

# O LAR

Descemos três degraus para chegar à parte principal da sala de visitas. O tapete quase fazia cócegas nos meus tornozelos. Fechado num canto, um piano de cauda, tendo ao lado, num vaso comprido de prata, sobre uma faixa de veludo cor de pêssego, uma rosa solitária amarela. Havia muita mobília boa, grande quantidade de almofadões no chão, alguns com borlas douradas e outros sem qualquer enfeite. Uma sala agradável, que não comportava objetos rudes. Num canto sombrio, uma larga fazenda adamscada cobria um divã, daqueles bons para entrevistar uma datilógrafa. Era o tipo de sala onde as pessoas se sentam com as pernas cruzadas sobre o assento, sorvem absinto através de torrões de açúcar, falam alto com vozes afetadas ou simplesmente ficam jogando conversa fora. Um lugar onde tudo poderia acontecer, menos trabalho.<sup>1</sup>

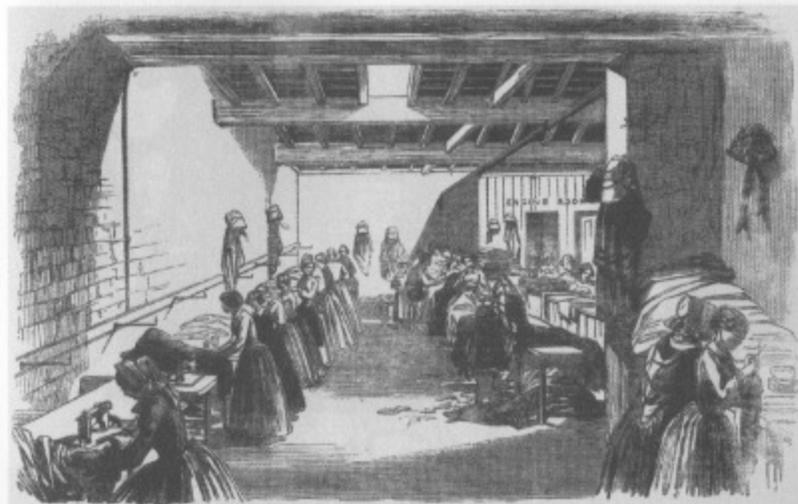
Como Philip Marlowe, o detetive criado por Chandler, observa, o lar, além de prover abrigo, é também um ícone. Sua aparência evidencia o que ele é e como as pessoas devem comportar-se, ou não. As idéias sobre o lar variam entre culturas e entre períodos, mas em qualquer tempo e em qualquer lugar haverá provavelmente um consenso sobre como deve ser um lar, o que é certo e apropriado para ele e o que está fora de lugar.

Máquina de costura  
Wheeler & Wilson,  
1854. A primeira  
máquina de costura  
boa desenvolvida  
para um mercado  
doméstico potencial.



As noções do que é apropriado e, portanto, belo no lar deram forma ao design de artigos para uso doméstico. Porém a relação também funciona na direção oposta: ao mesmo tempo que se conforma ao consenso do gosto, o design diz às pessoas o que elas devem pensar sobre a casa e como devem comportar-se dentro dela. Um bom exemplo do tipo de influência que as idéias de adequação doméstica podem ter sobre a aparência dos objetos é a máquina de costura, que, nos primórdios de sua história, apresentou grandes problemas a seus fabricantes, devido à necessidade de distinguir as máquinas domésticas das destinadas ao uso industrial.

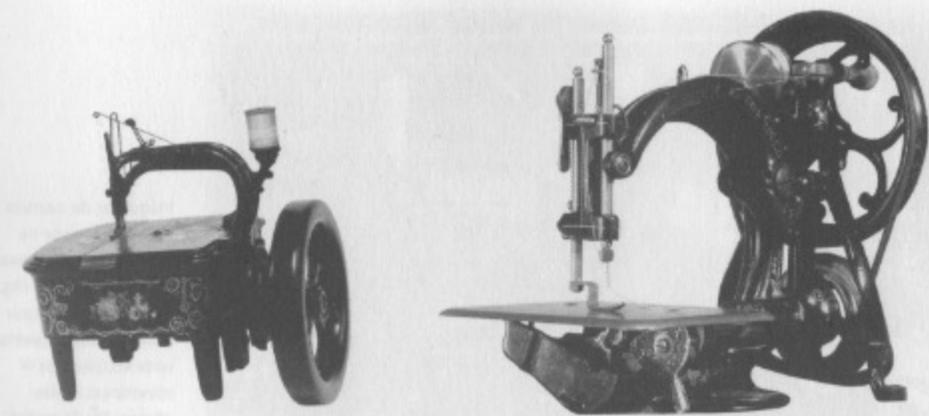
As primeiras máquinas de costura foram fabricadas nos Estados Unidos no começo da década de 1850. Todas as principais invenções mecânicas usadas nesse utensílio até a década de 1890 foram patenteadas entre 1846 e 1850 e, assim, no final da década de 1850 não havia dificuldade para fazer uma máquina confiável e eficiente com a utilização de cerca de meia dúzia de princípios básicos de costura.<sup>3</sup> Porém, uma vez que eram feitas individualmente, com métodos manuais, as primeiras máquinas eram caras e vendidas quase que exclusivamente para uso industrial, onde a despesa se justificava. Contudo, como os fabricantes descobriram, o mercado para máquinas industriais era limitado e logo foi suprido. A Singer & Co. faturou bem pouco na metade da década de 1850, quando vendia apenas máquinas industriais: apesar das imensas instalações em Nova York e de agentes em todo o país, ela vendeu somente



Máquinas de costura movidas a vapor na fábrica de G. Holloway & Co., de Stroud, 1854. Nessa época, o lugar normal para encontrar uma máquina de costura era numa oficina. De *Illustrated London News*, 16 de dezembro de 1854, p. 624.

810 máquinas em 1853, 879 em 1854 e 883 em 1855.<sup>3</sup> A Wheeler & Wilson, maior fabricante no ramo até ser alcançada pela Singer em 1867, saía-se melhor porque sua máquina, sendo menor, mais leve e mais simples do que a da Singer, era potencialmente atraente para o mercado doméstico. Desde sua entrada no negócio, Wheeler e Wilson pretenderam fazer uma máquina que tivesse uso tanto industrial quanto doméstico; haviam percebido que, enquanto o mercado para máquinas industriais poderia ser pequeno, as vendas domésticas só seriam limitadas pelo número de residências no país. Eles foram os primeiros fabricantes a apresentar a máquina de costura como um aparelho doméstico, exemplo seguido imediatamente por outras firmas, quando perceberam que essa era a única possibilidade de permanecer no negócio.

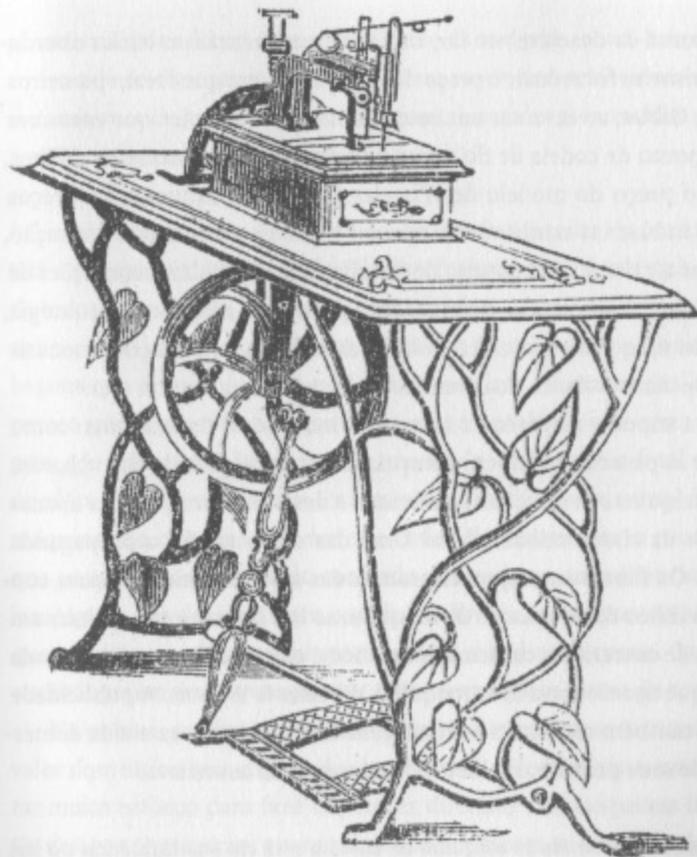
O problema para todos os fabricantes era então persuadir as mulheres norte-americanas de que precisavam de uma máquina de costura em casa. Qualquer lar com condições de pagar seu preço também podia pagar uma costureira ou uma criada para fazer suas costuras. E, uma vez que a costura à máquina era uma técnica industrial usada somente em oficinas, a máquina de costura parecia não somente desnecessária, como também indesejável no lar; era como ter uma ferramenta mecânica na sala de estar. A primeira máquina "familiar" da Singer, apresentada em 1858, não foi um sucesso: a 125 dólares, era cara demais, mas foi vítima também dos preconceitos contra o uso doméstico da máquina de costura.



