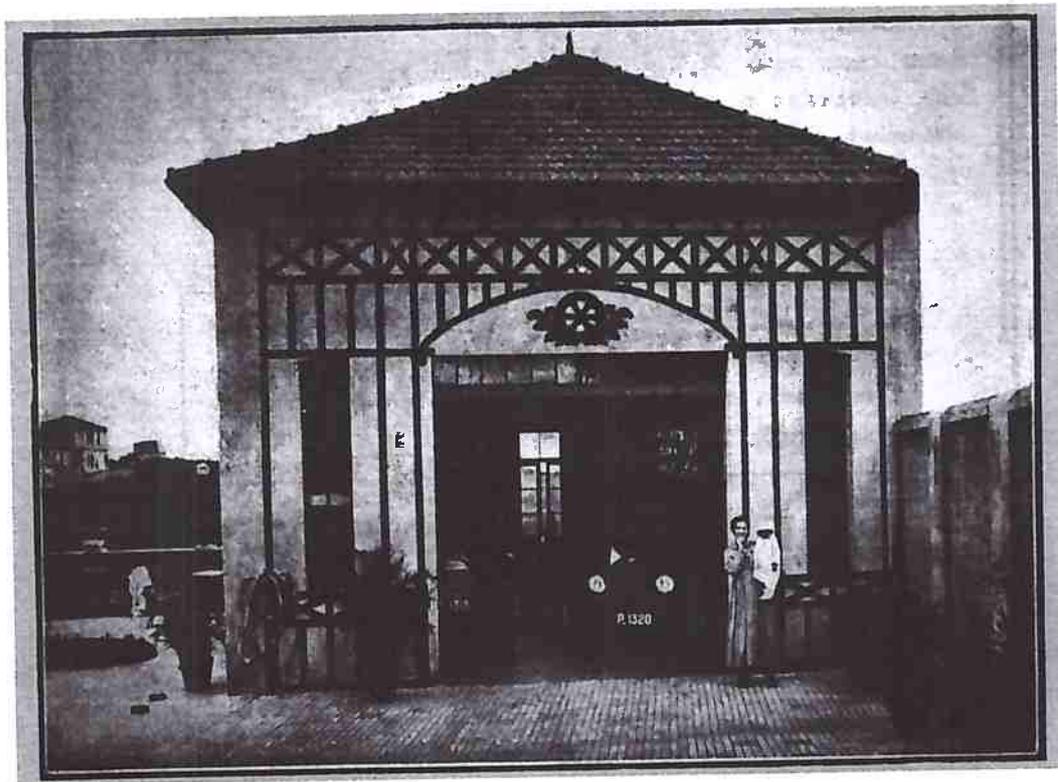


Figura 100. Garagem da residência do advogado na rua Albuquerque Lins, 165. "Os Grandes Advogados de S. Paulo", *A Cigarra*, 25 dez. 1919, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

MAPPIN STORES
Somente a melhor qualidade

CASA EM S. PAULO
Rua 15 de Novembro, 26
Caixa 1391—Tel. 45

FILIAL EM SANTOS
Rua Santo Antonio, 21-23
Caixa 87—Tel. 95

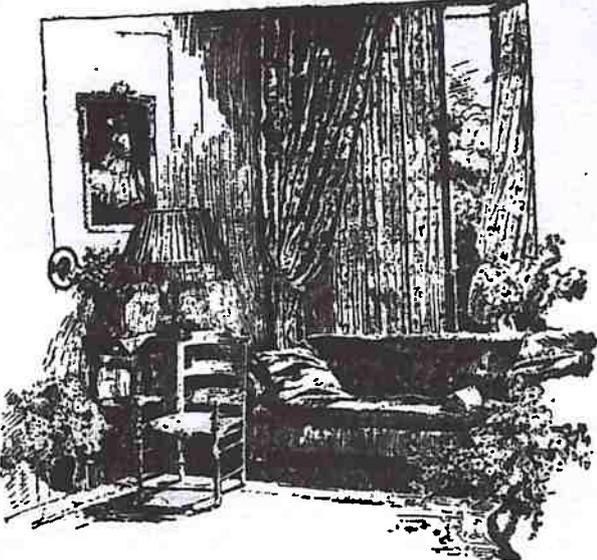
O Lar Confortavel

E' essencial para a felicidade domestica

Temos em exposi-
ção permanente,
moveis artisticos e de
fino gosto.

Possuimos o maior
"stock" de tapeles
do Brasil, incluindo
lindos exemplares in-
dianos e persas

Cretannes, linhos
e mais tecidos para
cortinas, importados
directamente das me-
lhores casas ingle-
zas, francezas e
americanas.



Enviam-se, gratis, catalogos, orçamentos e desenhos

NOVIDADE — Recommendamos aos nossos distinctos clientes virem examinar o novo tecido "ROSALIA", para cortinas, em fundo beije, com barra de grandes rosas vermelhas, de bellissimo effecto. Larg. 1,30. — Metro 6\$500.

MAPPIN STORES

Figura 101. "O Lar Confortavel", Mappin Stores, A Cigarra, 29 nov. 1918, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

inglesa como um ambiente aquecido pela lareira, abajures e almofadas com franjas e babados, tapetes fofos, cortinas com várias camadas, estofamentos em tecido, com texturas variadas e motivos florais⁹³.

Na cidade de São Paulo em 1915, no entanto, vemos como já está estabelecido o uso dos estofados, tapeçarias, cortinados, capas de mobiliário, toalhas e almofadas. A idéia de aconchego e elegância está baseada nesta montagem de camadas de tecidos, inclusive com uso de papéis de parede decorados com diferentes estampas. O abajur dá o toque especial ao espaço revestido, finalizando com o controle da luz, agora decorada e suave, pontual, distinguindo pequenos ambientes no conjunto da sala. No modelo de "lar confortável" que o anúncio do Mappin oferece como alternativa para as salas em estilos franceses vemos o resultado da síntese das preocupações de camuflagem feminina com noções masculinas de conforto que resultaram em uma forte abordagem visual da decoração com o mobiliário funcional e de relaxamento físico⁹⁴ (figura 101).

93. Juliet Kinchin, *op. cit.*

94. "O Lar Confortável", Mappin Stores, *A Cigarra*, 29 nov. 1918, s.n.p.