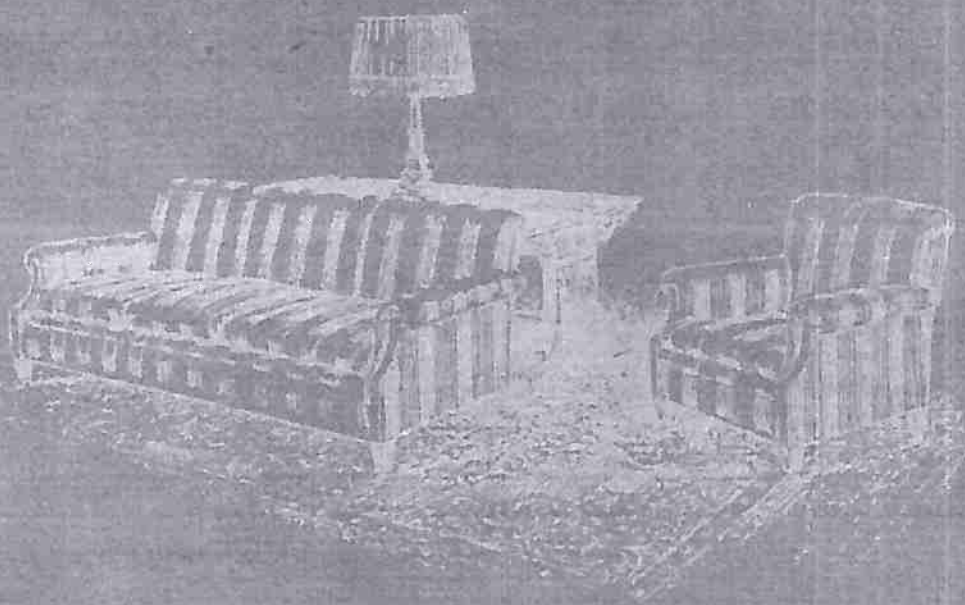


Vânia Carneiro de Carvalho

Gênero e Artefato

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



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 Paulo/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

CAPÍTULO 5

A Felicidade como Conforto: Bem-estar, Domesticidade e Gênero

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

A esta altura já percebemos que o uso da decoração doméstica como instrumento de clivagem social mobiliza elementos de natureza simbólica. A configuração material da casa participa da produção de valores. Ela condiciona as comunicações individuais, sexuais e sociais, hierarquizando o espaço segundo a grade de valores de seus agentes. Assim, tal condicionamento não se impõe como arbitrário ou coercitivo. Como qualquer forma de apropriação humana, o ato de decorar implica selecionar elementos de um universo complexo, contínuo e caótico, transformando-o em algo compreensível e praticável. A montagem do microcosmo doméstico possui, como elementos constitutivos, os artifícios da dissimulação, da compensação, da distensão, da naturalização, que, entre outros, compõem uma retórica das coisas. É nesse sentido que o embelezamento da casa pode ser considerado como uma forma específica de conforto, que nós chamaremos aqui conforto visual¹. Tal fato não implica desconsiderarmos os seus demais níveis de penetração, que, somados, constituiriam uma espécie de conforto ambiental. No entanto, pelo que apreendemos da documentação, parece correto supor que a visão é o sentido norteador da decoração, cujos efeitos articulam o prazer visual às suas mais profundas dimensões simbólicas.

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

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

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

A Noção de Conforto na Decoração

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

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

3. *Idem, ibidem*.

4. *Idem*, p. 102.

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

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

Mas a peça oriental de grande valor que decora este cômodo está sobre a lareira, que apóia um *chibatchi* em bronze, adamascado de prata, entre duas cornetas, em que há entalhadas gruas e tartarugas: é um tapete persa do século dezesseis, com esse adorável aveludado do veludo raso, e tecido na harmonia de duas cores de velho musgo e ouro velho, que lhe formam o fundo, e sobre o qual zigzagueiam, tal como vôos agudos de aves marinhas, arabescos azuis⁶.

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

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

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

ele é considerado um dos produtos mais belos do artesanato e do engenho humano. O “grande valor” da peça, mencionado de modo pouco específico e rapidamente, sugere como se associavam raridade, antigüidade, alto valor artístico e alto valor monetário. A terceira observação é a de que se trata de uma peça decorativa, logo, deve ser entendida com relação ao lugar que ela ocupa no espaço. Certamente, por essa razão, antes de dar detalhes sobre o tapete, o autor busca mostrar o seu enquadramento, situando-o acima da lareira. Da mesma forma, outras peças serão descritas segundo o contraste que produzem com o fundo sobre o qual são colocadas (teto ou parede), a ressonância formal que produzem com uma outra peça de decoração, a simetria que proporcionam, como no caso acima, em que os objetos marcam linhas delimitadoras do conjunto – o rebatimento entre a lareira e o tapete na vertical e os dois cones na horizontal, todo o conjunto centralizado por uma peça de bronze. Só depois de situar o tapete inicia-se a sua descrição, na qual encontramos enumerados os demais elementos responsáveis pelo prazer visual: a textura, a experiência de estar em contato com algo que é raro e antigo (e, por isso, bom), a harmonia das cores, a forma, que, mesmo abstrata, sugere uma paisagem marítima. O tapete incita a imaginação, estabelecendo um contato direto com a subjetividade do observador. Além de paisagens e personagens, as flores e os pássaros são figuras recorrentes nesse ambiente produzido e consumido exclusivamente por homens⁷.

A capacidade de obter prazer visual depende não somente dos objetos em si, mas da relação espacial que eles mantêm; em outras palavras, o prazer visual depende da decoração. Os interiores românticos europeus foram constituídos a partir da destruição, reformulação ou saque de igrejas, palácios e do rastreamento incansável dos negociantes interessados na compra de objetos “antigos” durante os séculos XVII e XVIII. O interesse por objetos do passado deu origem a coleções particulares organizadas por homens em espaços residenciais. Os falecimentos, as heranças, os leilões e as ruínas financeiras desses colecionadores provocaram sucessivas redistribuições de objetos. As coleções foram assim pulverizadas em milhares de outras que desaguarão nos ambientes do início do século XIX, montados não somente pela aristocracia européia ou burgueses ricos mas também por um estrato médio com condições de fazer pequenas viagens ou com alguma disposição para adquirir peças em lojas de curiosidades⁸. No contexto europeu, as características das coleções domésticas organizadas por homens no século XVIII e início do século XIX podem ser assim resumidas: o gosto por objetos antigos (clássicos, renascentistas e, depois, medievais – graças ao interesse pela identidade nacional que incentivou a busca das raízes culturais no próprio país –, ou ainda exóticos, como objetos chineses, japoneses ou persas); a

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

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

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

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

Em seu zelo de educar a si própria e às suas famílias, as mulheres do período vitoriano tardio transformavam suas casas em pequenos museus, cheios de objetos evocativos e emblemas da cultura. Estes eram importantes instrumentos, tanto para a instrução direta quanto para a formação inconsciente das crianças. Naturalmente, o bricabraque precisava ser da melhor qualidade possível⁹.

Esses objetos são fragmentos de diversas tradições culturais (européias, orientais, românicas, gregas e renascentistas), continuamente recontextualizados, reapropriados, ressignificados, em um longo ciclo, que inclui venda e revenda, utilização de modelos para a confecção de réplicas ou citações em objetos decorativos veiculados nos manuais do tipo “faça você mesmo”, comuns no final do século XIX e consumidos por segmentos médios que sequer supunham a origem ancestral desses objetos, mas estetizaram ícones de tradição aristocrática como a pátina¹⁰.

Os objetos extraídos da cultura japonesa são um bom exemplo do valor que tais peças assumiram na decoração do ambiente doméstico burguês. A construção do pavilhão japonês na Exposição Universal de Philadelphia, em 1876, marcou um dos pontos áureos da disseminação da arte japonesa no mundo ocidental. Apropriados pelo Movimento Estético inglês, ligado ao ecletismo e à moda que ficou conhecida como “loucura decorativa” (*decorative craze*), motivos japoneses foram transformados em clichês que resumiam a idéia de efeito artístico¹¹.

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

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

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

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

eram peças privilegiadas para representações desse tipo, já que suas faces tinham de ser estreitas, para servirem de pés do móvel, e longas, para cumprir a função de isolamento a que se propunham. Mas os motivos japoneses estavam em todos os lugares. Foram bordados, impressos, pintados, pirografados em tecidos, porcelanas, painéis, couro, gravuras, bronzes etc. As peças japonesas eram valorizadas não apenas pelas suas qualidades visuais mas pela sua origem artesanal. A paixão pelos objetos “sinceros”, resultado da fusão entre honra, beleza, moral, religião e história, cresceu como reação à produção industrial em massa, a qual, ironicamente, reproduzia os padrões artesanais que inundavam a casa burguesa. A sinceridade e honestidade do artesanato japonês, fruto do prazer e amor do artesão pelo próprio trabalho, migrava para o interior das casas ocidentais da classe média para reabilitar o trabalho doméstico e engajar a mulher na produção decorativa que as novas necessidades familiares demandavam. William Morris, Ralph Waldo Emerson, John Ruskin, James Jackson Jarves viam na utilização de artesanatos artísticos um meio de educação não apenas estético mas moral e religioso. Uma forma de crescimento interno, pessoal que, numa perspectiva a longo prazo, deveria conduzir ao crescimento da nação¹².

No Brasil, em pleno século XX, artigos de revista informam a dona de casa sobre a origem da cerâmica japonesa, discorrendo longamente sobre técnicas de confecção e padronagens, sobre a história de sua produção e assim por diante¹³. Com os tapetes orientais e as rendas originais acontecia o mesmo¹⁴. Interessante, no entanto, é que o discurso sobre o *glamour* das peças antigas, chegando mesmo a condenar o uso abusivo pelos paulistanos de cópias, parece servir muito mais como estratégia de difusão dessas mesmas cópias. Do artigo sobre a raríssima cerâmica japonesa passamos para os “objetos de arte”, estes já de inspiração japonesa, vendidos na Casa Francesa em São Paulo¹⁵. Mercadorias nomeadas muito mais pela matéria-prima ou algum atributo decorativo importante do que pelo seu valor histórico ou formal. A Casa Francesa oferece estátuas de terracota de 40 cm de altura e grupos de bronze de 25 cm de altura, e vasos azuis tipo Sèvres de 15 a 18 cm de altura o par¹⁶. Nos leilões ocorridos em São Paulo e publicados em jornais era freqüente a referência aos objetos “de arte” simplesmente como quadros com molduras douradas. O esclarecimento do leitor sobre a origem remota dos padrões originais reproduzidos nos objetos contemporâneos certamente devia incentivar o seu consumo. Em 1915, o Mappin Stores

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

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

14. Anúncios publicados em diversos jornais da cidade: “Exposição de Tapetes Orientais”, Mappin Stores, 18 e 20 ago. 1916; “Tapetes de Distinção”, Mappin Stores, *A Cigarra*, 14 mar. 1917; *Idem*, 17 ago. 1916; *Idem*, 14 nov. 1917, s.n.p.; “Rendas”, *Revista Feminina*, dez. 1919, p. 92.

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

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

oferece em anúncio quinhentos tapetes orientais¹⁷. Dois anos depois, a mesma casa está oferecendo uma remessa recém-chegada de dois mil tapetes¹⁸:

Mas as pessoas de gosto, na impossibilidade de possuir um desses tapetes, porque já não há dinheiro que os compre, podem contentar-se com as copias, que se vendem, mesmo entre nós, por preços relativamente commodos. [...] nas fábricas inglesas os artistas não se contentam de reproduzir apenas os desenhos, em todas as suas mais fugitivas minúcias, mas, mais do que isso, conseguem dar ao desenho o aspecto apagado, envelhecido, a “patine” enfim, que torna esses tapetes superiormente apreciáveis¹⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Na distribuição dos papeis do drama social o homem salienta-se pelo ataque, pela impetuosidade, pelo estudo, pelo trabalho ordeiro, pelas faculdades inventivas, pelo amor ao progresso, pela exposição de seu organismo forte ao sol, ao vento, á procella, á calamidade, aos conflictos, á guerra, ás ambições e á gloria. Por um requinte de cavalheirismo elle collocou sua companheira ao abrigo da necessidade e dos insultos, assumindo o peso dos encargos. Na posição de protegida, a mulher distingue-se pela resistencia passiva. Ella não provoca, defende-se. A delicadeza de sua missão e de seus sentimentos não lhe permite envolver-se no torvelinho da batalha, onde se manejão todas as armas do arsenal humano. Eis o quadro da vida real. O homem sae para a luta, e lá corre os riscos da fortuna; a mulher fica em casa, governando a familia, mitigando com o balsamo do carinho os dissabores do marido, e educando os novos combatentes para continuarem essa luta que durará, enquanto durar o mundo²².

As intempéries sociais são metamorfoseadas em fenômenos da natureza, em que a disciplina, a ordem, as regras da sociedade, às quais o homem devia obedecer, nada mais são que desdobramentos de uma ordem preestabelecida, que vem se manifestando desde um tempo primordial. O momento de constituição das diferenças biológicas entre homens e mulheres, ditado pela “acção mysteriosa do aparelho cerebral”, estaria atrelado ao momento de divisão do trabalho entre os gêneros, divisão que particularizou as aptidões cerebrais por meio do “gráo de atividade de suas funções”²³. Cultura e natureza são compreendidas como fenômenos indissociáveis²⁴. A mesma visão que concebeu o homem como um “combatente” entende que nele a força e a criatividade sobrepujaram a emoção e o sentimento, qualidades que, por sua vez, puderam se desenvolver livremente na mulher. Mais sensível, a mulher

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

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

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

24. *Idem*, p. 20.

tornou-se inapta para a vida externa, fora de casa, mas extremamente eficiente para educar seus filhos e suprir as carências masculinas. A casa torna-se um refúgio, mas também o lugar onde as forças masculinas desgastadas serão sempre restabelecidas. Mais ainda, o “culto millenario da dedicação e da forma desenvolveu-lhe a beleza e o carinho”, nas palavras do médico Werneck. O homem, ao contrário, “perdeu em sensibilidade”, acostumado que foi à luta milenar pela sobrevivência. A afinidade feminina com o sentimento articulado à sua expressão estética no culto à própria forma são coerentemente estendidos aos objetos ligados à mulher, como a ornamentação da casa, onde ela, por natureza, estaria capacitada a produzir um ambiente doméstico no qual o homem, exaurido de suas forças, teria o seu espírito tocado pelos objetos artísticos²⁵.