Acima, à esquerda: máquina de costura "Nova Família" Singer, 1858. A primeira máquina doméstica Singer, para competir com a Wheeler & Wilson.

Acima, à direita: máquina de costura Willcox & Gibbs, 1857. primeira máquina de costura de baixo custo para o mercado doméstico.

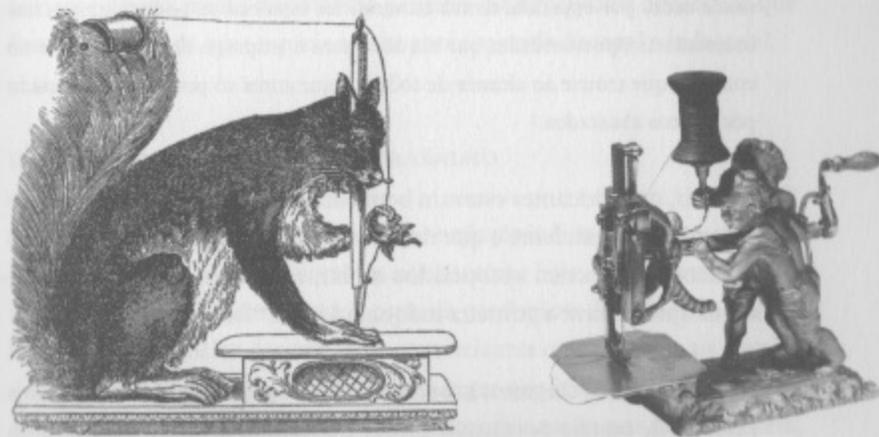
Ao lado: gravura de setembro de 1867, que ilustra a máquina de Wheeler & Wilson, sugerindo que era apropriada para o lar.



Ao lado: máquina de costura "Nova Família" Singer, 1858. Após o fracasso da máquina "Família", a Singer apresentou rapidamente um novo modelo para o mercado doméstico.

Abaixo, à esquerda: máquina de costura Esquilo, 1858. Outra tentativa, mais fantasiosa, de tornar a máquina de costura um objeto doméstico. O esquilo foi escolhido devido a sua frugalidade e prudência.

Abaixo, à direita: máquina de costura com querubim, 1858. No final da década de 1850, na corrida para criar máquinas de costura domésticas, surgiu no mercado grande variedade de máquinas ornamentadas como esta.



Para torná-la desejável no lar, os fabricantes tentaram várias abordagens. A primeira foi reduzir o preço das máquinas, em que foram pioneiros Willcox & Gibbs, ao inventar um mecanismo muito simples que custurava com um ponto de cadeia de fio único e custava apenas cinquenta dólares, metade do preço do modelo de Wheeler & Wilson. Enquanto os preços caíam, as indústrias também começaram a vender máquinas à prestação, para pô-las ao alcance até mesmo de famílias que não tinham condições de pagar alguém para costurar. A Singer foi a primeira a adotar essa estratégia, oferecendo máquinas por cinco dólares de entrada e prestações mensais entre três e cinco dólares. Suas vendas quadruplicaram em um ano.<sup>4</sup>

Faltava superar a aparência industrial indesejável da máquina: como convencer as pessoas de que era apropriada para o lar quando elas achavam que tais máquinas pertenciam às oficinas e deveriam ser operadas apenas por moças da classe trabalhadora? Uma das respostas foi a propaganda intensiva. Os fabricantes aproveitaram todas as oportunidades para convencer o público da adequação da máquina ao lar. Por exemplo, colocavam máquinas de costura em cenários domésticos, como na ilustração de moda de 1867, que apresentava uma máquina Wheeler & Wilson. A publicidade da Singer também ressaltava as vantagens da máquina para a vida doméstica. Um de seus primeiros folhetos de propaganda anunciava:

A grande importância da máquina de costura está em sua influência no lar; nas incontáveis horas que ela acrescenta ao lazer das mulheres para descanso e refinamento; no aumento de oportunidades para a educação das crianças desde cedo, por cuja falta tantas lamentáveis histórias se podem contar; nas inúmeras oportunidades que ela abre para o emprego das mulheres; e no conforto que trouxe ao alcance de todos, e que antes só podia ser desfrutado por poucos abastados.<sup>5</sup>

No entanto, os fabricantes estavam bem conscientes de que a publicidade sozinha não era suficiente e que tinham de fazer com que seus modelos domésticos parecessem apropriados ao lar, como fica bem claro no folheto que apresentava a primeira máquina Singer “familiar”, em 1858:

Há poucos meses, chegamos à conclusão de que o gosto do público exigia uma máquina de costura de tamanho menor e de formas mais leves e elegantes;

uma máquina decorada no melhor estilo da arte, para ser um belo ornamento na sala de estar, ou no boudoir [...] Para suprir essa necessidade do público, acabamos de produzir e estamos agora preparados para receber pedidos da “Nova Máquina de Costura Familiar Singer”.<sup>6</sup>

A Singer identificara o problema do design da máquina de costura doméstica e vira que a solução era fazê-la “exclusivamente” doméstica e distinta de todos os modelos industriais; isso foi feito, como diz o folheto, com a aplicação de beleza e arte. Porém, embora a Singer e outros fabricantes soubessem que tinham de fazer modelos domésticos diferentes dos industriais, parece que não estavam seguros quanto à aparência que seria adequada para adornar a sala de estar ou o quarto da senhora. No final da década de 1860, surgiu nos Estados Unidos uma abundância de novos designs de máquinas de costura, uma vez que cada fabricante tentava produzir algo que se adequasse à idéia do mercado sobre o que era apropriado para o lar. Alguns dos designs eram novidades óbvias: incorporando animais ou querubins, pretendiam atrair por meio de sua idiossincrasia. Quase todos se distinguiam por algum grau de ornamento e pela leveza da estrutura.<sup>7</sup>

Na prática, porém, a máquina de costura revelou com tanta rapidez seu valor doméstico que, depois de alguns anos, não foi mais necessário devotar muito esforço para fazê-la parecer diferente das máquinas industriais. Os designs começaram a ser semelhantes, embora os modelos domésticos se distinguissem, em geral, por uma quantidade maior de ornamentos dourados. Não obstante, durante um curto período de tempo, os fabricantes haviam julgado muito importante projetar uma máquina doméstica que fosse considerada uma espécie totalmente separada da versão industrial.

#### UM LUGAR PARA TUDO, EXCETO TRABALHO

É óbvio que as fábricas são resultado da revolução industrial, mas raramente pensamos que os lares, tal como os conhecemos hoje, são uma criação da mesma revolução. Antes, a maior parte da produção e do comércio era realizada nas residências dos artesãos, comerciantes ou profissionais envolvidos, e compreendia-se a casa como um lugar que incorporava o trabalho às atividades habituais de morar, comer, dormir e assim por diante. Porém,

Tecelão em tear manual, fazendo tecido num casebre em Bunerana, c. 1915. A situação, de uma situação para corriqueira, em que a produção de tecidos era feita em casa, em meio à vida doméstica.



quando o trabalho produtivo foi removido para as fábricas, escritórios ou lojas, o lar tornou-se um lugar exclusivamente para comer, dormir, criar filhos e desfrutar o ócio. A casa adquiriu um caráter novo e diferenciado, que foi vivamente representado em sua decoração e no design de seus objetos.

As pessoas que iam trabalhar nas fábricas se subordinavam às regras e orientações dos administradores e supervisores durante o dia de trabalho; ao contrário dos artesãos domésticos, elas não tinham, por exemplo, liberdade para decidir quando trabalhariam ou durante quanto tempo. Parte da intenção da construção de fábricas fora propiciar um instrumento para a administração dos trabalhadores, o que levou a sua reputação de opressoras.<sup>8</sup> Mudanças semelhantes na vida dos trabalhadores aconteceram no comércio, cuja expansão interna e para o exterior obrigou negociantes e agentes a empregar homens nas funções subordinadas de contabilidade, registro e faturamento. A partir do início do século XIX, essas atividades aconteceram cada vez mais fora da casa do comerciante, em lugares devotados exclusivamente ao trabalho, os escritórios. A ascensão da fábrica e do escritório transformou o trabalho de um grande número de pessoas numa atividade que se caracterizava por ser feita em troca de um salário, em um lugar especialmente destinado a ela, sob a supervisão do patrão.

A fábrica e o escritório não apenas separaram fisicamente o trabalho do lar, como suas características opressivas estimularam as pessoas a manter mentalmente os dois espaços separados. Dar ao lar virtudes posi-

vas o transformava num abrigo onde um pouco do respeito por si mesmo que se perdera no local de trabalho podia ser recuperado. Manter o lar e o trabalho separados entre si tornou-se essencial e uma profusão de sentimentos foi despertada nessa separação.<sup>9</sup> Há muitas maneiras de expressar essa distinção, por exemplo, usar roupas diferentes em casa e no trabalho. Uma ilustração particularmente vívida da força do sentimento na manutenção dos dois lugares separados no século XIX foi dada na literatura pelo personagem de Mark Rutherford, um funcionário que trabalhava em um escritório especialmente desagradável:

Outro stratagem de defesa que adotei no escritório foi jamais revelar para ninguém alguma coisa a respeito de mim mesmo. Ninguém sabia nada sobre mim, se eu era casado ou solteiro, onde morava, ou o que pensava sobre qualquer coisa de alguma importância. Separei tão completamente minha vida no escritório de minha vida em casa que eu tinha dois eus e meu eu verdadeiro não se maculava pelo contato com meu outro. Era um conforto para mim pensar que, no momento em que o relógio batia sete horas, meu segundo eu morria e que meu primeiro eu não sofria nada por ter algo que ver com ele. Não era eu a pessoa que se sentava lá embaixo e suportava a abominável conversa de seus colegas e a ignomínia de servir aquele tipo de chefe. Eu não sabia nada a respeito dele. Eu era um cidadão caminhando pelas ruas de Londres; tinha minhas opiniões sobre seres humanos e livros; eu estava entre iguais com meus amigos; era o marido de Ellen; em suma, era um homem.<sup>10</sup>

Para empregados como Mark Rutherford, a separação entre lar e trabalho tornava possível reter um pouco de amor-próprio. Mas, para os empregadores, administradores e empresários cujo trabalho não era opressivo ou alienador, a distinção que se estabeleceu entre casa e trabalho surgiu por motivos diferentes. No final do século XVIII e início do XIX, os empresários preferiam viver perto de suas fábricas: a casa de Sir Richard Arkwright, em Cromford, Derbyshire, ficava perto de seu moinho de algodão e os Crossleys, em Halifax, moravam tendo sua fábrica à vista. Porém, no final do século XIX, os patrões passaram a construir suas chácaras e mansões em bairros diferentes daqueles de suas fábricas e escritórios.

Em geral, esse desejo de separar o lar do trabalho foi explicado com o argumento de que muitos empresários e profissionais liberais achavam

o mundo em que trabalhavam cada vez mais brutal e ilusório.<sup>11</sup> Embora participassem dele, achavam necessária alguma maneira de experimentar e expressar as virtudes morais e as emoções honestas que viam submersas no mundo comercial. Desse modo, o lar passou a ser considerado um repositório das virtudes perdidas ou negadas no mundo exterior. Para as classes médias do século XIX, lar significava sentimento, sinceridade, honestidade, verdade e amor. Essa representação do lar compreendia uma dissociação completa de todas as coisas boas do mundo público e de todas as coisas ruins do mundo doméstico. Era transformar o lar em um lugar de ficção, um lugar onde florescia a ilusão.<sup>12</sup> Essas condições de exclusão artificial de todos os sentimentos “ruins” do lar, combinadas a um ócio intelectual forçado, proporcionaram, como Sigmund Freud e Joseph Breuer observariam na década de 1890, o clima para a histeria, um dos males mais comuns das mulheres burguesas do século XIX.<sup>13</sup>

or, 7, Chesterfield  
gardens, Londres,  
grafado em 1893.  
guesia do século  
transformou o lar  
em um palácio de  
s, que estimulava  
dissociação total  
re seu interior e o  
mundo externo.



Histeria doméstica. Em um ambiente no qual as ilusões florescia e onde as mulheres não tinham nada para fazer, a histeria tomou-se uma problema familiar. De Mrs. Ellis, *The Mother's Mistake*, Londres, 1860, p. 57.

Fazer do lar um lugar totalmente virtuoso exigia trabalho duro e os vitorianos adotaram várias estratégias para satisfazer essas ilusões. Criaram códigos especiais para o comportamento em casa e deram papéis especiais a certos atores, principalmente as mulheres. Alguns desses aspectos da vida doméstica no século XIX foram discutidos por Richard Sennett em *O declínio do homem público*, e o processo de criação de papéis especiais para as mulheres foi tratado por várias historiadoras, entre elas Leonore Davidoff e Patricia Branca.<sup>14</sup> Uma das estratégias mais importantes foi o desenvolvimento de padrões especiais de gosto e design para o lar.

Subjacente a todos esses padrões, fosse na escolha do estilo da mobília ou nas harmonias artísticas das cores, estava a exigência básica de que o ambiente devia eliminar todas as associações com o trabalho. Escrevendo em 1879 sobre a mobília das salas de visitas, Rhoda e Agnes Garrett explicavam:

[...] a partir do louvável desejo de excluir todos os pensamentos e objetos do dia de trabalho, a sala de visita moderna exhibe com demasiada freqüência um estilo espalhafatoso e teatral de decoração e mobiliário [...].<sup>15</sup>

O pressuposto delas, de que o lar deveria ser a antítese do ambiente de trabalho, era um tema recorrente nos conselhos aos decoradores (não que as pessoas precisassem de lembrete, tão generalizada era essa idéia). Por

exemplo, um livro de decoração de interiores publicado na década de 1950 começa com as seguintes palavras:

Um lar planejado com bom gosto propicia à esposa um cenário gracioso e um abrigo para o marido, onde as preocupações do trabalho podem ser temporariamente banidas.<sup>16</sup>

Um método para distinguir o lar do trabalho tanto quanto possível foi o de construí-lo como antítese dos ambientes em que o trabalho acontecia habitualmente. A partir do desejo de fazer do lar tudo o que o escritório não era surgiu uma interação freqüente entre os designs de móveis para cada um deles. Até boa parte do século XX, os escritórios eram mobiliados com austeridade, com cores utilitárias e superfícies duras, enquanto as pessoas buscavam tornar suas casas coloridas, macias e aveludadas. As tentativas recentes de introduzir alguns dos confortos do lar nos escritórios tornaram essa distinção menos clara. Foi nesse contexto que alguns designers impertinentes decidiram imitar os acabamentos duros e metálicos dos ambientes industriais nos interiores domésticos, num estilo que ficou conhecido como *high-tech*.<sup>17</sup> Porém, é improvável que esse estilo de móvel doméstico atraia algum dia mais do que a reduzida elite profissional e comercial cuja escolha de imagens relacionadas com a fábrica parece determinada principalmente pelo desejo de distinguir suas casas das da classe trabalhadora, que continuam mobiliadas como a antítese do lugar de trabalho.

Contudo, a busca de uma antítese não proporciona, por si só, um modelo a ser seguido no design dos interiores domésticos: “não um escritório” ou “não uma fábrica” não são descrições que forneçam alguma fonte útil de imagens para o lar. Qual é o cenário apropriado para um lugar de não-trabalho? Uma fonte de exemplos e imagens pode ser encontrada nas metáforas e alegorias que foram usadas para o lar. Os vitorianos descreviam freqüentemente suas casas como um céu e assim, por exemplo, encontramos um sermão da metade do século XIX que conclama as mulheres a “lutar para fazer do lar algo parecido com um recesso de céu luminoso, sereno, calmo e alegre em um mundo tão hostil”.<sup>18</sup> Embora a analogia do lar com o céu fizesse sentido, pois esperava-se que ambos estivessem livres da produção e fossem fortes em virtude, ela não era muito útil para o

decorador – como seria a mobília do céu? Na arte e na literatura vitorianas, o céu tinha uma semelhança tautológica com o ideal de vida doméstica.

No século XIX, a fonte mais disponível de imagens para um lugar livre de trabalho eram as casas da aristocracia, que a burguesia via como levando uma vida de ócio. Até a década de 1860, muitos lares de classe média na Grã-Bretanha, na Europa e na América buscaram imitar o gosto aristocrático, embora, em geral, se tratasse antes do gosto do passado do que do presente; o gosto aristocrático contemporâneo permitia pouco espaço para a ilusão, enquanto o do passado era menos inibidor.



Interior de uma casa em Hampstead, Londres, projetada por Michael Hopkins, terminada em 1977. Detalhes, acabamentos e móveis derivados de ambientes industriais são a base do “*high-tech*” mas a interferência com a costumeira imagem do lar como lugar de “não-trabalho” limitou a popularidade do estilo.

Em seu livro *The House in Good Taste*, publicado em 1913, Elsie de Wolfe escreveu:

Tomamos como certo que toda mulher se interessa por casas – que ela tem uma casa em construção, ou sonha em tê-la, ou tem uma há tempo suficiente para querê-la arrumada. E supomos que esse lar americano é sempre o lar da mulher: um homem pode construir e decorar uma linda casa, mas cabe à mulher fazer dela um lar para ele. É a personalidade da dona que a casa expressa. Os homens são para sempre convidados em nossos lares, não importa quanta felicidade eles ali possam encontrar.<sup>19</sup>

Essas verdades já eram lugar-comum na cultura anglo-saxônica havia pelo menos meio século: as mulheres eram identificadas com a casa e se esperava que lidassem com a mobília doméstica, que se tornaria uma expressão de suas personalidades. Vale apenas examinar o motivo desse senso comum.

Enquanto metáfora do corpo da mulher, a casa é uma imagem estabelecida há muito tempo na poesia, na mitologia e no inconsciente: foi, por exemplo, um dos símbolos mais potentes da sexualidade feminina abordados por Freud em *A interpretação dos sonhos*. É fácil reconhecer esse significado metafórico da casa na citação de Elsie de Wolfe, especialmente em sua última frase. A correspondência entre casa e corpo afeta ambos e estabelece uma identidade entre eles; entre seus efeitos está a suposição de que a mulher tem obrigação de cuidar de sua casa tanto quanto cuida de seu corpo.