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

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

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

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

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

Que belo biombo com um fundo ouro sobre o qual se entrelaçam esses ramos de flores de macieira e sai voando essa andorinha! Se é para não mais pensar no inverno, assim que o entreabrimos à frente da porta de nosso salão, a escolha de sua decoração é um achado²⁷.

Os biombos ou pára-ventos foram divulgados amplamente em São Paulo. Por meio da *Revista Feminina*, era possível coletar modelos acompanhados do receituário para sua confecção. A paisagem era um dos temas preferidos para compor o pára-vento (Figura 138). A fantasia e o devaneio que a fruição de tais pinturas proporcionavam estavam também associados ao interesse em observar os atributos femininos das donas de casa, que aproveitavam a oportunidade para exibir seus talentos²⁸. Julia Archambeau, professora de artes aplicadas para moças em São Paulo, identificava no arranjo gracioso da casa e no culto ao conforto os benefícios restauradores da sedução doméstica. À dona de casa cabia a missão de “fazer esquecer a velocidade do tempo que passa”, artifício executável pela “mulher artista”²⁹. A experiência estética aqui mobilizada presta-se à conquista de um novo objetivo – proporcionar o distanciamento do trabalho produtivo, propiciando o descanso. E o descanso não é somente físico, mas também a revitalização do espírito. A função da arte, introduzida no espaço doméstico pela mulher, era criar os dispositivos materiais aos quais o descanso mental estaria associado. A frase da professora de artes aplicadas nos fornece alguns elementos para entendermos o tipo de desgaste mental que o homem sofria e do qual deveria se recuperar refugiando-se em casa. O tempo abstrato só existe no relógio, e este mantém sempre o mesmo compasso. O ritmo social, este sim, acelera-se e pode tornar a vida desgastante. A referência à velocidade indica mudanças e acúmulo de acontecimentos sobre os quais não se tem controle – “o tempo que passa” –; o tempo social, entendido aqui como tempo natural, não pode ser detido. A sensação de impotência é sentida como algo desnorteante, vertiginoso e exaustivo. Por isso, é preciso, no ambiente doméstico, voltar ao tempo controlado, à previsibilidade, à regularidade, a um lugar onde as mudanças de espaço e de tempo são bem sinalizadas, nos transmitindo uma sensação de tranquilidade. Nesse sentido, o “aformoseamento” da casa, que instaura uma ordem controlada, em que o trabalho, elemento desestabilizador, está virtualmente suprimido, materializa a noção de felicidade familiar.

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

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

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

REVISTA FEMININA

COMO ENFEITAR MINHA CASA



Decoração de um para-vento

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

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

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

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

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

A Decoração como Trabalho

À hora que determinar o plano doméstico, tres horas por exemplo, interrompa a dona de casa a sua costura, mesmo se faltar pouco para concluí-la; guarde-a na cesta e cubra esta e a machina com as toalhinhas apropriadas, tire os fiapos de linha e de fazenda e guarde-os na bolsa de chitão. No soalho não se deve vêr o menor signal da actividade de uma senhora caprichosa e trabalhadora³⁰.

Às seis da manhã, a dona de casa se prepara rapidamente para os serviços de limpeza. Recomenda-se o uso de um roupão ou *matinée*, traje de trabalho que pode ser complementado com uma touca de cetim e um belo avental. Às onze horas, com tudo em ordem, ela se arruma “conforme sua fortuna e posição social”, podendo então costurar, tocar piano, instruir-se, até que, às três da tarde, tenha início a preparação para a chegada do marido.

Fica sugerido que o serviço doméstico retira a mulher de sua real condição social. Esta situação ambígua em que se coloca a dona de casa impõe o isolamento. O olhar de estranhos ou mesmo do marido seria no mínimo constrangedor, o que denuncia a natureza degradante do envolvimento da mulher com atividades de cunho manual. As “toalhinhas apropriadas” escondem os equipamentos de trabalho enfeitando o móvel. A rotina doméstica não se constitui em oposição ao sistema de decoração, no entanto, a estética que se imprime à ordem doméstica pressupõe simultaneamente o trabalho e a sua invisibilidade. Vimos como a casa está repleta de objetos metamorfoseantes: as mesinhas de trabalho com tamos removíveis (figura 139), que se transformam em pequenos baús onde se armazena a baguincinha feminina, fruto de seu trabalho de bordado, costura ou simples anotações do dia-a-dia; os aventais bordados que se transformam em bolsas (figuras 135 e 136), com as quais as mulheres marsupiais podem recolher objetos fora do lugar ou carregar sem dar a perceber seus pequenos instrumentos de trabalho; caixas e bolsas enfeitadas que servem para ornamentar e guardar a roupa suja, figuras bordadas em forma de animais que cobrem o bule de café ou as bonequinhas de telefone (figura 26).

O caso exemplar dessa combinação está no valor da roupa branca. A limpeza mais perfeita, “impecável”, “inexcedível”, é aquela que varre qualquer vestígio de sujeira, mas também do trabalho investido. No contexto europeu, o branco foi se transformando no índice de limpeza. O branco é a limpeza que se vê³¹. Sua importância como forma de *status* foi percebida nos retratos europeus do século XVIII: “a limpeza [...] em geral dispensa a água e ignora o corpo, à exceção do rosto e das mãos, que são as únicas partes expostas. Os cuidados concentram-se no visível, na

30. Vera A. Cleser, *op. cit.*, p. 22.

31. Georges Vigarello, *O Limpo e o Sujo: Uma História da Higiene Corporal*, São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. 50-51.

REVISTA FEMININA

Mesinhas para trabalhos

A mesinha de trabalhos é, juntamente com o tocador, um dos móveis mais encantadores e mais úteis dos que



conjuncto, o modelo escolhido. A imitação pôde resultar graciosa, desde que seja escolhida uma boa e linda madeira e fique perfeito o acabamento. Para o desenho da tampa aconselhamos o emprego da taboa serrada contra a fibra, de maneira a, juxtapostas as peças, fazer destacar o desenho caprichoso da madeira. Podem ser empregados outros processos de arte de marcenaria, como a talha ou a sembladura, com os quaes também se executam trabalhos de muito effeito. Os embutidos com madeira de outra cor, em desenhos meudos, symmetricos, em fôrma de espas, dentáculos, escamas, entre-líneas, gregas, imbricação, ondas, órnlos, torçal, tripolios, xadrez, vermiculares ou quaesquer outras, são de um extremo máo gosto e tornam o trabalho excessivamente grosseiro por mais cuidadosos que sejam feitos os embutidos. Não é ocioso lembrar isso, porque a maior parte dos nossos marceneiros, por falta de educação artistica e por falta do ambiente onde possam educar o seu gosto, são inclinados a fazer embutidos quando se propoem executar peças de luxo.

As mesinhas, já se vê, não têm gavetas. As gavetas são inúteis e incommodas. Ellas têm a tampa movel, que, uma vez aberta, mostra o interior destinado a guardar os objectos de costura. Com a leitura desta pagina e com a meditação dos conselhos que aqui damos, muito aproveitarão as leitoras que dese-

usam as senhoras cuidadasas e que têm habitos de elegancia. Essa mesinha deve ser installada no melhor logar da casa, no boudoir, perto da janella, e é nella que se devem collocar, não sómente as tesouras, o dedal, os retalhos de seda, as fitas, mas todos os objectos que merecem da mulher a sua particular preferencia, inclusive a sua correspondencia íntima.

As fôrmas das mesinhas de trabalhos são extremamente variaveis, como se pôde verificar pelos modelos que illustram esta pagina. Não ha muito, em França, em uma exposição do mestre decorador Linke, installada na praça Vendôme, foram admiradas as mais lindas e ricas peças desse genero. A variedade era immensa. Dentre tantas peças, nós escolhemos essas quatro, que apresentamos á apreciação das leitoras, e que nos pareceram, senão as mais ricas como criação de marcenaria artistica, pelo menos as mais graciosas e elegantes.

Attentem bem as leitoras em cada um dos modelos. O primeiro modelo é o mais simples, mas é tal a graça das suas linhas, que a propria simplicidade adquire, logo á primeira vista, um aspecto de luxo; o segundo é porventura mais pratico, porque no meio ha um outro compartimento cuja utilidade é servir de deposito provisório para as peças de trabalho que vão ser aproveitadas; o terceiro é, como se vê, de uma originalidade encantadora, lembrando talvez, com a sua tampa aberta, a fôrma classica de um velho cravo; o ultimo modelo não se caracteriza por nenhuma originalidade, com sua fôrma de tambor de orchestra, mas é, como movel do genero, o mais pratico e commodo.

As senhoras que nos lem e que desejem obter para o seu uso uma destas peças, em vão as procurá em nossos estabelecimentos de móveis, onde ha, no genero, muita coisa interessante, é verdade, mas onde mingnam as verdadeiras creações artisticas. Pôde-se, porém, mostrando o modelo a um marceneiro de talento, incumbil-o da execução, obedecendo, ao menos no effeito de



adquirir, para o seu uso, um movel de luxo. Em geral, as nossas patricias, mesmo aquellas que se dedicam aos bordados e a pequenos trabalhos de costura, não têm uma mesinha destinada a essas uteis e reponsantes tarefas. Ellas contentam-se de ter a sua "cesta de costura", que é, quasi sempre, uma cesta de vime, obra grosseira, que transportam d'aqui p'ra alli conforme as necessidades. Ora, uma moça elegante, tem o dever de mandar confeccionar para esse fim uma obra apresentavel, digna de ser vista e que offereça, á hora da tarefa, comodidade e conforto.



roupa, e sobretudo na roupa branca, cujo frescor ostentado na gola e nos punhos constitui sinal autêntico de asseio”³².

Até hoje a roupa branca tem um valor de ostentação, principalmente onde é difícil mantê-las limpas, como nas crianças³³. A importância do branco não foi menor entre nós. Nos manuais, são inúmeras as recomendações sobre a escolha do tecido, formas de manutenção, marcação para evitar perdas na lavagem, armários especiais etc. Impecavelmente passada e limpa, a roupa branca exigia tempo, força física, matéria-prima de difícil acesso (como água) e dinheiro (para tecido e manutenção). Era um trabalho imenso e desumano³⁴, e, por isso, ostentar roupas brancas era algo extremamente valorizado. Além de estarem associadas a prestígio social, as roupas brancas bem ou mal cuidadas significavam, respectivamente, a presença ou a ausência do amor das mulheres pelo seus filhos e maridos.

As funções femininas de ornamentação, a construção de noções como conforto, aconchego, associadas à casa como lugar de reposição das forças perdidas no trabalho, sua oposição, portanto, ao trabalho formal masculino, se constituem por meio de uma rotina pautada, como vimos, sobre a racionalização do trabalho doméstico e que busca a desinfecção da casa. Mas os ícones da assepsia doméstica não são os únicos indícios da relação paradoxal entre o exercício doméstico diário e a sua baixa visibilidade.

Na casa onde a mulher é responsável pela composição do espaço, as orientações sobre o arranjo vão articular estética, ordem e limpeza. Da mesma autora que fala em “limpeza arthística” lemos:

Os móveis das salas e dos quartos, os utensílios da cozinha e despensa, os vestidos, a roupa do pae, do marido, dos irmãos, bem como a roupa branca devem estar escrupulosamente arrumados e limpos. A ordem e o asseio contribuem poderosamente para a conservação de todos estes objectos. Esta obrigação é a mais facil entre todos os deveres domesticos a que a dona de casa tem de submeter-se, porque o sentimento do bello que a natureza nos deu como instincto, é um auxiliar de inestimavel importancia. [...] Emquanto a creada fôr preparando o café, a dona de casa ou sua filha arrume as chicaras, o assucareiro, a cestinha de pão e dê a tudo uma disposição agradável á vista; a familia sentir-se-á mais a gosto numa mesa bem arranjada e os filhos acostumar-se-ão á boa ordem e ao serviço asseiado. [...] A criada ou a filha da casa varra ao redor da mesa, estenda n’ella o panno de lã ou de lona, colloque ao centro o *cache-pot* com uma planta bem tratada, ponha as cadeiras limpas a seu lugar, e a sala terá o aspecto de conforto e alegria que tanto honra uma boa dona de casa³⁵.

32. Jacques Revel, *op. cit.*, p. 190.

33. Cheryl Buckley, “Children’s Clothes: Design and Promotion”, em Pat Kirkham (ed.), *The Gendered Object*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1996, p. 105.