Essa explicação psicológica para a identificação das mulheres com as casas não é específica da sociedade moderna e poderia ser aplicada a outras culturas. Porém as condições materiais da sociedade moderna tornaram essa associação especialmente forte. As mulheres de classe média do século XIX eram efetivamente excluídas de todas as formas de trabalho, doméstico ou não, com exceção das mulheres solteiras, que podiam trabalhar em pouquíssimas ocupações, como governantas ou enfermeiras, por exemplo. O ócio forçado das mulheres casadas era um reflexo da riqueza e do sucesso de seus maridos: em vez de consumir ócio eles mesmos, os homens o consumiam por meio de suas esposas e filhas.

Que as mulheres devessem ajuizadamente desfrutar o ócio pelos homens não era a razão dada na época para sua exclusão do trabalho, mas que passou

a ser adotada desde que Thorstein Veblen escreveu sua *Teoria da classe ociosa*. A justificativa usual no século XIX era a inadequação: as mulheres tinham qualidades que as tornavam inapropriadas para o trabalho. Assim John Ruskin escreveu em sua palestra “Dos jardins das rainhas”: “O poder da mulher não é para governar ou guerrear – e seu intelecto não é para a invenção ou criação, mas para doce ordenamento, administração e decisão”.<sup>20</sup>

Por isso mesmo, pensava-se que essas características tornavam a mulher adequada para a administração do lar. A inocência atribuída a ela poderia estar fora de lugar no mundo trapaceiro dos negócios, mas suas supostas virtude e pureza caíam-lhe como uma luva para ordenar a cozinha, as criadas e os filhos. Sua suposta sensibilidade para a beleza também era de especial valor no lar, ainda que, até o final do século XIX, sua única manifestação fosse na costura e no bordado de tapeçarias, colchas e imagens, por meio dos quais se esperava que as mulheres expressassem suas qualidades femininas e individuais.<sup>21</sup> Antes da década de 1860, a escolha da mobília doméstica parece ter sido principalmente uma tarefa masculina, como sugeria a abertura de um romance publicado em 1854, *The Mother's Mistake* [O erro da mãe]. Um casal recém-casado anda pela casa que o marido mobiliou e ele pergunta à esposa: “Isso não é suficiente?”. Ela responde: “Você fez tudo e muito mais do que eu poderia ter imaginado para me fazer feliz”.<sup>22</sup> No entanto, a partir da década de 1860, a escolha da decoração doméstica e da mobília tornou-se uma atividade aceita e até mesmo esperada das mulheres de classe média, um bom tema para a sensibilidade delas, que até então só encontrara uma saída nos trabalhos com agulha. Os manuais domésticos do último quartel do século supunham geralmente que as mulheres seriam responsáveis pela escolha da decoração e do mobiliário. Em muitos casos, a atividade deve ter sido uma bem recebida fuga do ócio forçado; sem dúvida, era a vontade de alguns manuais em encontrar ocupações para as mulheres que os levava a estimulá-las a empreender por si só a decoração, até mesmo a empapelar e pintar paredes.

Os muitos manuais do final do século XIX davam grande quantidade de conselhos sobre decoração doméstica, dos quais se podem deduzir alguns princípios. Depois de tornar o lar o mais diferente possível do local de trabalho do marido, o segundo princípio geral, tal como mencionado por Elsie de Wolfe, era que o interior deveria expressar a personalidade de seus ocupantes, especialmente a da senhora da casa.

A idéia de que a decoração doméstica expressava o caráter pessoal vem de um difundido fascínio do século XIX com as aparências. Quanto mais reservadas eram as pessoas em público, mais eram levadas a estudar os detalhes mínimos da aparência e das posses dos outros, em busca de sinais de seu verdadeiro caráter. Por exemplo, o julgamento de John Ruskin a respeito da superficialidade e pouca dignidade do homem e da mulher na pintura de Holman Hunt *The awakening conscience* [O despertar da consciência] baseava-se em sua observação do mobiliário, sobre o qual escreveu:

[...] não há um único objeto em toda aquela sala – comum, moderno, vulgar [...] mas isso se torna trágico, se lido corretamente. Aquela mobília tão cuidadosamente pintada, até o último veio do jacarandá – não há nada a aprender daquele seu espantoso brilho, de seu frescor fatal; nada ali que transmita as velhas idéias de lar ou de que algum dia se tornará parte de um lar?<sup>23</sup>

No final do século XIX, era o caráter principalmente das mulheres que se revelava pela escolha da mobília. As pressões sobre as mulheres para participar dessa charada burguesa eram consideráveis. Tão próxima se tornara a identificação entre mulher e casa que aquela que não conseguisse expressar sua personalidade dessa maneira corria o risco de ser vista como pouco feminina. Em um ensaio publicado em 1869, Frances Power Cobbe escreveu:

A falta de graça dos lares [...] de mulheres às quais falta o elemento feminino é deplorável [...] Quanto mais feminina a mulher, mais ela espalha sua personalidade pela casa e a transforma, de um mero lugar de comer e dormir ou um *show-room* de tapeceiro, em uma espécie de veste externa de sua alma; harmonizada com toda a sua natureza tal como sua roupa e a flor em seus cabelos se harmonizam com sua beleza corporal. Os arranjos de suas salas, a luz e a sombra, calor e frio, odores doces e cores suaves ou fortes, não são como os truques de uma criada bem treinada ou de um comerciante. Eles são a expressão do caráter da mulher [...] Uma mulher cujo lar não mantém com ela a mesma relação do ninho com a ave, do cálice com a flor, da concha com o molusco, está de algum modo numa condição imperfeita. Ela não é a verdadeira senhora da casa; ou, se o é, então é falha em seu poder feminino de impor completamente sua personalidade às suas posses.<sup>24</sup>



William Holman Hunt: *O despertar da consciência*, óleo, 1853. O comentário de Ruskin sobre esta pintura interpretava seu sentido, em larga medida, a partir da aparência da mobília.

À luz dessas atitudes, é fácil ver por que as mulheres se sentiam obrigadas a perseguir o ideal da expressão pessoal no mobiliário da casa. Esse princípio se tornou tão comum que foi repetido sem parar em livros de decoração desde então. Assim, Emily Post escreveu em sua obra *The Personality of a House* [A personalidade de uma casa], publicada em 1930:

A personalidade da casa deve expressar a sua personalidade, assim como cada gesto que você faz – ou deixa de fazer – expressa sua animação ou contenção, suas convenções antiquadas, seu mistérios perplexos ou seu modernismo emancipado – quaisquer características que sejam tipicamente suas.

A casa que não expressa a individualidade de sua dona é como um vestido exposto num manequim. Pode ser um lindo vestido – pode ser uma linda casa –, mas não é animado por uma personalidade viva.<sup>25</sup>

À medida que os ambientes domésticos passaram a ser considerados sinais do caráter dos ocupantes, as pessoas começaram a se esforçar para apresentar uma imagem satisfatória delas mesmas. O conselho oferecido em manuais e revistas de decoração do lar baseava-se no pressuposto de que a mobília indicava personalidade, enquanto o comércio de móveis se aproveitava do fato de que seus clientes estavam comprando o que era considerado uma imagem deles mesmos. Privadas de outras maneiras de expressar suas personalidades publicamente, as pessoas foram procurar uma *persona* nos catálogos de móveis residenciais. As casas que não apresentam sinais de individualidade são, em geral, consideradas mortas, o que é, com frequência, uma crítica dos projetos feitos por decoradores profissionais; é para evitar essa morte que alguns designers dão grande ênfase à necessidade de coleções pessoais de adornos e costumam deixar espaços em seus projetos para a exibição desses objetos.

Há um paradoxo na busca da individualidade no mobiliário do lar, pois ao mesmo tempo que as autoridades em decoração doméstica destacavam que cada lar deveria expressar de modo distinto o caráter de seus ocupantes, as mesmas autoridades também estabeleciam regras que deviam ser seguidas no design da decoração. A busca do individualismo não pode ser compatível com a observância de princípios predeterminados de design. Na prática, muitas das qualidades dos ambientes domésticos vêm das tentativas de ser individual e ao mesmo tempo se adequar aos padrões de gosto impostos de fora.

## O LAR IDEAL: DA BELEZA À EFICIÊNCIA

Ao longo dos dois últimos séculos, os lares mudaram bastante e, de modo mais óbvio, na aparência. É importante reconhecer que as mudanças não foram apenas físicas, pois as casas, além de serem feitas de tijolos e argamassa, tintas sintéticas e poliuretano expandido, são feitas também de idéias. A mudança mais importante no último século das idéias que constituem o lar talvez tenha sido a de seu papel de fonte do bem-estar moral para o de fonte do bem-estar físico, representada em termos visíveis por sua transformação de lugar de beleza em lugar de eficiência.