34. Marina Maluf e Maria Lúcia Mott, *op. cit.*, p. 408.

35. Vera A. Cleser, *op. cit.*, pp. 7, 14, 15, 18, 19.

Arrumar é dar uma “disposição agradável á vista”. A decoração corporifica uma idéia de bem-estar, que deve funcionar como uma estrutura eficaz para a realização de necessidades psicológicas de alheamento, relaxamento, previsibilidade e integração. Como a decoração envolve sempre um conjunto de objetos articulados, a visão parece ser o meio mais adequado para oferecer ao usuário do espaço o efeito de conjunto, que deverá provocar instantaneamente uma sensação de empatia com o lugar, convidando-o para o seu usufruto, que consiste em diferentes formas de interação sensorio-motora. Assim, ao mesmo tempo em que a fruição visual transporta o homem para longe do campo de batalha que é a vida cotidiana fora de casa, ela pressupõe uma casa onde todas as atividades necessárias para o seu bom funcionamento estão sendo cotidianamente cumpridas. A ordem apaga os vestígios da ação humana, do uso dos objetos da casa, significando, paradoxalmente, mais um ciclo de trabalho doméstico cumprido. O conforto tem uma conformação visual, aqui explicitada na própria expressão “aspecto de conforto”, o que nos remete novamente ao conceito de “efeito”. Esta vinculação entre trabalho doméstico (ordem e limpeza) e estética visual (“disposição agradável á vista”, “mesa bem arranjada”, “aspecto de conforto”) fornece indícios de que a noção de conforto hierarquiza o bem-estar a partir da fruição visual que, no entanto, só é possível se estão garantidas as demais formas de conforto sensível – roupa cheirosa, comida saborosa, móveis adequados, se ficarmos somente nas inferências que o trecho citado sugere. As condições de conforto, por sua vez, pressupõem uma certa estabilidade financeira, que garanta a manutenção e o abastecimento da casa. Em resumo, o “aspecto de conforto” não significa uma experiência visual estética com um fim em si mesma, ela gratifica uma gama imensa de necessidades de ordem abstrata, conceitual, sensorial e material.

A sensação agradável que se espera obter com a decoração doméstica funciona como um indicador do bom andamento da casa e da família, pré-requisito para o conforto. Traduzida para os termos da época, a tranquilidade espiritual é o sentido mais profundo de descanso: “a casa deve oferecer um refugio aos contratempos da vida externa; ahi vamos buscar o consolo e a paz que retemperão a coragem abatida”³⁶.

O termo “conforto”, no trecho acima, nos remete à expressão muito recorrente de “casa alegre”, que significa um sentimento moderado, que traduz a satisfação da família ao perceber que até ali tudo vai bem, tudo está seguindo o seu curso. O conforto, entendido como o produto mais refinado do trabalho doméstico, tem na mulher o seu elemento-chave. Ao proporcionar uma casa confortável para o descanso masculino, a mulher transforma-se, naturalmente, no seu principal item de conforto. Por isso, a associação das mulheres com as almofadas, um dos ícones do conforto da casa moderna, é tão ambígua: ela aparece tanto utilizando as almofadas

36. Americo Werneck, *op. cit.*, p. 89.

para o seu bem-estar físico como simplesmente figurando ao lado delas, como que para mostrar a afinidade funcional entre ambas³⁷.

Quando opina sobre a emancipação política da mulher, o médico Americo Werneck não esconde sua revolta ao ver colocados em risco o que ele denominou “elementos de conforto”, que são a mulher em casa e a garantia da sua supervisão sobre a educação dos filhos: “Louco, o homem! Com que afan elle trabalha para a sua perdição, aniquilando, em vez de melhorar, os unicos elementos de felicidade, conforto e socego capazes de compensarem as amarguras da vida!”³⁸.

A associação do conforto visual às condições básicas de manutenção da casa, que envolvem aspectos financeiros, administrativos e muito trabalho, é colocada a nu na medida em que as orientações sobre a rotina doméstica estão voltadas para os estratos menos abastados da sociedade:

A commodidade e o conforto de um lar domestico é o resultado do arranjo bem comprehendido das pequenas cousas. [...] A base de todo conforto no lar é a boa dona de casa. Não pode haver economia nem commodidade em casa a não ser que a mulher ajude o marido, de recursos modestos, pois que nella se resume a governante, a ama de leite e a criada. Sendo frugal, trabalhadeira, fará da sua casa um lugar de conforto e tornará feliz o seu esposo. [...] Demais a dona de casa, quando o seu marido é um operario ou um modesto funcionario publico, ou do commercio, deve cosinhar e fazer todo o arranjo do lar, poupando desse modo o dinheiro que se dispende com cosinheira e criada, embora leve uma vida atarefada; o tempo se faz e chega para tudo³⁹.

Costuma-se dizer que a limpeza substitui o luxo na casa dos pobres. Se procurarmos a viga mestra da estética doméstica vamos encontrar nada mais que o trabalho cotidiano que inclui desde o preparo de alimentos, a higiene com o corpo, a confecção e a manutenção de roupas, o tratamento dos objetos ligados ao descanso pleno, como o sono noturno, até as atividades de entretenimento e o exercício da sexualidade e da afetividade. O restabelecimento das forças vitais pressupõe, portanto, uma pesada rotina. No entanto, apesar de estar na base da estética doméstica, o trabalho deve permanecer invisível. “Lave as mãozinhas e o rosto de seus filhinhos, penteie-lhes novamente o cabelo, ponha-lhes aventaes limpos, sapatos (aos quaes um barbante não substitua o atacador!) cuide enfim em tudo para que o marido ao voltar encontre a casa risonha, irreprehensivelmente limpa e em ordem”⁴⁰.

37. Ver capítulo 1.

38. Americo Werneck, *op. cit.*, p. 89.

39. Bento Jordão de Souza, *Manual da Dona de Casa: Industria de Domicilio, Receitas e Processos Caseiros, Arte Culinaria, etc*, São Paulo, Hennies, 1916, pp. 19, 25.

40. Vera A. Cleser, *op. cit.*, p. 22.

Não é desejável que essa rotina de trabalhos seja percebida pelos seus habitantes, especialmente pelo homem. Se, como afirmou o médico Americo Werneck, “o mundo é inimigo” e “a vida um combate”⁴¹, compreende-se que, ao voltar para casa, o marido não deseje encontrar vestígios que lembrem as agruras vividas lá fora. Por outro lado, se o homem é ativo, forte e criador, o mundo do trabalho produtivo, que ele domina com o seu gênio e que necessariamente está mais investido de valor do que a rotina de afazeres da mulher, não pode estar presente senão nos espaços masculinos. Assim, seja por necessidade de interrupção, seja por falta de prestígio, o trabalho doméstico deve se tornar invisível aos olhos do provedor. Na lógica dos complementos, que está na base da relação entre os gêneros masculino e feminino nesse período, o lar deve ser a antítese do trabalho.

A Feminilização da Casa

A decoração devia estimular controladamente a imaginação, transportando o espírito para lugares aprazíveis, cheios de charme, graça, leveza, mistério e exotismo. Criado a partir de uma necessidade reconhecida como masculina, porém visitado por todos, esse lugar imaginário tornou-se, para o homem comum, essencialmente feminino. Nos dois trechos abaixo vemos o verbo *charmer* (seduzir, encantar, enfeitiçar) sendo utilizado pela mesma autora tanto para denominar uma das funções da mulher como para definir a experiência estética do olhar sobre um tapete oriental:

[...] Sempre entendi que o papel da mulher na sociedade, na família, podia se resumir assim: dedicar-se, amar e encantar. [...] E uma vez certo dos materiais e do gênero aos temas próprios a cada estilo, poderemos fazer como os orientais, que buscam, sobretudo em suas tapeçarias, encantar os olhares por meio da feliz harmonia das cores e das linhas e conduzir, por visões encantadas, o espírito ao país dos sonhos⁴².

A composição que proporciona o encantamento daquele que observa a organização de cores e linhas em um tapete oriental norteia-se pelas mesmas regras artísticas que regem a ornamentação do corpo feminino e do espaço doméstico e que vêm acima sintetizadas pela noção de harmonia. Mme Chennevière, que teve seus leques premiados na exposição de Chicago em 1893, dá conselhos sobre o tipo de ornamentação que melhor lhes convém. Para ela, a composição deve acompanhar a curva do leque. As linhas verticais e horizontais devem ser evitadas porque não se *harmonizam* com tal curvatura. Vemos novamente, aplicados ao leque, os mesmos

41. Americo Werneck, *op. cit.*, p. 20.

42. Jeanne Amen, *L'art au point de vue féminin*, Paris, P. Orsini, 1895, pp. 108 e 140.

atributos tantas vezes associados à mulher – “No leque, a graça, a elegância, os tons claros e harmoniosos, eis o que convém ao tema”. Os delicados e pequenos cenários e ornamentos pintados sobre o tecido do leque devem também proporcionar àquele que os observa o deleite de se sentir transportado para um espaço constituído pela imaginação a partir de elementos da natureza – “Ali devemos errar em plena fantasia e partir para o país dos sonhos, nos belos céus azuis, rosas, lilases, cor de opala”⁴³.

As funções alienantes da decoração são difundidas cotidianamente nos periódicos femininos que anseiam ensinar às mulheres paulistanas, com truques e facilidades, as formas de embelezamento da casa. Enquanto Vera Cleser descreve detalhadamente o que deve ser a rotina de uma dona de casa, vemos como se criam as afinidades entre o espaço doméstico de fruição e a mulher. Ela é a mais apta para tal atividade, já que possui “o sentimento do bello”. Estabelece-se uma identidade inata entre a estética doméstica e a mulher, baseada no instinto feminino. Se o homem precisa da casa para o seu descanso, este espaço de fruição não está identificado à sua natureza. A prática necessária da evasão, entendida como descanso, acontece em um espaço criado para o homem, mas percebido como feminino. Trata-se de um lugar que tem as características que permitam transpor as fronteiras (espaciais e imaginárias) desenhadas pela divisão social e sexual do trabalho. Analisando o processo de feminilização do espaço doméstico mexicano nas primeiras décadas do século XIX, Montserrat Galí Boadella demonstra como a casa era percebida como extensão da qualidade sedutora de sua proprietária: “Os encantos femininos da senhora se transmitem à sua habitação e os detalhes decorativos realçam os atrativos físicos da mulher”⁴⁴.

A maleabilidade está associada à mulher de várias maneiras. A mais direta, já apontada, diz respeito à função feminina de intermediária, que exigiria um alto grau de permeabilidade para conseguir êxito lidando com diferentes tipos de pessoas e situações sociais. A versatilidade, por sua vez, seria uma aptidão adquirida no manuseio de artefatos. A rotina de uma casa a coloca em contato direto com um número imenso de processos⁴⁵ de manipulação física, envolvendo uma grande variedade de matérias-primas (tecidos, cerâmicas, metais, madeiras, couros, produtos químicos, todos os itens de alimentação) e uma grande variedade de plantas e animais (inclusive o próprio homem, cujo corpo infantil está aos cuidados da mulher) que não só a introduzem em um universo mais amplo de sensações táteis, olfativas, palatais

43. *Idem*, p. 106.

44. Para acompanhar o processo de feminilização do espaço doméstico no México, sua relação com o romantismo, a importância da sala de visitas e dos objetos de decoração associados à mulher mexicana, ver Montserrat Galí Boadella, *Historias del Bello Sexo: La Introducción del Romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, p. 79.

45. Apenas para se ter uma ordem de grandeza, as pesquisas de medição de tempo de trabalho e diversidade de atividades domésticas apresentadas por Françoise Fourastié em 1950 (data da 1ª edição) quantificou um mínimo de sessenta atividades diferentes, e com a presença de crianças pequenas o número aumenta para 140. Françoise Fourastié, *op. cit.*, p. 55.

e visuais como condicionam seu corpo a essas experiências. “Exercite sua mão, seu olho”, aconselha Mme Jeanne Amen⁴⁶ às suas leitoras. Nas artes decorativas a mulher encontra também o treinamento necessário para a confecção de objetos e imagens, adquirindo intimidade com o artefato de decoração, o que dificilmente acontece com o homem comum.

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

A Construção Material da Felicidade Doméstica

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

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

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

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

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

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

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

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

Quando Mme Amen fala em “elegância”, definindo a arte decorativa como arte feminina, ela nos mostra bem que a originalidade desses trabalhos não deve subverter as normas do convencional. Essa percepção está ligada à função ambiental da decoração e à intenção, constantemente reiterada, de que a mulher deve ter como primeiro objetivo agradar aqueles com quem ela convive. Da mesma forma, a casa por ela organizada e decorada deve também ser agradável e, para isso, é melhor que seus objetos não ultrapassem as fronteiras daquilo que é usualmente aceito e admirado por todos. A arte feminina não trata, portanto, de obras de arte, mas de objetos capazes de proporcionar uma “sensação artística”. A moderação é a regra básica que deverá conter os ímpetos de criatividade feminina. A arte doméstica não procura a originalidade, e sim os efeitos⁵¹. O objetivo é provocar os sentidos, porém, não na busca de indagações, mas de paz. Nessa perspectiva, obedecer às normas da convenção parece ser o caminho mais seguro.

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

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

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

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

e técnicas mais utilizadas (“estanhos”, “couros”, “encadernações em couro lavrado”, “tons quentes”). Ao concluir, ele ressalta o aspecto “rico e tranqüilo” dos trabalhos, alcançados não pela personalidade forte dos artistas mas pelo domínio da técnica – “ornamentos bem desenhados, bem compostos”. Já que o objetivo aqui não é, de forma alguma, a pesquisa de linguagem, a experiência individual do artista com o seu ofício, mas algo que resulte em um ambiente harmonioso na casa, a mulher é orientada para utilizar o repertório, as técnicas e os materiais como alguém que consulta um catálogo⁵². Nesse contexto, pode-se compreender os conselhos práticos que Mme Amen⁵³ oferece a suas leitoras. Um deles é o de não se arrisquem nos temas difíceis da pintura. A artista que teve pouco sucesso com os retratos, por exemplo, poderá produzir um “efeito feliz de desenho e cores” pintando temas mais fáceis como um buquê de flores ou uma natureza morta.

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

[...] a afirmação de um mundo melhor e mais valioso, universalmente obrigatório e legítimo sem restrições, que seria essencialmente diferente do mundo real e da luta cotidiana pela existência. O seu traço distintivo pressupunha que todo e qualquer indivíduo, a partir de sua interioridade (e sem modificar aquela situação real) poderia, por si mesmo, realizar aquele mundo ideal e valioso⁵⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Não se imagine, contudo, que esse modo de organização familiar era privilégio do patriciado rural. Na medida em que ele dominava o meio urbano, reduzia as outras camadas sociais ao seu modo de ser. Na Colônia, onde quer que se encontre uma família constituída e funcionante ela será senhorial, mesmo sem terra, mesmo sem propriedade. Isto é particularmente verdadeiro no que diz respeito aos setores médios da população. Pequenos comerciantes, militares, profissionais liberais, etc., modelaram suas famílias de acordo com os cânones senhoriais [...]. Família proprietária ou funcionária, família comerciante ou letrada, toda ela vai portar os traços comuns, desenvolvidos ao longo do tempo, pelo senhorio rural. Uma e outra distinguem-se apenas quanto à massa de poder político e econômico que detinham no social. Internamente, a ordem e a hierarquia do poder eram as mesmas. A oposição ao Estado, *mutatis mutandis*, fazia-se em nome dos mesmos valores e dos mesmos princípios⁵⁷.

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

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

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

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

ao colapso dos antigos laços de solidariedade econômica e política foram aquelas que se reorientaram para o atendimento das necessidades emocionais e afetivas de seus membros⁵⁸.

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

A dona de casa vai se empenhar em constituir um espaço capaz de sustentar as manifestações pessoais de seus familiares. Autores como William Ayres e Beverly Gordon observam, com certo pesar, a perda de importância no espaço doméstico da pintura como obra de arte e dos trabalhos de agulha, respectivamente⁵⁹. Esse enfraquecimento refletiria a perda da função educativa dos objetos na casa, substituídos por peças de simples “efeito” decorativo, que por sua vez corresponderiam, segundo Gordon, a uma perda de importância educacional e moral da mulher na família. A mulher teria se deslocado de uma função central e fundamental para um papel de anfitriã, ou, ainda pior, de zeladora do lar, mais envolvida com a manutenção e o funcionamento prático da casa do que com seus valores: “Ela se preocupava menos com a criação de um ambiente artístico e elevado, e mais com fazer com que sua casa fosse agradável, charmosa e que entretivesse”⁶⁰.

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

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

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

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

O processo de refuncionalização da casa não pode ser desarticulado da dinâmica social que o consumo cada vez maior de objetos de decoração acabou por promover. A idéia de que a felicidade familiar correspondia à beleza da casa aparece nos manuais americanos e ingleses desde 1870. No entanto, o que muda ao longo do tempo são as formas de conceber a beleza doméstica. Três correntes principais de decoração são apontadas por William Ayres e Bradley Brooks. Uma breve caracterização é necessária para compreendermos os argumentos e os alvos sociais dos discursos paulistanos sobre decoração.

A primeira corrente, denominada *High Victorianism*⁶¹, acreditava na identificação da beleza material com a beleza moral. Pinturas eram consideradas segundo o seu valor como obras de arte, cuja presença na casa servia para educar o gosto daqueles que a apreciavam diariamente. Não havia regras rígidas de organização, mas os arranjos criativos e com alta densidade eram incentivados. O gosto pela profusão foi responsável por números recordes de pinturas nas casas americanas entre 1875 e 1885⁶².

A segunda corrente, denominada *Aesthetic Movement* ou *Anglo-American Reform Movement*, encabeçada por formadores de opinião como Charles Eastlake e Clarence Cook, inicia uma tímida reação à profusão e à criatividade dos ambientes domésticos, advogando critérios mais explícitos de arranjo dos objetos decorativos, lastreados não mais pelo gosto pessoal, mas orientados por autoridades reconhecidas no assunto. Com relação às pinturas, motivos e técnicas deveriam ser classificados e receber um lugar específico; por exemplo, desenhos e pinturas tinham sua exposição mais adequada quando separados por objetos como espelhos ornamentais ou vasos e estatuetas colocados sobre suportes de madeira. Na parede, as telas deveriam estar dispostas em uma única fileira, produzindo um anel colorido em volta da sala. Deveriam estar pregadas de forma a não penderem diagonalmente, formando um triângulo desarmonioso com a linha vertical da parede. Em torno da lareira, considerada o centro espiritual e intelectual da família, deveriam estar expostas peças de grande beleza que pudessem alimentar pensamentos e sentimentos. Para as classes favorecidas, de onde deveriam partir os modelos decorativos para os demais segmentos sociais, desincentivava-se a aquisição de produtos industrializados, produzidos em massa. Em contrapartida, pregava-se uma fusão entre arte e *design*, valorizando-se o trabalho artesanal. Em resumo, iniciava-se um movimento de racionalização do espaço, em que o arranjo tendia a perder em personalização e espontaneidade, mas ganharia em valor e qualidade, por causa da presença do artesanato de alto padrão⁶³. O ecletismo

61. A referência principal é *A Plea for Art at Home*, de 1879, escrito por William J. Loftie, publicado primeiro na Inglaterra e depois nos Estados Unidos. William S. Ayres, *op. cit.*, p. 150.

62. *Idem*, pp. 149-157.

63. *Idem*, pp. 151-153.

de tal corrente incentivava o uso de diferentes estilos nos cômodos da casa, como a sala de visitas francesa, a biblioteca medieval, o *fumoir* mourisco, e assim por diante. A arquitetura da fachada e o interior estavam em sintonia: a silhueta irregular, as linhas elaboradas e pontuadas por chaminés e torres, a diversidade de formas e ritmos encontram correspondência nas salas internas da casa, que apresentam diversidade no uso de materiais, relações dinâmicas entre cheios e vazios e riqueza cromática. Apesar da imposição de certas regras, a personalização dos ambientes continua com o uso de pirogravuras, pinturas de cavalete e uma grande variedade de trabalhos manuais femininos⁶⁴. Para Bradley Brooks, o *Aesthetic Movement* está ainda muito próximo do vitorianismo, e pode ser caracterizado por confusão visual (falta de focos visuais) e acúmulo de objetos decorativos. A alta profusão de objetos, a suavidade dos tecidos e a luz difusa resultariam num espaço decorativo com baixa definição visual e alta heterogeneidade, características que serão associadas ao modo feminino de organização da casa.

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

Na outra ponta do espectro social, onde estavam as classes trabalhadoras, os interiores vão se caracterizar pela extrema falta de objetos. O vazio das residências dos trabalhadores, que era entendido como o vazio da própria existência⁶⁵, lançou o gosto burguês, e mais ainda o pequeno burguês ameaçado pela proximidade social dos mais pobres, para o outro extremo⁶⁶. A reação às apropriações do gosto burguês pelos demais segmentos sociais deu conotações negativas para o uso abusivo de objetos na montagem dos interiores domésticos.

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

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

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

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

Este tipo de método dava ao esquema de cores do cômodo um padrão objetivo, lógico, controlando contraste e ênfase ao verter as relações conceituais do círculo das cores em justaposições tangíveis de distância, tamanho e cor. Vívidas cores primárias em pequenos itens apresentavam-se contra elementos maiores de têxteis e mobília, que eram menos intensos em termos de cor e que eram, a seu turno, vistos contra um fundo quase neutro, numa estratégia que parecia perfeitamente calculada para se opor à confusão visual dos interiores da moda no século XIX⁶⁷.

O equilíbrio formal produziria um efeito de repouso que deveria ser traduzido em sentimentos de satisfação, descanso, ordem e controle⁶⁸. A perda da função educacional dos objetos domésticos fez parte do processo de esvaziamento da multiplicidade de funções que a casa comportava. As obras de arte, consideradas objetos portadores de sentidos específicos (*meaning-charged*) e impositivos (*authority-laden*), passaram a ser vistas como inconvenientes no recinto doméstico. Objetos promotores de um exercício muito ativo de reflexão e de posicionamento, as obras de arte serão segregadas para lugares públicos especializados como museus e galerias de arte e substituídas por objetos “pacificadores” (*pacifiers*) – pinturas menos instigantes, cerâmicas, vitrais etc.⁶⁹

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

68. *Idem*, p. 28.

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

Nos Estados Unidos, o Renascimento Italiano e o Colonial Espanhol eram os estilos que melhor expressavam a nova tendência que vigorou no início do século XX⁷⁰. Essas propostas decorativas eram dirigidas explicitamente para as classes altas⁷¹. Com a crescente produção industrializada de objetos de decoração que promoveu a banalização de objetos decorativos antes singulares, acessíveis agora aos estratos sociais mais pobres, a forma conspícua de consumo não era mais suficiente para expressar os desejos de distinção dos grupos sociais de alto poder aquisitivo, que procuraram simplificar e sofisticar suas aquisições por meio do desenvolvimento de sistemas decorativos coerentes e normatizados pelas novas orientações:

[...] revistas de cunho doméstico popularizaram o que pode ter sido a primeira estética verdadeiramente de classe média. No século XIX não era considerado inapropriado para as famílias de classe média alta equipar suas casas ao estilo Luís XV ou Restauração [Revival] Renascentista. [...] Mas quando os moradores de conjuntos habitacionais começaram a satisfazer seu gosto por presunçosas cortinas de renda e peças de sala de visitas pesadamente esculpidas, ficou claro que o consumo doméstico baseado em estilos aristocráticos estava declinando. As mulheres das classes média e alta não lamentaram em nada mudar na direção da simplicidade⁷².

No entanto, William Ayres nos lembra que, até o final dos anos de 1920, apesar das novas tendências, a força do ecletismo se impôs como um estilo acima da moda, especialmente para as classes médias americanas afastadas dos grandes centros urbanos, que continuaram produzindo ambientes domésticos de alta densidade de objetos e de gosto pessoal⁷³.

Família e “Segmentos Médios” Paulistanos

Para analisarmos esses fenômenos no contexto paulistano é necessário fazer uma caracterização dos segmentos médios e das teorias sobre a família até o momento formuladas. Em São Paulo, veremos que a cidade apresentava, durante o século XIX, condições peculiares que tornaram o processo de esvaziamento das funções produtivas, educativas e culturais da casa tradicional um pouco diferente da descrição do fenômeno apresentado por Karal Ann Marling para o cenário norte-americano⁷⁴. Estudiosos da família brasileira vêm questionando o conceito de família patriarcal como modelo predominante para o Brasil no período colonial. Segundo Gilberto

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

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

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

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

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

Freyre e Antonio Candido de Mello e Souza, os principais intelectuais responsáveis pela difusão do conceito, as duas estruturas que caracterizaram a família no Brasil poderiam ser sinteticamente apresentadas como, num primeiro momento histórico, a família extensa e patriarcal – de origem rural, centralizada na figura do chefe do clã que estabelece seu domínio de forma abrangente e vertical, constituindo por meio do parentesco uma estrutura de poder alternativa ao Estado, ao qual se opõe. Esse tipo de estrutura teria se transformado em outra, conforme o poder do patriarca diminuía na proporção inversa ao crescimento do poder abstrato do Estado. A metamorfose da família patriarcal teria resultado na “família conjugal moderna” – de origem urbana, com estrutura nuclear, agora subordinada ao Estado e na qual o objetivo da união conjugal “[...] não é mais principalmente a manutenção de uma propriedade comum ou dos interesses políticos de um grupo, mas sim a satisfação de impulsos sexuais e afetivos [...]”⁷⁵.

Mariza Corrêa, uma das autoras que propõem uma revisão do tema, não pretende questionar a existência da família patriarcal e seu predomínio nos grupos dominantes, porém questiona tanto a sua elevação à categoria de padrão hegemônico para os demais grupos sociais como o fato de ter sido um substituto do Estado colonial, que ela não reconhece ausente, como se acreditava até então. Tal distorção interpretativa teria lançado na vala comum do anonimato outras formas alternativas de organização familiar, que foram então consideradas amorfas, inexpressivas ou mesmo anormais.

Realmente, Eni de Mesquita Samara demonstra que, durante o século XIX, na cidade de São Paulo predominaram outras formas de composição familiar que não eram extensas. Somente 26% das famílias paulistanas, aquelas mais abastadas ou ligadas à pequena lavoura, apresentavam uma estrutura complexa desse tipo. Fora desse perímetro, os núcleos familiares comportavam um número muito reduzido de pessoas (de uma a quatro), caracterizando-se, portanto, como famílias nucleares. A baixa tolerância com os filhos bastardos, o pequeno número de filhos legítimos que, ao se casarem, não costumavam permanecer na propriedade paterna e sim buscavam estabelecer-se de forma independente, a alta mobilidade espacial masculina que resultou em um número significativo de famílias chefiadas por mulheres são características que se contrapõem ao modelo, tido como hegemônico, da família patriarcal extensa⁷⁶.

No entanto, a autora confirma a importância dos casamentos consanguíneos na elite, o que demonstra a manutenção da linhagem e do poder desses grupos do-

75. Mariza Corrêa, “Repensando a Família Patriarcal Brasileira”, em Antônio Augusto Arantes *et al.*, *Colcha de Retalhos: Estudos sobre a Família no Brasil*, Campinas, Editora da Unicamp, 1994, p. 16.