A conexão metafórica do lar com o céu tornou fácil aos vitorianos vê-lo como um refúgio moral: inocente, incorrupto e situado acima dos enganos do mundo. Essa elevação ao status celestial deu suporte a um desejo muito difundido da classe média de tornar o lar superior a todas as outras instituições. A veemência e o fervor evangélico com que essa opinião foi promovida sugerem que era relativamente nova e, na época, longe de ser universalmente aceita. Isso daria conta do fervor com que *The Family Friend*, revista devotada às virtudes da vida doméstica, dizia em 1853:

Em quão pequeno círculo encontram-se todos os elementos da verdadeira felicidade do homem [...] Um casamento ponderado e cimentado por um amor puro e fiel, quando uma posição social estável é obtida e uma pequena poupança foi acumulada [...] uma moradia confortavelmente mobiliada, limpa, clara, salubre e doce [...] uma pequena coleção de bons livros nas estantes – alguns vasos floridos na janela – algumas gravuras bem selecionadas nas paredes [...] essas são condições da existência ao alcance de todos que as buscarem – fonte da mais pura felicidade, perdida por milhares, porque dão uma direção errada a seus gostos e energias, e vagam fora de casa em busca de interesse e alegria quando poderiam criá-los em abundância no lar.<sup>26</sup>

Com esse tipo de propaganda, a burguesia do século XIX procurava dar à vida familiar uma importância sem precedentes. Uma explicação para isso pode ser encontrada no recuo dos modos públicos de vida dos cafés, teatros e jardins do século XVIII, onde desconhecidos conversavam livremente sobre quaisquer assuntos; o lar tornou-se o único lugar em que o comportamento e os sentimentos autênticos ainda podiam ser apresentados.

Outra explicação para a ênfase na família está na crença, mais ou menos aceita por todos os vitorianos, de que um bom lar poderia ter uma influência moral benéfica sobre seus habitantes. O médico sanitarista dr. Southwood Smith, citado em *Recreations of a Country Parson* [Recreações de um pároco do campo], publicado em 1861, deixou claro o princípio:

Uma casa limpa, fresca e bem organizada exerce sobre seus habitantes uma influência não apenas física, mas moral, e tem uma tendência direta a tornar os membros da família mais sóbrios, pacíficos e atentos aos sentimentos e à felicidade uns dos outros; não é difícil traçar uma conexão entre sentimentos habituais desse tipo e a formação de hábitos de respeito pela propriedade, pelas leis em geral e até por aqueles deveres e obrigações mais altos cuja observância nenhuma lei pode obrigar. Ao passo que uma moradia suja, esqualida, insalubre, em que nenhuma das decências comuns da sociedade [...] é ou pode ser observada, tende a tornar cada morador de tal casa desatento aos sentimentos e à felicidade dos outros, egoísta e voluptuoso.<sup>27</sup>

Havia também um poderoso grupo de opinião que queria ir muito além disso e visava tornar o lar não somente um lugar onde se aprendia o respeito às leis e à propriedade, mas também a fonte dos sentimentos religiosos. Numa época muito preocupada com o declínio das práticas religiosas, a família parecia oferecer um contexto em que a fé poderia ser preservada. A analogia do lar com o céu era, portanto, atraente, pois implicava uma santidade que faltava nas outras instituições e propiciava uma garantia de sobrevivência da religião, apesar do abandono da ida regular à igreja.<sup>28</sup> Mas como a fé e a santidade seriam representadas no lar? Limpeza e ordem não eram suficientes; dizia-se que somente o cultivo da beleza provocaria os sentimentos mais elevados. Pregando o poder da beleza, o jornalista W. J. Loftie escreveu em 1879 sobre os lares dos pobres:

Uns poucos quadros pendurados nas paredes nuas, algumas flores na janela, um ladrilho bonitinho na lateral da lareira, em minha opinião, fariam mais para manter homens e mulheres em casa e promover o amor familiar do que bibliotecas de tratados e tribunas cheias de pregadores da abstinência.<sup>29</sup>

Tudo o que a classe média vitoriana dizia sobre a beleza na moradia dos pobres se aplicava com a mesma força a seus próprios lares. Atribuía-se à

beleza um valor moral, além de sua pura significação estética. Um artigo em *The Family Friend*, em 1867, enfatizava o valor moral da beleza não somente no lar, mas na esposa também:

Um dos maiores pontos a que se deve dar atenção para fazer um lar feliz é torná-lo atraente. O marido deve dar o melhor de si para deixá-lo confortável e atraente para a esposa, assim como ela deve fazer o mesmo para o marido e os filhos [...]. A beleza, como um dos caracteres mais poderosos que o Ser Supremo imprimiu na maioria dos objetos proeminentes de Sua criação, é um dos elementos mais essenciais da atratividade da vida humana em todas as condições. Portanto, não deve ser estimada de modo tão ligeiro como alguns pais parecem considerá-la ao dar instrução moral aos filhos [...] Porém, não é somente em sua esposa que um marido deve procurar e esperar beleza dentro de sua moradia. Ela deveria, tanto quanto possível, aparecer em tudo que o cerca [...] A influência de tal disposição das coisas no abrandamento dos apetites que assaltam a vida externa do homem seria difícil de acreditar, se não fosse testemunhada.<sup>30</sup>

Apesar de toda a ênfase na significação moral da beleza, não há aqui sugestão de qual forma a beleza poderia assumir; supunha-se que os leitores sabiam por eles mesmos. Não obstante, o que os vitorianos julgavam belo não permaneceu constante. Na primeira metade do século XIX, os lares da aristocracia, com sua conotação de livres do estigma do trabalho, haviam propiciado o principal padrão de beleza, mas, nas décadas de 1860 e 1870, as idéias começaram a mudar e criaram-se novos modelos próprios para a classe média. A aparência um tanto pesada, sub-renascentista da primeira mobília vitoriana foi substituída por um estilo um pouco mais simples, sob o impacto do renascimento religioso da metade do século e dos reformadores do design associados ao Movimento de Artes e Ofícios. No novo gosto da década de 1870, o primeiro estilo vitoriano foi caracterizado como particularmente de mau gosto. Em seu livro *The Drawing Room* [A sala de desenho], publicado em 1878, a sra. Orrin Smith descreveu um interior desse tipo:

Quem não se lembra da sala de visita ordinária da classe média baixa da era vitoriana? O próprio quartel-general do lugar-comum, com sua simetria rígida de ornamento e sua inutilidade pretensiosa. Todas as coisas parecem escolhidas segundo o princípio da inadequação a qualquer função; tudo aos

pares para que possam ser possivelmente emparelhados. O consolo de lareira branco, frio, duro, insensível, sobre o qual está o inevitável espelho, variando em tamanho somente conforme os meios do morador, sem nenhuma relação com a forma ou as proporções do apartamento; a lareira é uma maravilhosa exibição do poder do ferro e do chumbo preto para dar desconforto aos olhos. Na janela, pendem cortinas com as dobras mais desarmonicas, enfeitadas com franjas com guizos. Sobre o tapete, as plantas ficam frenéticas no desejo de ser ornamentais. Sobre uma mesa circular (evidentemente, com pilastras e garras) estão livros – em geral escolhidos apenas pela encadernação – arru-



mobília de arte. Um exemplo da nova "arte" na mobília da década de 1880. A lógica construtiva dos móveis está imediatamente visível e a decoração é mínima. Mrs. Orrinsmith, *The Drawing Room*, 1878, p. 57.

mados como os raios de uma roda, com um vaso no meio, de forma e material desagradáveis. Acrescentem-se um sofá estreito e mal-ajambrado e cadeiras de três pés feitas para tropeçar, perigosas até para um franzino sentar, e duplamente para um amigo robusto – e tudo está coerentemente completo.<sup>31</sup>

A reação contra esse gosto esteve, pelo menos de início, restrita às minorias elegantes do movimento da "mobília de arte" e devotos do estilo "Queen Anne", e compreendeu toda uma filosofia do design em relação à moralidade. A intenção era estabelecer uma forma de beleza que correspondesse aproximadamente às virtudes morais que os reformadores estéticos acreditavam que deveriam ser representadas no lar.

A partir da década de 1860, o design e o mobiliário de interiores domésticos receberam mais atenção, que se refletiu no aumento do número de livros sobre decoração de interiores publicados na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. Entre os mais conhecidos estavam *Hints on Household Taste* (1868), de Charles Eastlake; *Decoration and Furnishing of Town Houses* [Decoração e mobiliário das casas urbanas] (1881), do coronel Edis; a série de livros "Art at Home" [Arte em casa] editada por W. J. Loftie no final da década de 1870; *The Art of Decoration* [A arte da decoração] (1881), da sra. Haweis; *Suburban Residences and How to Circumvent Them* [Residências suburbanas e como cercá-las] (1896), da sra. Panton; e *The Art of the House* [A arte da casa], de R. M. Watson. Nos Estados Unidos, foram publicados *The House Beautiful* [A bela casa] (1878), de C. Cook; *The Decoration of Houses* [A decoração das casas] (1897), de Edith Wharton e Ogden Codman; e *The House of Good Taste* [A casa de bom gosto] (1913), de Elsie de Wolfe. Não somente muitos dos autores eram mulheres, o que era significativo, tendo em vista a crença generalizada de que elas eram especialmente dotadas para o mobiliário do lar, como várias também eram profissionais de decoração de interiores. Rhoda e Agnes Garrett, por exemplo, autoras de *Suggestions for House Decoration* [Sugestões para a decoração da casa] (1879), um dos títulos da série "Art at Home", eram decoradoras de interiores e dirigiam uma escola dessa atividade. Nas décadas de 1880 e 1890, a sra. Panton escrevia uma coluna semanal de conselhos de decoração no *The Lady Pictorial*, além de dar consultoria particular, enquanto Edith Wharton e Elsie de Wolfe adquiriram considerável reputação como designers de interiores em Nova York.<sup>32</sup> A chegada de decoradoras de interiores profissionais indicava uma nova atitude em relação ao tema.

Desde o século XVIII, a decoração e o design de interiores eram realizados, em geral, por firmas de tapeceiros e estofadores, cujo negócio era tanto fazer móveis, ou mandá-los fazer, como fornecer todo o conjunto de mobiliário doméstico. No final do século XIX, houve uma reação, em particular da intelligentsia de classe média, que deplorava a incapacidade do comércio de fornecer móveis e projetos de decoração que satisfizessem os padrões morais e estéticos de beleza que esperavam ter em suas casas. Embora houvesse poucos decoradores independentes para influenciar diretamente a decoração da maioria das casas, esses indivíduos causaram um efeito considerável na moda dos móveis: em parte, foi graças a eles que a "mobília de arte" passou a ser amplamente fabricada na década de 1880.

Os princípios gerais do mobiliário de arte eram reduzir a quantidade de móveis e criar mais espaço nas salas e quartos. Os móveis pesadamente estofados foram deixados de lado, em favor de cadeiras de estrutura de madeira e canapés com almofadas soltas. Móveis escuros, dourados e cores como escarlate foram banidos em favor de tons pastéis e trabalhos de marcenaria pintados de branco. Tapetes sobre assoalhos de madeira ou tacos eram preferíveis a carpetes. Em todas as dependências, buscava-se um ar de informalidade e não se estimulavam as simetrias no mobiliário. Por fim, o mais importante de tudo: imitações e tapeações estavam proibidas. Mobília que disfarçasse o modo como fora feita, ou seus materiais, era considerada desonesta e, portanto, devia ser evitada. Com frequência, a aplicação desses princípios levou a resultados que não eram diferentes dos primeiros interiores vitorianos, como se poderia esperar. A primeira das ilustrações de mobiliário de arte mostra uma sala de estar fotografada em 1890. Embora revele sinais da mobília de arte no consolo da lareira e no trabalho em madeira pintada desta e do painel circundante, bem como nos dois papéis de parede e no carpete de William Morris, a sala ainda contém muita coisa que pertence a uma era anterior do gosto vitoriano. A profusão de móveis e ornamentos e as cadeiras estofadas com franjas enfeitadas com borlas são alheias aos princípios declarados da mobília de arte, embora fossem encontrados com frequência em interiores considerados belos. A segunda ilustração de uma sala de visitas londrina projetada alguns anos depois mostra uma aplicação muito mais pura desses princípios. Parece haver bem mais espaço na sala, efeito obtido por ter menos móveis, menos ornamentos e pela pintura branca do teto e dos painéis das paredes. Os úni-



Acima: sala de estar, "Glen Roy", Wake Green Road, Moseley, Birmingham, fotografada em 1890. Uma aplicação parcial dos princípios da mobília de arte.



Centro: sala de visitas, Rosslyn Tower, Putney, fotografada em 1907. Mobiliada no melhor gosto da virada do século, de acordo com os princípios da mobília de arte.

Abaixo: sala de jantar de uma casa do subúrbio de Hampstead Garden, projetada por Robert Atkinson, início da década de 1920. Em uma casa muito menor, este interior mostra algumas das mudanças de gosto características dos anos 1920. Com paredes pintadas em um só tom, o mínimo de mobília e pouca tapeçaria, a sala não é "decorada" no sentido evidente nos interiores do passado, exceto pela lareira e seu consolo. De C. H. James e F. R. Yerbury, *Modern English Houses & Interiors*, Londres, 1925, ilustração v.



cos motivos decorativos são os dos estofamentos dos móveis e do papel de parede do friso e, embora sejam ousados, ambos têm fundo branco e são suficientemente parecidos para dar à sala um ar de harmonia.

A atração de projetos como esses, considerados lindos no final do século XIX, era que se adequavam às virtudes cristãs que se acreditava que a vida doméstica deveria demonstrar. Nenhum material imita o que não é e, dir-se-ia na época, cada parte faz sentido em relação ao todo. Afirmava-se que o mobiliário que obedecia a esse critério de beleza estava destinado a exercer boa influência moral sobre os membros da família. Como o coronel Edis advertira sobre os perigos do design “desonesto”:

Se está contente em ensinar uma mentira em seus pertences, você não pode surpreender-se com as pequenas trapaças que são praticadas de outras maneiras [...] Tudo isso levado para a vida cotidiana da “sombra da irrealidade” deve exercer uma influência ruim e prejudicial sobre os membros mais jovens da casa, que são assim criados para não ver nada de errado nas imitações e trapaças com que defrontam seguidamente.<sup>33</sup>

Durante todo o final do século XIX, a beleza foi o principal meio pelo qual o lar deveria cumprir seu objetivo como lugar de santidade. Entre suas características, a beleza incluía o conforto e a satisfação dos sentidos estéticos, mas, sobretudo, significava a representação das virtudes morais da verdade e da honestidade. Nas responsabilidades atribuídas às mulheres no lar, o que mais se enfatizava era a busca da beleza, por seus efeitos morais sobre os membros da família.

A casa do século XX seguiu a do século anterior em certos aspectos, tais como a separação física e emocional do local de trabalho, mas as diferenças de aparência e organização revelam algumas mudanças relevantes nos valores subjacentes. A relativa importância atribuída às diversas dependências não era a mesma – por exemplo, a cozinha passou a receber mais atenção do que até então, e a sala de visitas menos. Essas mudanças eram sintomas de novas realidades sociais, como o crescimento da classe média sem criados, mas eram também uma indicação das novas idéias sobre o que constituía um lar. E o que é mais importante, a visão do século XIX de que o lar era um baluarte da beleza e da virtude espiritual foi substituída pela idéia de que a principal função da casa era ser uma fonte de bem-estar físico e de saúde. Embora

seja errado sugerir que a limpeza e o cuidado das crianças não importassem no século XIX, essas características nunca foram mais do que subsidiárias das funções morais da moradia na responsabilidade de esposas e mães. Na literatura do século XX sobre o lar, as preocupações com a maternidade, os filhos e a higiene substituíram as instruções sobre costura e as virtudes cristãs; na prática, isso foi simbolizado pela inversão dos papéis entre a sala de visitas e a cozinha como centro da casa. A mudança aconteceu em ambos os lados do Atlântico nas duas primeiras décadas do século XX.

A citação seguinte, tirada de um livro sobre economia doméstica publicado nos anos 1930 mostra quão diferente o lar já se havia tornado nas décadas de 1920 e 1930. Ela descreve a casa em termos que seriam totalmente estranhos cinquenta anos antes:

O lar é, de longe, a instituição mais importante na vida do povo britânico. É um centro de interesse, não somente na vida familiar imediata, mas igualmente no mundo frenético mais amplo dos negócios e do comércio, pois sua influência é de longo alcance e abrangente.

Para o homem e a mulher britânica, cada dia começa e termina no centro familiar. A influência de um lar feliz e harmonioso é, portanto, um trunfo nacional.

O contato do início da manhã com a família terá sua influência sobre a vida profissional durante todo o dia; a volta ao lar à noite trará descanso e paz e o afastamento das preocupações e responsabilidades.

Tanto psicológica como fisicamente, o lar é o centro de recreação e descontração. A poderosa influência de um lar bem dirigido é, portanto, uma questão de importância nacional e deve ser reconhecida e estimulada. Nunca houve uma tal demanda por casas bem construídas e cientificamente planejadas. Surgiu uma nova consciência da construção do lar. Homens e mulheres estão igualmente entusiasmados. Juntos, eles estudam casas, planos e projetos de decoração; juntos, eles inventam modos e maneiras de possuir seus próprios lares; e seu interesse é fomentado e estimulado pelos fabricantes e designers de equipamentos para o lar e utilidades domésticas. Pois, com certeza, uma casa moderna e bem equipada é uma propriedade valiosa, tenha ela três ou trinta dependências. Ela dá um sentimento de segurança, conforto e intimidade essencial à verdadeira vida familiar.

As contribuições ao serviço doméstico vêm de fontes do mundo inteiro. Cada ano – quase mensalmente – a ciência traz alguma descoberta para o lar. Ondas de éter são utilizadas para a preservação de alimentos; microondas ferver a água

para a família; raios invisíveis protegem a casa de invasores indesejados; e muitas outras maravilhas estão sendo rapidamente incluídas no serviço doméstico.<sup>34</sup>

Esse trecho contém várias afirmações importantes, sendo a mais notável a de que um lar eficiente, bem dirigido e harmonioso é um trunfo nacional. Ele também declara que as atitudes em relação ao lar são influenciadas pelos fabricantes de utensílios domésticos, uma visão significativa à luz do crescimento rápido de tais indústrias no período entre as guerras. Além disso, a propriedade de uma casa é considerada uma premissa para uma verdadeira vida familiar (o que é importante no contexto de um aumento constante da propriedade privada como forma majoritária de posse durante todo o século XX). Por fim, sugere-se que todos os problemas da vida doméstica podem ser resolvidos com a aplicação da ciência, atitude que teria efeitos importantes sobre o caráter e a aparência do ambiente doméstico.