76. Eni de Mesquita Samara, *op. cit.*, 1983, e *As Mulheres, o Poder e a Família (São Paulo, Século XIX)*, São Paulo, Marco Zero/Secretaria Estadual da Cultura, 1989.

minantes presentes agora no meio urbano, meio que só teria reforçado o poder de coesão desses grupos, conforme já acreditava Maria Isaura Pereira de Queirós⁷⁷. O reconhecimento generalizado da importância do batismo como estratégia no estabelecimento de obrigações recíprocas demonstra que, apesar das diferenças estruturais detectadas na organização familiar paulistana, elas não “chegaram a representar um sério rompimento na trama de relações paternalistas que ainda estão presentes nessa sociedade, mesmo se desenrolando fora do âmbito familiar”⁷⁸. Por sua vez, o poderio dos grupos dominantes parece ter se potencializado graças a um tipo de atuação do empresariado brasileiro, especialmente o paulistano, que não se restringiu a áreas específicas da economia. Maria Isaura Pereira de Queirós, apontando as peculiaridades da sociedade urbana brasileira, afirma que não houve, como era de se esperar, a formação de categorias opostas de industriais, banqueiros, fazendeiros e comerciantes. A mesma pessoa concentrava em suas mãos uma grande diversidade de negócios. A essa forma tentacular de desenvolvimento do empresariado brasileiro soma-se a sua infiltração na máquina estatal de modo a produzir uma forma híbrida de poder, em que uma instituição que deveria se colocar acima dos indivíduos funcionava segundo critérios de ordem personalista⁷⁹.

Apesar da permanência e até mesmo do fortalecimento do poder pessoal das famílias de elite, a maneira simples e sóbria de viver o dia-a-dia – quando todos os recursos disponíveis para a exibição de riqueza estavam voltados para as festas públicas e religiosas, um modo de vida que servia como um código de comunicação entre verdadeiras castas sociais, separadas por barreiras tão intransponíveis que não era preciso demonstrá-las diariamente – já não podia existir numa cidade que crescia, onde nem todos se conheciam, onde nem todos falavam a mesma língua, onde surgiam a cada dia novas profissões, pequenos negócios, novas construções e novos proprietários. Enfim, onde a diversificação social e as formas de ascensão tendiam a uma complexidade e fluidez que as gerações passadas nunca tinham presenciado.

Os recursos materiais voltados para a ostentação de posições sociais nas festas públicas são agora mobilizados para marcar os espaços internos da casa, cujas áreas públicas inflam conforme a capacidade financeira de seus proprietários. Era preciso, a partir de agora, marcar a posição social da família, suas crenças, seus valores morais, éticos, políticos, familiares por meio de um sistema de decoração e regras de etiqueta que serviriam não só como vitrine para os visitantes, mas como um instrumento eficaz na identificação daqueles que faziam parte do mesmo clã.

77. Maria Isaura Pereira de Queirós, *Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil*, Rio de Janeiro/São Paulo, Livros Técnicos e Científicos/Edusp, 1978, p. 74.

78. Eni de Mesquita Samara, *op. cit.*, p. 29.

79. Maria Isaura Pereira de Queirós, *op. cit.*, pp. 78-84.

No entanto, se o poder vertical se estabeleceu apesar da não-predominância de uma estrutura familiar do tipo extensa em São Paulo, autoras como Maria Odila Leite da Silva Dias, Maria Inez Machado Borges Pinto e Maria Luiza Ferreira de Oliveira demonstraram a importância dos laços de solidariedade entre os segmentos mais pobres da população da cidade, laços que se estabeleceram de maneira horizontal, ou seja, entre seus iguais⁸⁰.

Já é sabido de todos que, nos últimos trinta anos do século XIX, a cidade de São Paulo conheceu um crescimento populacional espetacular. Entre 1872 e 1900, a população pulou de 31 385 para 239 820 habitantes, colocando-se em segundo lugar no *ranking* das cidades brasileiras, abaixo somente do Rio de Janeiro, com 688 mil habitantes na virada do século. Apesar de uma industrialização incipiente, a cidade floresceu como mercado distribuidor, com uma forte diversificação das atividades terciárias, crescimento do pequeno comércio e das funções públicas, que criaram oportunidades de ascensão social. No entanto, o crescimento da cidade não foi suficiente para absorver as imensas levas de imigrantes e migrantes vindos do campo⁸¹.

Havia na cidade uma situação de “desemprego crônico”, que determinou uma existência marcada pela instabilidade espacial e financeira para boa parte da população pobre, que vivia de empregos temporários. Nesse contexto, a estrutura familiar, as relações de vizinhança, compadrio e amizade eram indispensáveis para a sobrevivência. No início do século XX, São Paulo contava com um pequeno número de operários, a grande maioria da população pobre “[...] era composta por trabalhadores que viviam na base de pequenas ocupações independentes, do trabalho temporário de baixa remuneração, como também das funções marginais e dos ganhos ilícitos”⁸².

Os trabalhos temporários eram sempre de natureza manual, ligados a formas tradicionais de artesanato ou à prestação de serviços de abastecimento e manutenção dos equipamentos e infra-estrutura da cidade. Para essa faixa da população, a maneira de morar era sempre o aluguel de um quarto, de um cortiço, dividindo espaço com pessoas próximas, não necessariamente da família. O aluguel era um grande negócio para muitas famílias, inclusive aquelas que poderíamos ainda considerar pobres, mas que, ao longo da vida, conseguiram construir uma casa, mesmo que fosse de “porta e janela”⁸³. A moradia de aluguel certamente apenas acentuou a intensa mobilidade espacial de muitas famílias.

Descrevendo a situação dos segmentos mais pobres do Rio de Janeiro, cidade que nesse período conhece igualmente um forte crescimento populacional, impondo condições de instabilidade para a maioria da população, como acontecia em São Paulo,

80. Maria Odila Leite da Silva Dias, *op. cit.*; Maria Inez Machado Borges Pinto, *op. cit.*; e Maria Luiza Ferreira de Oliveira, *op. cit.*

81. Boris Fausto, *Trabalho Urbano e Conflito Social (1890-1920)*, São Paulo, Difel, 1983, p. 18.

82. Maria Inez Machado Borges Pinto, *op. cit.*, p. 111.

83. Maria Luiza Ferreira de Oliveira, *op. cit.*, pp. 271, 291.

Sidney Chalhoub analisa, por meio dos processos penais sobre homicídios passionais, o preconceito que se desenvolveu entre os grupos dominantes contra essas camadas sociais. O modo de vida dos trabalhadores flutuantes, caracterizado pelo desemprego, concubinato, divisão da moradia com casais amigos ou familiares próximos, e por atitudes radicais no enfrentamento de eventuais quebras de protocolo em situações do cotidiano, era classificado como preguiçoso, promíscuo e violento. Assim, enquanto florescia a vida nos cafés, confeitarias, lojas e clubes, o simples trânsito do desempregado pelas ruas poderia ser interpretado como um ato de vadiagem. A permanência em quiosques, botequins e casas de jogos também era vista com suspeita e cerceada pela polícia. Não se levava em consideração a importância do espaço externo para os pobres. Os pátios abertos e as esquinas eram locais mais agradáveis para encontros do que os quartos escuros, úmidos e apertados dos cortiços⁸⁴.

Para as criadas, as ruas não eram vistas como um local ameaçador, mas uma oportunidade de cuidar de seus interesses e de fugir do trabalho ininterrupto, da vigilância e, muitas vezes, dos atos de violência física e sexual dos patrões⁸⁵. O autor questiona a noção de família para esses grupos: “Os dados coletados mostram que esses indivíduos se envolviam em redes de solidariedade e ajuda mútua tão extensas, variadas e íntimas que se tornou impossível em diversas situações concretas estabelecer os limites entre as redes de solidariedade dita ‘familiar’ e as de outro tipo”⁸⁶.

A ausência do chefe de família era motivo de grande preocupação entre a intelectualidade da época, que via nessa característica (presente nas formas de organização que transcendiam os limites das sociedades urbanas do século XIX para caracterizar uma boa parte do convívio que se estabeleceu fora das teias da família extensa) um dos motivos da instabilidade moral dessa parcela da população. Assim definiu o problema o historiador Oliveira Vianna:

A organização da família fazendeira se distingue nitidamente da organização da família nas classes inferiores, na plebe rural. Nesta, o princípio dominante da sua formação é a mancebia, a ligação transitória, a poliandria difusa e essa particularidade de organização enfraquece e dissolve o poder do pater-famílias. Daí o ter a nossa família plebéia, em contraste com a família fazendeira, uma estrutura instabilíssima. Dessa instabilidade e dessa dissolução da autoridade paterna é que provém a maior parte das falhas morais do baixo povo dos campos⁸⁷.

84. Sidney Chalhoub, *Trabalho, Lar e Botequim: O Cotidiano dos Trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

85. Sandra L. Graham, *op. cit.*, 1992, pp. 30, 63-65, 78-80.

86. Sidney Chalhoub, *op. cit.*, p. 116.

87. Oliveira Vianna, *Populações Meridionais do Brasil: História, Organização, Psicologia. Populações Rurais do Centro-Sul*, Belo Horizonte/Niterói, Itatiaia/Editora da Universidade Federal Fluminense, 1987, vol. 1, p. 49.

Em São Paulo, o caipira era o herdeiro de um conjunto extremamente desabonador de traços de personalidade atribuídos ao paulista das origens. Antonio Candido de Mello e Souza lista parte desses (des)qualificativos para introduzir seu estudo sociológico do modo de vida das pequenãs comunidades rurais no interior paulista nos anos de 1960. A massa de desocupados que habitou São Paulo no século XVIII, gerada pelo fim da expansão bandeirante, o contato com os índios, o isolamento e a forte mobilidade espacial teriam concorrido para fazer do paulista um ser esquivo, lacônico, rude, desconfiado, vingativo, preguiçoso, com hábitos “selváticos e repelentes”, presunçoso, primitivo, brutal e desprovido de civilidade. O sertanejo, em geral, será taxado como um ser indolente e promíscuo⁸⁸.

Parte desses preconceitos tem origem em explicações de caráter racista, segundo as quais o contato com negros e índios seria a causa principal da decadência moral e econômica vivida pelo país. Tania Regina de Luca demonstrou que, para superar o caráter imobilizante do determinismo racial, que condenava ao atraso um povo com alto índice de mestiçagem, nossos intelectuais, num esforço de revisão criativa do paradigma racial, inverteram a questão defendendo a mestiçagem intensa como o caminho brasileiro de aprimoramento da raça. Seria então a mestiçagem que levaria ao branqueamento do povo e ao desaparecimento dos traços herdados de negros e índios.

A *Revista do Brasil*, editada em São Paulo por Monteiro Lobato entre os anos de 1916 e 1925, foi um dos veículos em que se formularam e difundiram tristes diagnósticos sobre a incapacidade do povo brasileiro para o desenvolvimento. Muitas das explicações, adaptadas a partir de correntes de pensamento exógenas que acreditavam no darwinismo social e no determinismo das raças, pautaram-se na índole do brasileiro. Assim Tania Regina de Luca descreve o estereótipo do brasileiro gestado desde o século XIX entre os grupos de elite e sua intelectualidade:

O Jeca do conto *Urupês*, publicado pela primeira vez no jornal *O Estado de S. Paulo* em 23 de dezembro de 1914, incapaz de evolução e impenetrável ao progresso, arredio à civilização, vegetando no seu isolamento e ignorância, indisciplinado e refratário ao trabalho árduo e contínuo de que tanto necessitava o país, reafirmava, agora via literária, o rol de estigmas que pesava sobre a maioria da população brasileira, corroída por uma inferioridade primordial⁸⁹.

Esse quadro preconceituoso favoreceu a situação do imigrante europeu, que era visto como um agente acelerador do aprimoramento da raça brasileira por meio de seu branqueamento, e, por outro lado, aprofundou a repulsa ao modo de vida dos

88. Antonio Candido de Mello e Souza, *op. cit.*, pp. 24-25.

89. Tania R. de Luca, *op. cit.*, p. 202.

segmentos sociais em que a presença dos negros⁹⁰ era marcante, principalmente no que diz respeito ao trabalho manual. A discriminação daqueles que usavam as mãos para o trabalho não é peculiaridade brasileira. No entanto, sua força como linha divisória entre os grupos sociais foi alimentada pela memória ainda vívida da escravidão, pelo modo subalterno de inserção dos negros no mercado de trabalho livre e pelas teorias raciais que conduziram as políticas governamentais e deram lastro para as tensões e injustiças sociais vividas no dia-a-dia. Tal conjuntura é importante para a compreensão das características que os segmentos médios paulistanos estariam adquirindo durante o século XIX.

Rio de Janeiro e São Paulo diferenciaram-se quanto à composição da população trabalhadora. Segundo quadro apresentado por Boris Fausto, para a capital federal afluíram migrantes internos de todo o país, grande parte antigos escravos que abandonaram regiões rurais circunvizinhas em decadência. A cidade carioca contava também com um contingente de escravos muito mais expressivo do que o de São Paulo. Ao lado da população negra colocaram-se os imigrantes, na sua grande maioria portugueses. Dessa justaposição surgiu uma forte competição e dualidade no enfrentamento das tensões e na construção ideológica do perfil dos dois grupos. Em São Paulo não ocorreu o mesmo. O número de escravos era menor e a abolição não gerou deslocamentos significativos de negros para a cidade, havendo inclusive o retorno de um certo número para o norte do país. O grupo que permaneceu na cidade foi absorvido nas ocupações menos qualificadas denominadas “setor degradado de serviços”, não havendo as condições favoráveis para uma competição com o imigrante pobre.