Tudo isso cria uma imagem do lar que não está longe do que se pensa atualmente. A idéia com as conseqüências de maior alcance era a proposição de que a qualidade do ambiente doméstico tinha uma influência importante sobre o físico e a saúde da nação inteira. Nos países europeus e na América do Norte, esse postulado enraizou-se por volta do início do século XX. Na Grã-Bretanha, a causa imediata foi a preocupação disseminada com a aparente deterioração física da raça e com a ameaça de uma população declinante. Os perigos haviam sido destacados pela descoberta, durante a Guerra dos Bôeres, de que um em cada quatro recrutas não tinha condições físicas para o serviço militar e pela existência de uma alta taxa de mortalidade infantil. Revelados no auge da atividade colonial e da expansão imperial, esses fatos representaram uma questão de grande importância nacional, pois sugeriam que os britânicos não seriam capazes de defender nem de povoar seu império no futuro.

Pensava-se que as causas do estado físico débil e da alta taxa de mortalidade infantil estavam principalmente na esfera doméstica. Como escreveu o general-de-divisão Frederick Maurice, em um artigo influente:

Qualquer que seja a causa primária [...] voltamos sempre ao fato de que [...] um rapaz de 16 a 18 anos de idade é o que é graças à educação que teve em sua infância – tal como no ditado “pau que nasce torto morre torto”. Portanto, é para a condição mental, moral e física das mulheres e crianças que devemos

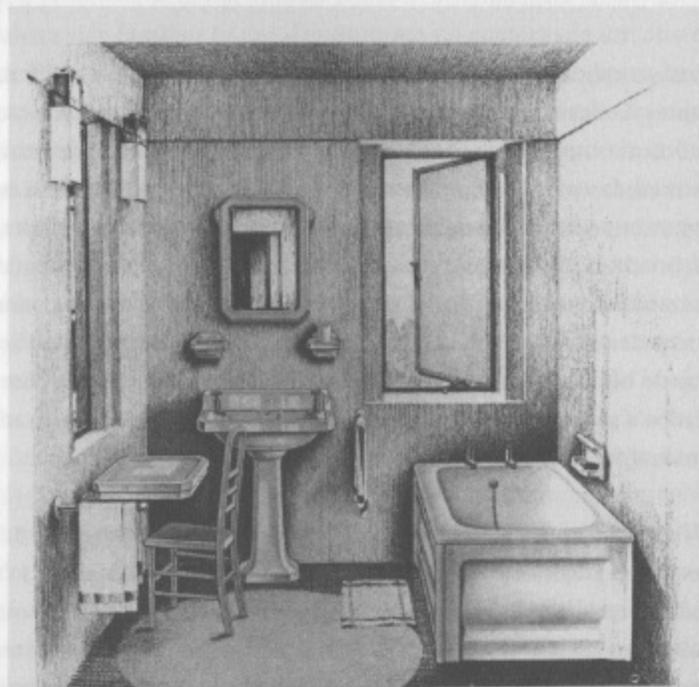
olhar se quisermos ver o futuro de nossa terra [...] O sr. Barrett, em Whitechapel, descobriu que a saúde e a longevidade dos judeus, cujas mulheres não saem para trabalhar, eram comparavelmente superiores às da população cristã, cujas mulheres trabalhavam sem dar atenção adequada a sua função de mães. Não se conclui que uma cópia estereotipada dos hábitos dos judeus seria desejável, mas isso pode explicar e justificar a visão do imperador da Alemanha de que, para a criação de uma raça viril, seja de soldados, seja de cidadãos, é essencial que a atenção das mães de um país se dirija principalmente aos três K – Kinder, Küche, Kirche [do alemão: filhos, cozinha, igreja].<sup>35</sup>

Embora a explicação do general deixasse de lado os fatores muito mais relevantes da desnutrição e da pobreza, a idéia de que um cuidado maternal deficiente era a raiz do problema estava muito difundida. Tomaram-se várias medidas para melhorar a condição física da raça, entre elas refeições gratuitas e inspeções médicas nas escolas, e tentativas de melhorar as condições de moradia, mas a maior ênfase estava na melhora dos padrões de maternidade e das condições domésticas. Criaram-se escolas para ensinar as mães a cumprir melhor suas responsabilidades e davam-se lições básicas de higiene e trabalhos domésticos nas escolas.<sup>36</sup> Os pais eram estimulados a ver suas responsabilidades sob uma nova luz; um livro sobre administração do lar, publicado em 1910, declarava:

O fardo da responsabilidade ou o privilégio de promover o progresso [...] repousa sobre aquelas pessoas que se propõem ser ou que já são pais [...] O cuidado dos pais e a administração inteligente do lar estão assim intimamente relacionados com a evolução física da raça, bem como com seu desenvolvimento moral. Portanto, eles devem assumir uma importância crescente para garantir o pleno desenvolvimento das potencialidades da geração em crescimento e promover o progresso racial. Qualquer propensão a depreciar a dignidade ou a solapar a influência dessas instituições deve ser cuidadosamente examinada e, se necessário, duramente reprimida.<sup>37</sup>

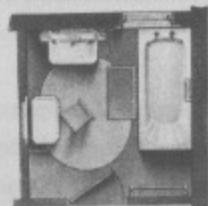
Subjacentes a essas declarações como essa estavam as crenças de que a família era a base da nação e de que o dever de aperfeiçoar suas condições estava nas mãos dos pais, em particular das mães. O treinamento para ser mãe podia ter ou não efeito prático sobre o bem-estar, mas a preocupação

política com os padrões da vida doméstica depositava grande responsabilidade sobre os ombros das famílias. As pessoas com maior probabilidade de ser afetadas pela propaganda sobre saúde e bem-estar e sensibilizadas pela necessidade de eficiência e higiene eram as que estavam na escola durante as duas primeiras décadas do século, os adultos do período entre-guerras. Não surpreende, portanto, que a busca da higiene no lar tenha atingido sua mais vívida expressão nas décadas de 1920 e 1930. Tomemos, por exemplo, a ilustração de um banheiro do catálogo de um fabricante



FEATURES—The most popular suite. Panelled corner bath is enamelled iron much easier to keep clean than the ordinary enameled type with feet. Pedestal lavatory adds to the attractiveness of the outfit and the pottery dressing table is a most useful addition. Toilet is not included but can be added if space permits.

No. 44 Twyford's Bathroom Suite



Maximum size of bathroom 7'6" x 7'6" (231 x 215 cm)

Comprising—		
No. 321/1	Corner Bath .. .. .	page 107
" 617P/1	Pedestal Lavatory .. .. .	31
" 1550/1	Dressing Table .. .. .	58
" 1031	Towel Rails (2) .. .. .	125
" 1020	Soap and Brush Tray .. .. .	121
" 1056	Soap Tray .. .. .	118
" 1057	Tumbler Holder .. .. .	118
" 986	Tumbler .. .. .	117
" 1059	Mirror .. .. .	58
" 1050	Bathroom Chair .. .. .	58
" 962	Towel Rail .. .. .	125

Banheiro Twyford's No. 44, 1935. No século XX, a importância de cozinhas e banheiros aumentou em relação às salas de jantar e de visitas. O design do banheiro reflete essa mudança e o valor atribuído à aparência de higiene.

de louças sanitárias dos anos 1930, em que a ênfase do design nas considerações higiênicas estava calculada para atrair o consumidor. Nenhum banheiro precisava se parecer com este; com efeito, os banheiros de antes e depois não eram assim. Mas aqui a banheira e a pia de esmalte branco, as paredes azulejadas e os acessórios cromados, todos com acabamento rijo e brilhante, fazem da limpeza uma virtude. Essa imagem de higiene correspondia à crença – e a reforçava – dos consumidores de que limpeza física e eficiência estavam entre as aspirações mais valiosas.

Se a busca da higiene era um braço da campanha para maior eficiência nacional, outro era o uso mais eficaz do trabalho doméstico. Argumentava-se que, ao tornar as tarefas menos trabalhosas, elas seriam mais bem realizadas e com menos desperdício de esforço físico. Um lado dessa política era fazer do trabalho doméstico um emprego sistemático, abordagem estimulada pelas escolas de arte doméstica e por grupos como o Instituto de Bons Serviços Domésticos e Lares Melhores na América, e expressa pelo título de “ciência doméstica” para o que era conhecido como trabalho no lar. Junto com isso vinha a introdução de aparelhos mecânicos para aliviar o peso das tarefas em casa. Na Grã-Bretanha, o desenvolvimento desses produtos estava intimamente relacionado à mudança estrutural na economia, que passava das indústrias de exportação para as que faziam bens de consumo destinados ao mercado interno. Essas indústrias conseguiram criar uma demanda por aparelhos domésticos graças, em parte, à pressão exercida sobre as pessoas para obter maior eficiência em seus lares. Os anúncios desses aparelhos deixam claro que os fabricantes se aproveitaram da intensificação do sentimento de responsabilidade doméstica. O aumento da eficiência também se expressava no design do mobiliário e das próprias casas: a “casa que economiza trabalho”, um clichê dos anos 1920, era uma resposta não apenas à escassez percebida de criados domésticos, o assim chamado “problema dos criados”, mas também às demandas de eficiência nacional. As características recorrentes da casa que economiza trabalho – água quente e fria encanada em todos os andares, elevador para transportar comida e frisos livres de pó – eram todos meios de reduzir o trabalho doméstico e assim permitir que mais recursos humanos se devotedassem ao importante problema do bem-estar físico. Na década de 1950, muitos desses traços, bem como os valores que representavam, haviam se tornado normais e parte dos padrões aceitos de design doméstico.