O imigrante, por sua vez, movia-se por um forte desejo de ascensão por meio da iniciativa individual, que pôde ser, em parte, concretizada. O sistema artesanal sobejamente predominante, e para o qual o imigrante estava mais qualificado, permitiu a alguns a montagem de oficinas próprias⁹¹. Maria Inez M. B. Pinto também identifica a ascensão de proprietários de pequenos empreendimentos que puderam

90. Acompanhando a discussão sobre imigração e mão-de-obra nacional pelos discursos publicados nos Anais da Assembléia Legislativa Provincial de São Paulo na década de 1870, Célia Maria Marinho de Azevedo aponta argumentos políticos, culturais e econômicos que estariam por trás da idéia de vadiagem que estigmatizara a população pobre brasileira: “[...] o grande e alardeado tema da ociosidade do nacional não passava de uma manifestação superficial a encobrir três questões mais profundas, enfrentadas pelos proprietários num momento de reacomodação das relações de produção: em primeiro lugar, temos a não-submissão do nacional pobre a um ‘tempo burguês’, externo às suas necessidades de sobrevivência e por isso mesmo conflitante com o seu bem-viver; em segundo, o arbítrio dos governantes (recrutamento oficial e também arregimentação particular) a entravar a própria possibilidade de disciplina do trabalho livre, bem como o processo de sua internalização pelo nacional; e, por fim, os ‘altos salários’ exigidos pela mão-de-obra interna [...]”. Célia Maria Marinho de Azevedo, *Onda Negra, Medo Branco: O Negro no Imaginário das Elites – Século XIX*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, pp. 138-139. Neste último caso, havia o interesse em aumentar a concorrência no mercado para impor uma baixa de salários.

91. Boris Fausto, *op. cit.*, 1983, pp. 25-33.

crescer graças à conquista de uma clientela abastada⁹². Criou-se em São Paulo uma gradação socioeconômica interna desse grupo propiciada por pequenas possibilidades de ascensão e pela ausência de uma “xenofobia manifesta permanentemente por parte da oligarquia dominante”.

Também aqui, como no caso carioca, as hostilidades se davam muito mais entre os segmentos médios da população, que se viam ameaçados concretamente pelo crescimento social dos imigrantes, que trataram de abocanhar o melhor filão de empregos ou ocupações autônomas que o mercado tinha para oferecer⁹³.

A esta altura três conclusões simples devem ser retidas, para que possamos mais adiante montar o conjunto de características que, a nosso ver, explicariam o papel *sui generis* dos segmentos médios paulistanos na disseminação dos padrões de decoração aqui analisados: a) para os grupos dominantes parece ter sido muito difícil aceitar ou mesmo compreender as formas de solidariedade constituídas entre os pobres, as quais, por vezes, pareciam chocar-se frontalmente com o modelo de família burguesa que se pretendia impor; b) a ascensão social em graus variados entre os imigrantes, movidos por um projeto pessoal de enriquecimento e favorecidos pelas teorias eugênicas, criou clivagens sociais que, muito provavelmente, necessitavam ser demarcadas com usos diferenciados dos recursos materiais disponíveis para a exibição de *status*; c) o aumento das gradações sociais nos grupos de menor poder aquisitivo, ditos remediados, e a predominância da organização do tipo nuclear nas famílias paulistanas, especialmente o costume relativo à saída dos filhos para a constituição de um domicílio autônomo, podem ter facilitado nessas faixas sociais a absorção das propostas de introspecção da célula familiar, responsável pela satisfação das necessidades afetivas dentro de casa.

Partindo do estudo de inventários do final do século XIX, ou seja, daqueles que, ao morrerem, haviam conseguido acumular algum bem, a historiadora Maria Luiza Ferreira de Oliveira consegue circunscrever as características principais daqueles que denominamos “segmentos médios” da sociedade paulistana. Ao lado dos que vivem só de rendas, o que tende a se tornar predominante entre os mais abastados desses grupos, há os prestadores de serviço, proprietários de cortiços, empreiteiros, funcionários públicos, comerciantes, profissionais liberais, artesãos, e até casos de vendedores ambulantes. Sem querer dar conta da riqueza da análise da autora, vamos reter algumas dessas características relevantes para a elucidação das questões aqui em pauta.

Ao dividir os grupos de inventários analisados em dois blocos cronológicos e em cinco níveis de riqueza, observou-se que, ao longo de trinta anos, constituiu-se na cidade formas de riqueza em que o bem fundamental era a propriedade de uma casa.

92. Maria Inez M. B. Pinto, *op. cit.*, p. 116.

93. Boris Fausto, *op. cit.*, 1983, pp. 25, 33.

A casa servia para morar, mas também para alugar. Esses segmentos estavam empenhados em conseguir meios para viver de rendas, fosse do aluguel, do empréstimo de dinheiro a juros, de ações, de apólices da dívida pública ou ativa, investimento em bancos, depósitos na caderneta da Caixa Econômica. A casa era também a maneira mais usual de se conseguir levantar o dinheiro para abrir um negócio próprio. Por isso as hipotecas são tão freqüentes, o que levava à ruína muitas das famílias proprietárias, especialmente aquelas de menor fôlego financeiro. As casas, na sua maioria térreas, aparecem nos inventários mais antigos descritas com baixa variação. No entanto, as diferenças no número de portas, janelas, presença de recuos, terraços, vidraças já nos afasta do modelo lacônico que tínhamos em mente quando imaginávamos a moradia de grupos proprietários ainda bem pobres, os habitantes das casas de “porta e janela”. Conforme nos aproximamos do final do século XIX, as descrições são mais ricas e referem-se às áreas internas com o número de cômodos, metragem, presença de forros, assoalhos, papéis de parede, ladrilhos, telhas francesas etc.

Nota-se que, enquanto os grupos de inventários mais recentes localizados nos níveis de maior riqueza, muitos dos quais são proprietários de sobrados, investem cada vez mais em mobiliário, os grupos intermediários dos inventários ainda gastam uma boa quantia em seus funerais (por vezes, o equivalente a um imóvel), o que nos indica um momento híbrido nas formas de ostentação da família que tendem a ser atenuadas nos rituais públicos e exacerbadas nos rituais domésticos. A decoração da casa, utensílios de prata e a presença de escravos domésticos, ao lado da qualidade do imóvel, preponderavam como forma de diferenciação social. No entanto, até 1900, persistia ainda um modo de vida simples e de baixo investimento em móveis, mesmo naquelas famílias que tinham capacidade financeira para vultosas aquisições de aparatos domésticos. Conclui-se que para o conjunto dos “segmentos médios” analisados, a importância da casa surge com toda a sua força.

A casa é a melhor opção para se alcançar a estabilidade financeira e a melhor forma de demonstrar as mudanças na escala social. Enquanto muitos perdiam suas casas por causa do endividamento, outros conseguiam fazer excelentes negócios com a valorização do imóvel nos momentos de pico da especulação imobiliária, fenômeno que indicava a cidade como o melhor investimento da época⁹⁴. As características dos segmentos médios nos mostram que o *status* de proprietário tinha na época um significado especial, funcionava (em muitos casos) como um atestado de que aquela família não estava submetida, pelo menos diretamente, ao trabalho manual (já que se esforçava para viver de rendas), o que as aproximava dos padrões de vida das elites⁹⁵.

94. Maria Luiza Ferreira de Oliveira, *op. cit.*, pp. 268-179.

95. “A nosso ver, o fato de desenvolverem [as camadas médias urbanas] um trabalho predominantemente não-manual confere às pessoas, na Primeira República, uma posição comum na hierarquia de prestígio social, qual seja,

Isso nos faz supor que as estratégias de decoração que possibilitavam tal clivagem podem ter obtido muitas adesões. Também no caso dos segmentos médios, segundo percebe-se no estudo de Oliveira, o alto grau de desarticulação familiar tira de tais segmentos a chance de construir seus valores e regras de comportamento a partir de experiências familiares transmitidas de geração a geração:

Essa desarticulação do núcleo familiar estava presente não apenas nos diversos casos de desconhecimento sobre o destino dos filhos, mas também no desconhecimento, por parte dos viúvos, viúvas e filhos herdeiros, da ascendência do falecido ou falecida. A frase “filho de pais cujo nome ignora” era várias vezes repetida, e isso nos inventários como um todo.

A imagem da família reunida, com a presença de duas ou três gerações, em encontros periódicos, com a tradição sendo passada dos avós para os netos, não parecia ser prática dominante no final do século, na urbanização de São Paulo, entre os setores médios. D. Gabriela Baumann, filha da mineira D. Ana que morava com ela e foi a sua inventariante, tinha seus irmãos morando nas mais diversas partes do país, e não sabia dizer a maioria dos nomes dos sobrinhos, o que deve refletir a pouca frequência de encontros familiares⁹⁶.

O número reduzido de familiares e a intensa mobilidade espacial, este último fator fundamental para o alto grau de desarticulação familiar observado nos segmentos médios, podem ter facilitado, em um momento posterior, quando os problemas de instabilidade financeira foram resolvidos, a adoção dos padrões burgueses de estrutura familiar. A ausência de meios para cultivar tradições próprias, como foi apontado, abriu espaço para a apropriação dos valores europeus oferecidos pelos meios de comunicação, pelas lojas, pelos discursos de intelectuais e pelo comportamento das elites como um repertório capaz de dar conta das conquistas de estabilidade social desses grupos.

Por outro lado, não sendo um grupo homogêneo, os segmentos médios mobilizaram esse repertório não apenas para suprir necessidades psicológicas de tranquilização, mas para criar formas de diferenciação interna no grupo. Os “segmentos médios”, em 1900, já se apresentavam como uma excelente possibilidade de expansão dos negócios voltados para o aparelhamento da casa, já que, como foi observado acima, muitas famílias com disponibilidade financeira ainda viviam sobre os antigos padrões materiais da austeridade colonial. Isso nos mostra uma peculiaridade

uma posição intermediária (embora essa posição intermediária global comporte gradações). Ora, esta posição tende a ser valorizada pelos seus ocupantes, pois paira sobre o trabalho braçal a condenação social imposta por séculos de escravidão. A meio caminho entre os grandes proprietários e os trabalhadores braçais, os setores médios urbanos apresentam o desejo comum de fugirem à degradação social que implicaria o desempenho de atividades puramente manuais”. Décio Saes, *Classe Média e Política na Primeira República Brasileira (1889-1930)*, Petrópolis, Vozes, 1975, p. 27.

96. Maria Luiza Ferreira de Oliveira, *op. cit.*, p. 218.

interessante em São Paulo. Aqui, o esvaziamento das funções produtivas do espaço doméstico, fator fundamental para a introspecção da família e o amadurecimento de sentimentos de intimidade e individualidade, parece ter-se dado, diferentemente da Europa e Estados Unidos, nas famílias de extração média, que mais cedo do que as famílias de elite, viram suas formas autônomas de sobrevivência segregadas pelos serviços urbanos estatais e privados que se fortaleciam e tornavam a casa uma célula deles dependente.

Podemos inferir que essas famílias, pela posição que ocupavam na escala social, ameaçadas pelos pobres e aspirando à riqueza, mostraram-se mais sensíveis aos discursos que condenavam o modo de vida fora de casa. Junto com almofadas, móveis, tapetes e abajures, o Mappin Stores vendia o conceito de “intimidade do lar”, condenando o hábito nômade dos paulistanos:

No nosso clima vive-se muito fóra de casa. A maior parte do tempo corre fóra do lar, na rua, no escritório, no armazem, no teatro, no cinema. Ha pouca vida de familia. Porisso laxam-se os vinculos de intimidade que devem apertar os membros dessa pequena unidade celular que é a base de todas as outras.

[...] Isso explica tambem a mudança constante de casa em casa, com a traquitana dos moveis, expondo intimidades, desrespeitando pequenas coisas sagradas que são segredos e segredos que são pequenas coisas sagradas.

Não ha nada mais lastimavel do que essa mania de bohemios, de caracoes arrastando o casulo, de irriquietos procurando a linha pendular do repouso, malbaratando a sua vida por todos os cantos, não deixando em parte nenhuma florescer as meigas flores das suas recordações.

É lastimavel porque denota a falta de vida de família e sem a vida de familia não ha sociedade e não ha patria⁹⁷.

Vale a pena observar que não se trata de condenar a vida de rua nos botecos e quiosques, mas nos ambientes mais qualificados da cidade – os escritórios, o teatro, o cinema. A citação do armazém indica o lugar socialmente mais distante onde ousa chegar a imaginação do articulista ao descrever as opções fora de casa. O público-alvo é claramente os segmentos médios. Sempre se afirmou que o Mappin era uma loja de departamento para as elites. Realmente, inaugurada em São Paulo em 1913, a loja praticava preços e apresentava produtos usualmente consumidos pelos mais ricos. No entanto, desde o primeiro dia de funcionamento, a loja publicava regularmente anúncios nos principais jornais e revistas da cidade. Em *O Estado de S. Paulo*, publicado diariamente, utilizava o inglês, o francês, o árabe, o italiano, o japonês e o húngaro para divulgar seus produtos na imprensa voltada para os grupos de imigrantes. Mantinha serviços de encomenda pelo correio, telefone e fazia entregas a

97. “A Intimidade do Lar”, *Revista Feminina*, jul. 1918, p. 16.

domicílio. Lançava companhas em momentos especiais como carnaval, temporadas líricas... e promovia liquidações de verão e inverno. Com uma estratégia de venda para uma escala de massa, em 1922 a loja já mantinha um atendimento especial para “clientes antigos e aqueles que têm conta na casa”⁹⁸, o que demonstra um alargamento do espectro social atendido pela loja, em que deviam estar incluídos indivíduos provenientes dos segmentos médios.

A mensagem do artigo é bem clara. Cultivar os hábitos da casa significava adquirir um lugar ativo na construção da nação e da sociedade, em outras palavras, implementar o progresso e a modernidade. Ao mesmo tempo, a fixação de residência era um divisor de águas poderoso para criar uma distância segura dos pobres que perambulavam pela cidade à procura eterna de moradia e emprego. O interesse de mercado vem articulado a um ataque subliminar às redes de solidariedade e modo de comportamento dos mais pobres, considerados violentos, preguiçosos e promíscuos.

Simplicidade Decorativa no Contexto Paulistano

Voltemos agora aos problemas de decoração. Vimos que na Europa e Estados Unidos a reação ao ecletismo, banalizado pelas reproduções em série da indústria, começa nos estratos mais altos da sociedade. Aqui não se deu o mesmo. As propostas para um mobiliário simplificado, despojado dos excessos de ornamentação, as críticas aos ambientes carregados de objetos decorativos, típicos do programa eclético, as orientações sobre como criar relações sistêmicas entre acabamentos, móveis, cores, tecidos e arranjos estão voltados para os segmentos médios. A mulher socialmente mediana vai ser o alvo publicitário dos produtos de decoração industrializados, dos móveis práticos e de desenho simplificado apresentados como o autêntico “estilo inglês”, das rendas semi-industrializadas, dos objetos prontos para receber o toque especial da dona de casa por meio do pirógrafo e da pintura.

A decoração enxuta, simplés, pensada como um sistema visual produtor de sensações agradáveis é flexível o suficiente para permitir que se ofereça ao consumidor versões adaptáveis aos diferentes bolsos. Como vimos, as pequenas diferenças sociais que se estabeleciam entre os grupos de riqueza mediana criaram uma demanda significativa nas primeiras décadas do século XX. Nesse contexto, os incentivos feitos às donas de casa sobre a importância da personalização dos arranjos decorativos pode ser traduzido como um incentivo à criatividade dessas senhoras, que precisavam usar seu talento e imaginação para disfarçar a eventual falta de recursos financeiros ou de espaço nos seus lares. O sistema de toalhas de rendas e bordados como meio de

98. Zuleika Alvin e Solange Peirão, *op. cit.*, pp. 66-79.

embelezar móveis de baixa qualidade faz parte desse estratagema, como já tivemos oportunidade de comentar.

A defesa dos móveis e decorações simples, associada a uma suposta preocupação com praticidade e racionalização do espaço doméstico, carrega um elemento bastante característico da sociedade que analisamos, e que nos parece muito diferente das questões de fundo que estavam levando norte-americanos a repensar o espaço doméstico. Enquanto lá a questão era social, ou seja, dar respostas à crise de mão-de-obra para os serviços domésticos, transformar o trabalho doméstico em fonte de prazer pessoal para nele engajar voluntariamente a dona de casa americana, aqui o problema de fundo era a limpeza.

Pobreza, sujeira, doença, promiscuidade, desordem eram conceitos muito próximos. Assim, a limpeza era oferecida como a opção-limite para aqueles que queriam se sentir integrados ao ideário dominante. Já tivemos oportunidade de demonstrar como os manuais e artigos de decoração dissociavam o bom gosto do luxo. Para se ter luxo é preciso dinheiro, para se ter bom gosto, não. Por quê? Porque limpeza e ordem são as duas condições básicas essenciais para a produção de um ambiente de bom gosto, o que, no grau zero de despojamento, significa simplesmente dar à casa uma aparência que a afaste da impressão de desleixo e falta de higiene.

Paralelamente aos aspectos pragmáticos e eficazes das medidas de proteção da saúde do corpo, o discurso sobre a higiene foi alvo de intensa discussão de cunho ideológico entre intelectuais e médicos. Tania De Luca demonstrou, na análise que fez da *Revista do Brasil*, que a intelectualidade brasileira procurou fundir o conceito de eugenia com o de higiene para encontrar uma forma de redenção do povo brasileiro, condenado à decadência moral e material determinada pelo seu patrimônio genético espúrio. Renato Kehl, médico paulista ativamente engajado na Sociedade Eugênica de São Paulo e na Liga Pró-Saneamento do Brasil, foi o que mais aproximou as duas “ciências”:

Adotando nesse momento uma concepção bastante ampla de eugenia, Kehl declarava que “instruir é eugenizar, sanear é eugenizar”, estabelecendo uma linha de continuidade entre as medidas que visavam melhorar a saúde pública e seus efeitos no nível da hereditariedade. No controle rigoroso dos progenitores residiria o segredo da moral, da beleza, da saúde, do vigor e – como rapidamente costumavam dizer os eugenistas – da felicidade do gênero humano⁹⁹.

O reconhecimento de que grande parte dos problemas enfrentados pela população estava relacionada à falta de assistência médica, medidas de saneamento e orientação profilática provocou uma reação de natureza filantrópica e educativa. Em uma cidade com um setor terciário ainda artesanal e arcaico mas hiperdesenvolvido, con-

99. Tania R. de Luca, *op. cit.*, p. 224.

tando com um contingente predominantemente masculino em situação crônica de desemprego, uma indústria ainda nos seus primeiros passos, não era plausível que o trabalho pudesse agir como meio disciplinador da população. Entre esses homens havia ainda uma resistência ao trabalho permanente. A instabilidade tornara-se um estilo de vida. Muitos preferiam submeter-se a tarefas extenuantes e perigosas a enquadrar-se numa rotina de horários e salários regulares¹⁰⁰.

Nesse contexto urbano bastante específico, a casa surge como um espaço privilegiado para o disciplinamento daqueles segmentos mais baixos da sociedade. Esperava-se que a dimensão do consumo cumprisse as funções que a dimensão da produção não tinha condições de cumprir – ensinar novos hábitos de ordenação, saber viver de forma rotineira, regular, moderada, higiênica etc.

Nos Estados Unidos, já em 1870, lamentava-se a progressiva desvalorização da mulher como esteio moral da família e agente educador do gosto e do espírito. Funções que a decoração eclética cultivava e que se viram substituídas por uma decoração de efeitos, decorrência do deslocamento da mulher das funções educativas para as de anfitriã da família, portanto mais voltada para a execução de tarefas domésticas, que tinham de ser cumpridas sem a ajuda de empregados.

Em São Paulo, a crença no poder de ordenação do espaço doméstico vai garantir à mulher um *status* diferente. Ela será o alvo de expectativas não só quanto ao cuidado da prole, mas quanto à alteração dos hábitos do marido. Saindo do âmbito das elites, em que o homem exerceria plenamente a sua capacidade intelectual e racional, os demais segmentos sociais masculinos são, por vezes, compreendidos com as ferramentas que se usa para entender as crianças, para as quais o comportamento adequado não é aprendido segundo argumentos abstratos e lógicos, os quais ela é incapaz de entender, mas por meio do treino¹⁰¹. A afinidade que se acreditava haver entre mulheres e crianças diz respeito à irracionalidade e à hipertrofia dos sentimentos, emoções e desejos, o que garantiria o sucesso da educação dos filhos pelas suas mães. Estas, já bem “treinadas”, mas sem perder a capacidade de empatia com as crianças, poderiam melhor introduzi-las no exercício diário de controle de suas emoções e no desenvolvimento de suas qualidades morais. O homem brasileiro também estaria sujeito ao aprendizado pela repetição:

Ora a complacencia, como todas as qualidades humanas, adquire-se pelo habito, pela repetição de actos que a manifestem, e o mesmo se poderá dizer da bondade [...]. Se predominam os defeitos [nos maridos], então a vossa missão será mais espinhosa, [...]. Da mulher depende, portanto, modificar

100. Maria Inez M. B. Pinto, *op. cit.*, pp. 232-233.

101. Harvie Ferguson, *The Science of Pleasure: Cosmos and Psyche in the Bourgeois World View*, London/New York, Routledge, 1990, p. 13.

o caracter do esposo da maneira mais conveniente à felicidade dos dois [...] A condição essencial do exito é a paciencia¹⁰².

Na *Revista do Brasil*, fala-se sobre adestramento do brasileiro, na “incapacidade nativa para as cogitações demoradas”, característica de um povo impulsivo, logo, incapaz de fazer uso eficaz e concentrado do raciocínio¹⁰³. A casa apresentava-se, portanto, como um lugar de educação pela rotina, dispensando as formas coercitivas de invasão da privacidade.

Alem do asseio absoluto, meticoloso, atrahente, ella sabe rodear os seus do maximo conforto. É um processo de prender as tentações que vêm de fóra, de reter em casa os que procuram o repouso, a distração, o esquecimento da tarefa de cada dia, e que, se não se sentissem bem de portas a dentro, iriam dispersar nos clubs ou na rua o transbordamento de sua expansão de affectuosidade [...]. A mulher brasileira precisa de realizar esse milagre de prender em casa o marido e os filhos [...]¹⁰⁴.

Teria sido, portanto, na casa mediana que se localizaram as possibilidades de crescimento das demandas afetivas e emocionais, as quais a família nuclear se propunha a suprir. Maria Cecília Naclério Homem nos fornece vários indícios da permanência de funções complexas (econômicas, políticas e culturais) nas famílias abastadas. A origem dos palacetes paulistanos a partir das chácaras semi-urbanizadas já os inseria numa tradição de produção de videiras, chás, flores, pomares e capinzais. As chácaras eram as “herdeiras das culturas de subsistência instaladas na periferia da cidade desde os tempos coloniais”. Havia casos de palacetes que se abasteciam de água retirada de poços ou colhida de nascentes ou mesmo da Cantareira. Pelo volume de recursos disponíveis, experiências culturais e expectativas políticas, as famílias de elite não encontravam na cidade de São Paulo espaços públicos que correspondessem plenamente às suas necessidades sociais e cultivaram no ambiente doméstico, por muito tempo, as atividades culturais trazidas de sua vivência na Europa. A função de representação nas áreas públicas do palacete eram plenamente exercidas por meio de encontros culturais, onde aconteciam discussões literárias, musicais e atividades teatrais. Salões políticos e literários eram dirigidos por figuras ilustres da cidade como o Barão de Piracicaba II, o conselheiro Antonio Prado, o escritor Eduardo Prado, por Paulo Prado, filho do conselheiro, por René Thiollier, pelo Senador Freitas Valle, Veridiana da Silva Prado e Olívia Guedes Penteado. Para evitar a exposição das crianças a doenças epidêmicas, as famílias de posse podiam optar por manter seus filhos em casa, educados por preceptoras estrangeiras. As residências

102. *Revista Feminina*, maio 1918, p. 14.

103. Tania R. de Luca, *op. cit.*, pp. 187-188.

104. “A Intimidade do Lar”, *Revista Feminina*, jul. 1918, p. 16.



Figura 140. Fotografia impressa da galeria da Villa Kyrial, residência de José Freitas Valle. *La Rivista Coloniale*, 1º out. 1914, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

abastadas continuaram apegadas ao consumo conspícuo e utilizaram ativamente as áreas públicas da casa para a obtenção de prestígio social. Os padrões de decoração carregados estavam plenamente em uso nessas residências durante todos os vinte primeiros anos do século XX¹⁰⁵.

A decoração eclética continuava sendo uma decoração de alto prestígio. A casa abastada estava familiarizada com exposições heterogêneas, que comportavam alto grau de variações na tipologia de objetos, nas dimensões desses objetos, nos detalhes de molduras nos casos de pinturas, que eram organizadas espacialmente de forma caótica e com grande aproveitamento de espaço: uma das salas da Villa Kyrial, divulgada em *La Rivista Coloniale* em 1914, nos mostra o prestígio dos ambientes ecléticos em São Paulo (figura 140). A diversidade visual no modo de apresentação das pinturas, que preenchem toda a parede, subindo do nível do encosto dos móveis até o teto, verifica-se até mesmo nos efeitos de fixação das telas: algumas pendem em diagonal, ao estilo vitoriano, enquanto outras estão paralelas à parede como recomendava o Movimento Estético. Nesse ambiente, o que conta é a qualidade de cada objeto ex-

105. Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, 1996, pp. 18, 39, 63-67, 249.

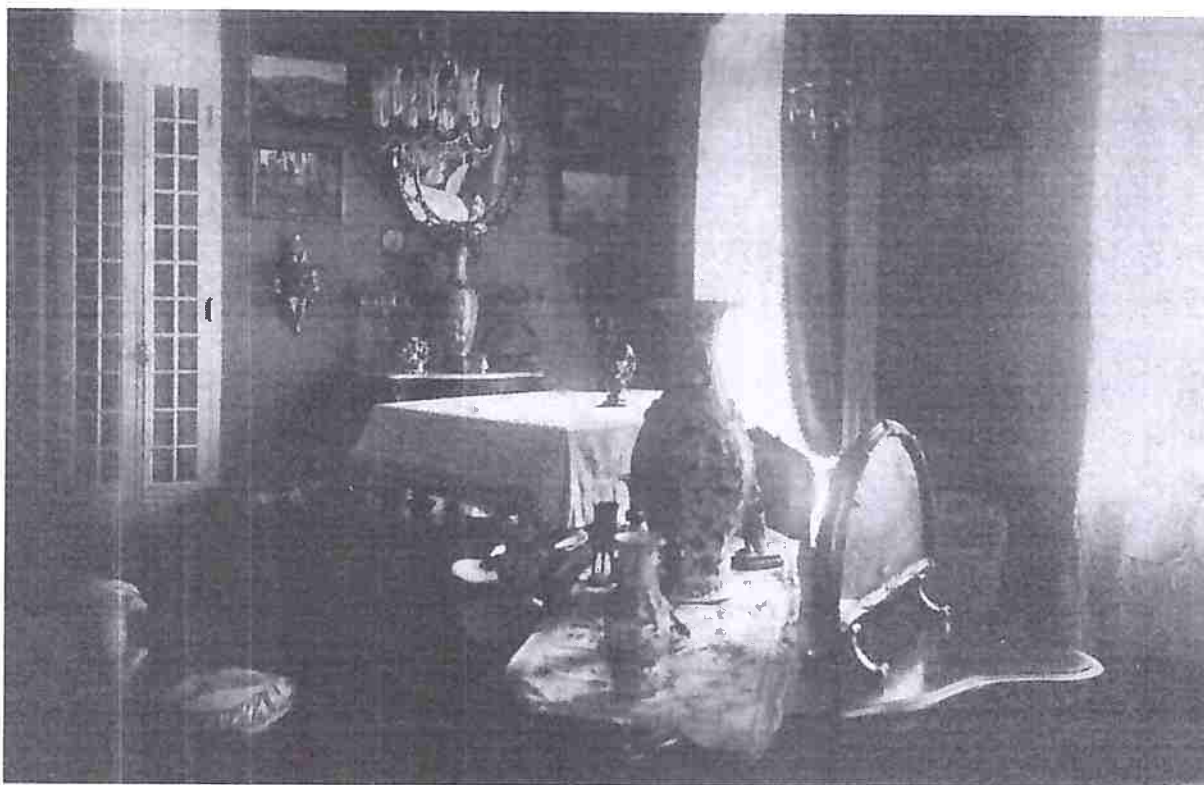


Figura 141. Fotografia da sala de visitas da residência de Júlia da Silva Monteiro e de sua filha Alice Maria da Silva Monteiro na avenida Conselheiro Nébias, 397, em Santos. s.d. Coleção Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.