O interior dos anos 1950 ilustrado aqui não é uma criação exclusiva de seus ocupantes ou de seus arquitetos, apesar de tudo o que se disse sobre a importância do individualismo no mobiliário doméstico. A busca da eficiência, os móveis leves, os tapetes facilmente removíveis, as portas planas e os armários embutidos, o interior se ajusta a um conjunto de padrões exteriores que se destinavam a fazer do lar a base do bem-estar da nação. Nesse sentido, as portas planas, por exemplo, introduzem um conjunto de valores políticos no lar: o que se considera de melhor aparência no lar é o que permite que a dona de casa cumpra seu papel de cuidar dos filhos e criados com mais eficiência. Por mais razoável e aceitável que isso pareça, deve-se sublinhar que essa idéia não se originou dentro de casa e entra em conflito com o princípio de que a aparência do lar deve expressar a personalidade individual.

O grau em que o individualismo no lar é uma ilusão é revelado pela similaridade do interior de outras casas elegantes da época. Sua aparência era determinada pelos padrões contemporâneos de gosto e pelo que estava disponível nas lojas. Por mais que as pessoas queiram dar um tratamento totalmente original ao interior de suas casas, elas se vêem invariavelmente constrangidas pelo mercado. Apesar de toda a ilusão de liberdade no lar, os objetos em que as pessoas despendem seu dinheiro estão definidos pelo que o mercado oferece a elas para comprar; os padrões e hábitos que elas mantêm em casa são, em alguma medida, determinados pelas obrigações e crenças que lhes são impostas – em certo sentido, elas são atores desempenhando os papéis que lhes foram atribuídos pela economia. Isso não é um fenômeno novo: um artigo na *Cornhill Magazine* de 1864 descrevia a experiência de um casal imaginário ao mobiliar sua casa:

Mas o interior da casa é um lugar em que seu gosto, ou o gosto de sua esposa, pode encontrar pleno campo de ação. Que eles têm um gosto, nenhum dos dois provavelmente duvida por um instante. Concedamos o fato, em consideração do argumento, e vejamos como eles o exercem. Na loja de móveis, eles estão nas mãos do estofador; na loja de louças, são facilmente convencidos pelo obsequioso vendedor de taças de vinho e pratos de jantar. O comerciante de carpetes os domina [...].<sup>38</sup>

Contudo, ainda que seja impossível para as pessoas a plena liberdade para mobiliar a casa, o desejo de fazê-lo é extremamente forte. O valor especial atribuído aos lares está resumido na declaração: “O lar é onde posso fazer o que quero quando quero”. Para alguém que executa um trabalho rotineiro sob a supervisão de um gerente, o lar assume grande importância como o lugar em que é possível fazer escolhas e ter um pouco de amor próprio. Daí o valor do individualismo ao mobiliar uma casa: ele se torna um signo de ser capaz de pensamento e emoção independentes, ou de ter uma vida separada das engrenagens da economia.

O conflito do desejo de individualidade com os constrangimentos da economia e das idéias dominantes prospera no ato de decorar interiores. Cada escolha, cada decisão sobre a decoração do lar é um episódio novo do mesmo drama: o conflito está sempre presente e nunca é resolvido. É o fato de que o lar é ao mesmo tempo uma fábrica de ilusões privadas e um catálogo de gostos, valores e idéias prontos que tornam todo o design doméstico tão extraordinariamente revelador das condições da vida moderna.

Sala de estar e jantar, casa em Oulton Broad, Suffolk, projetada por Tayler e Green Architects, 1954. Um exemplo excelente do melhor gosto dos anos 1950. Tijolo aparente, piso de ardósia, estuque e compensado são os principais acabamentos; frisos e rodapés são mínimos; a quantidade de móveis é pequena e, na medida do possível, estes são embutidos. Mas esta simplicidade era produto do gosto de indivíduos ou de noções recebidas sobre o que deveria ser a vida doméstica?



## NOTAS

- 1 Raymond Chandler, *Adeus, minha adorada*, tradução de Newton Goldman, São Paulo, 1986, p. 45.
- 2 Grace R. Cooper, *The Sewing Machine, Its Invention and Development*, 2. ed., Washington D.C., 1976, é a fonte da maior parte da descrição que segue.
- 3 R. Brandon, *Singer and the Sewing Machine, a Capitalist Romance*, Londres, 1977, p. 114.
- 4 Idem, p. 117.
- 5 Citado em Brandon, p. 126.
- 6 Citado em G. R. Cooper, p. 34.
- 7 G. R. Cooper, pp. 46-53.
- 8 E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Harmondsworth, 1968, pp. 393-98. [E. P. Thompson, *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.]
- 9 Para provas recentes, ver J. H. Goldthorpe, D. Lockwood, F. Bechhofer e J. Platt, *The Affluent Worker in the Class Structure*, Cambridge, 1969, pp. 101-03.
- 10 Mark Rutherford's *Deliverance*, Londres, 1888, pp. 250-51 (primeira edição, 1885).
- 11 Discutido em mais detalhes por W. E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind*, New Haven, 1957, pp. 341-48, e R. Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge, 1977, p. 20 e capítulo 8. [R. Sennett, *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.]
- 12 W. Benjamin, "Louis-Philippe or the Interior", em *Charles Baudelaire, a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, 1973, pp. 167-69. [W. Benjamin, "Luis-Felipe ou o interior", em *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993, v. 3.]
- 13 Ver especialmente as observações sobre o estudo de caso de Anna O. em S. Freud e J. Breuer, *Studies in Hysteria*, Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, v. 11, Londres, 1955, pp. 22, 41.
- 14 L. Davidoff, *The Best Circles*, Londres, 1973, e P. Branca, *Silent Sisterhood*, Londres, 1975.
- 15 R. e A. Garrett, *Suggestions for House Decoration*, Londres, 1879, p. 56.
- 16 *News of the World, Better Homes Book*, Londres, s. d. [c. 1953], p. 4.
- 17 Sobre o estilo high-tech, ver J. Kron e S. Slesin, *High Tech*, Londres, 1979.
- 18 Baldwin Brown, *Young Men and Maidens, a Pastoral for the Times*, Londres, 1871, pp. 38-39, citado em Houghton, p. 345.
- 19 Elsie de Wolfe, *The House in Good Taste*, Nova York, 1913, p. 5.
- 20 J. Ruskin, *Sesame and Lilies* (publicado pela primeira vez em 1865), em *Collected Works of John Ruskin*, editado por E. T. Cook e A. Wedderburn, v. xviii, Londres, 1905, pp. 121-22.
- 21 Rozsika Parker, *The Subversive Stitch*, Londres, 1984.
- 22 Mrs. Ellis, *The Mother's Mistake*, em fascículos em *Family Friend*, nova série, v. 111, 1854, p. 2.
- 23 J. Ruskin, carta a *The Times*, 25 de maio de 1854.
- 24 F. Power Cobbe, "The Final Cause of Woman", *Woman's Work and Woman's Culture*, editado por Josephine Butler, Londres, 1869, pp. 10-11.
- 25 Emily Post, *The Personality of a House*, Nova York, 1930, p. 3.
- 26 "Happy Homes", em *The Family Friend*, nova série, v. 11, 1853, p. 66.
- 27 *Recreations of a Country Parson*, Londres, 1861, p. 299.
- 28 O Censo Religioso de 1851 havia chamado a atenção para a baixa frequência às igrejas nas cidades. Ver General Register Office, *Religious Worship in England and Wales*, Londres, 1854.
- 29 W. J. Loftie, *A Plea for Art in the Home*, Londres, 1879, p. 96.
- 30 J. Sherer, "The Management of the Home", *The Family Friend*, 5ª série, v. 111, n. 3, março 1867, pp. 201-03.
- 31 Mrs. Orrinsmith, *The Drawing Room*, Londres, 1878, pp. 1-2.
- 32 N. Cooper, *The Opulent Eye*, Londres, 1979, pp. 171-77; e A. Callen, *The Angel in the Studio*, Londres, 1979, pp. 171-77.
- 33 R. W. Edis, "Internal Decoration", em *Our Homes and How to Make Them Healthy*, editado por S. F. Murphy, Londres, 1883, p. 356.
- 34 *The Home of Today*, publicado por Daily Express Publications, Londres, s. d. [c. 1935], p. 7.
- 35 E. Maurice, "National Health: A Soldier's Study", em *Contemporary Review*, janeiro 1903, citado em A. Davin, "Imperialism and Motherhood", em *History Workshop*, n. 5, primavera 1978, p. 16.
- 36 Descrito por Davin.
- 37 A Ravenhill, "Some Relations of Sanitary Science to Family Life and Individual Efficiency", em *Household Administration*, editado por A. Ravenhill e C. Schiff, Londres, 1910, p. 252.
- 38 "The Fashion of Furniture", *Cornhill Magazine*, v. 1X, março 1864, p. 339.