Figura 142. Fotografia da área de acesso à escada e sala da residência de Júlia da Silva Monteiro e de sua filha Alice Maria da Silva Monteiro na avenida Conselheiro Nébias, 397, em Santos. s.d. Coleção Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

posto, cuja função disciplinadora do gosto já vem indicada na denominação da sala como “galeria”. Com valor intrínseco assegurado, as obras de arte da galeria da Villa Kyrial estão dispensadas de constituir um sistema decorativo coerente, o que torna o espaço livre para a acumulação saturada. Sem a riqueza que a Villa apresentava, o que a tornava um exemplo ímpar na cidade, o uso intenso de pinturas estava presente de forma generalizada nas casas que tinham alguma pretensão em se equiparar aos ricos palacetes (figuras 141 e 142). A mesma forma de exibição de pintura da Villa Kyrial está em ambientes públicos como a inauguração da Escola de Arte Novíssima¹⁰⁶ (figura 143).

A percepção de ambientes heterogêneos e densamente decorados como femininos está certamente relacionada à extensão desse padrão ao universo artístico profissional, ao qual a dona de casa deveria estar sensível, trazendo suas contribuições para o embelezamento da casa. Na comparação entre as imagens dos ateliês de artistas e fotógrafos como Pedro Alexandrino¹⁰⁷, Sarracino¹⁰⁸ e Franciscovich encontramos o mesmo gosto pela profusão que observamos nas exposições “femininas” de trabalhos e pinturas decorativas da profa. Julia Archambeau, do Externato São José e na sala de arte aplicada da *Revista Feminina* (figuras 144 a 150). O contato com ambientes decorativos saturados transpunha os círculos artísticos e domésticos de luxo para alcançar as lojas de móveis, tapeçarias e objetos, onde podiam ser apreciados por todos, como podemos observar nas imagens da Casa Verde – o visitante atravessava um estreito corredor abarrotado, em ambos os lados, de pinturas, tapetes, colunas, vasos, mesas etc. Os interiores das lojas de móveis como A Metrópole¹⁰⁹ e Santa Maria enchiam os olhos dos visitantes com réplicas e imitações dos móveis e objetos decorativos “de estilo”, bem ao gosto eclético, e eram uma prova da aceitabilidade da abundância como forma de prestígio (figuras 151 e 152).

106. “Inaugurazione della scuola d’Arte Novissima”, *La Rivista Coloniale*, 31 maio 1916, s.n.p.

107. Pedro Borges Alexandrino (1864-1942), pintor e professor, trabalhou como ajudante em projetos de decoração de interiores na cidade de São Paulo. No Rio de Janeiro, estudou na Academia Imperial de Belas Artes, e trabalhou com Almeida Júnior. Estudou em Paris com Fernand Cormon, René Chrétien e Antoine Volton, participando de coletivas nessa cidade, em Baden-Baden, Monte Carlo e Versalhes. Dentre os eventos culturais paulistanos que contaram com a sua presença destacam-se as coletivas organizadas pelo Liceu de Artes e Ofícios em 1912. Cf. Walmir Ayala, *op. cit.*

108. Giovanni Sarracino nasceu na Itália, em Torre del Greco, onde estudou desenho e pintura. Veio para o Brasil ainda jovem, tendo frequentado o Liceu de Artes e Ofícios. O primeiro registro de estúdio próprio é de 1901, na rua Formosa. Entre 1906 e 1918 esteve estabelecido na rua XV de Novembro e, posteriormente, no Largo da Sé. Teve trabalhos publicados em revistas, entre elas a *Kosmos*, onde recebeu premiação. Recebeu também medalha de bronze na Exposição Internacional de Saint Louis, nos Estados Unidos, em 1904, pela fotopintura em tamanho natural de Santos Dumont, peça que hoje se encontra no Museu Paulista da USP. Sarracini participou da Exposição Nacional de 1908, apresentando retratos de personalidades. Trabalhou como fotógrafo por mais de vinte anos. Cf. Boris Kossoy, *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e Ofícios da Fotografia no Brasil (1833-1910)*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002.

109. “O Luxo de Carlos”, *A Cigarra*, 28 dez. 1916, s.n.p.



Figura 143. Inauguração da Escola de Arte Novíssima. *La Rivista Coloniale*, 31 maio 1916, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

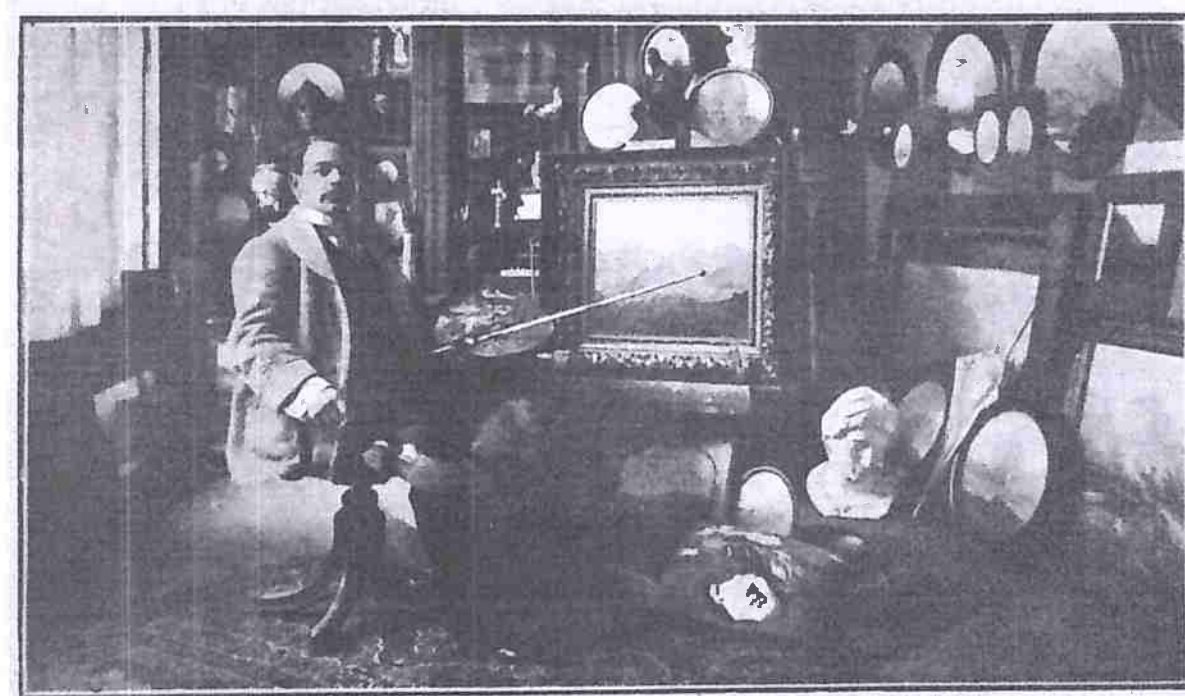


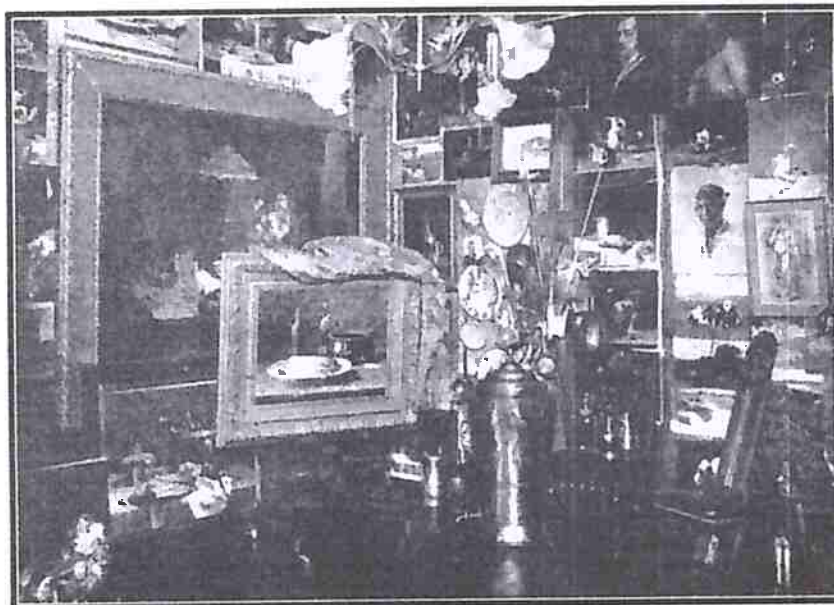
Figura 144. "Ateliê do pintor argentino J. M. Franciscovich", *A Cigarra*, 10 ago. 1917, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



PAGINAS GRAPHICAS



Um trecho do atelier do grande artista Pedro Alexandrino



Outro trecho do atelier do grande artista da natureza morta

Figura 145. "Ateliê do pintor Pedro Alexandrino", *Paginas Graphics*, *O Echo*, mar. 1918, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

PHOTOGRAPHIA SARRACINO

Um dos mais bem montados
ateliers de S. Paulo, mantendo um corpo escolhido de reputados artistas.



Receita qualquer classes de trabalhos a oleo, pastel, aquarella, crayon, etc. - Especialidade em ampliações
O máximo capricho na execução de retratos e de grupos, ao ar livre.

ATTENDEM-SE A CHAMADOS DO INTERIOR

RUA 15 DE NOVEMBRO N. 50 **S. PAULO**

Figura 146. Ateliê do fotógrafo Sarracino. "Photographia Sarracino", *Correio da Semana*, 18 abr. 1914, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figura 147. Grupo de alunas da profa. Julia Archambeau. *A Cigarra*, 1º ago. 1915, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

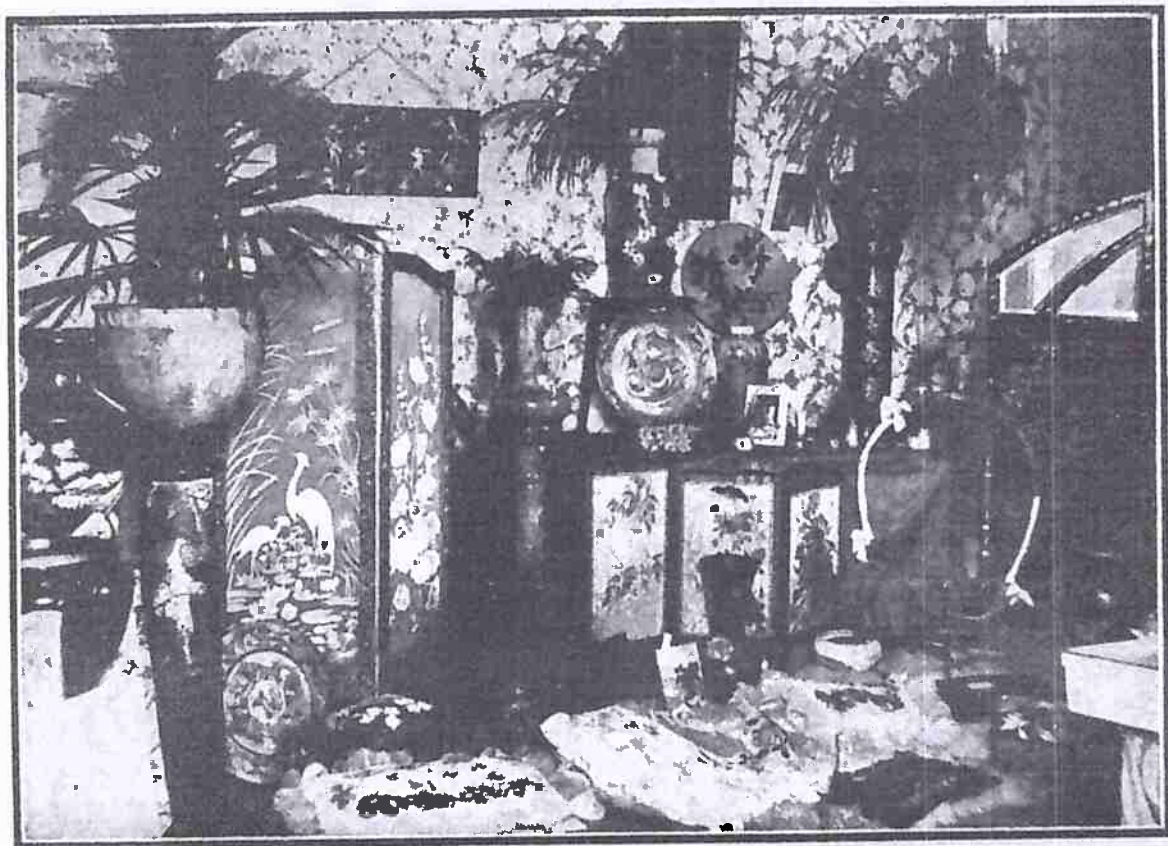


Figura 148. Detalhe da sala de exposição dos trabalhos de arte aplicada orientados pela profa. Julia Archambeau. *A Cigarra*, 1º ago. 1915, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



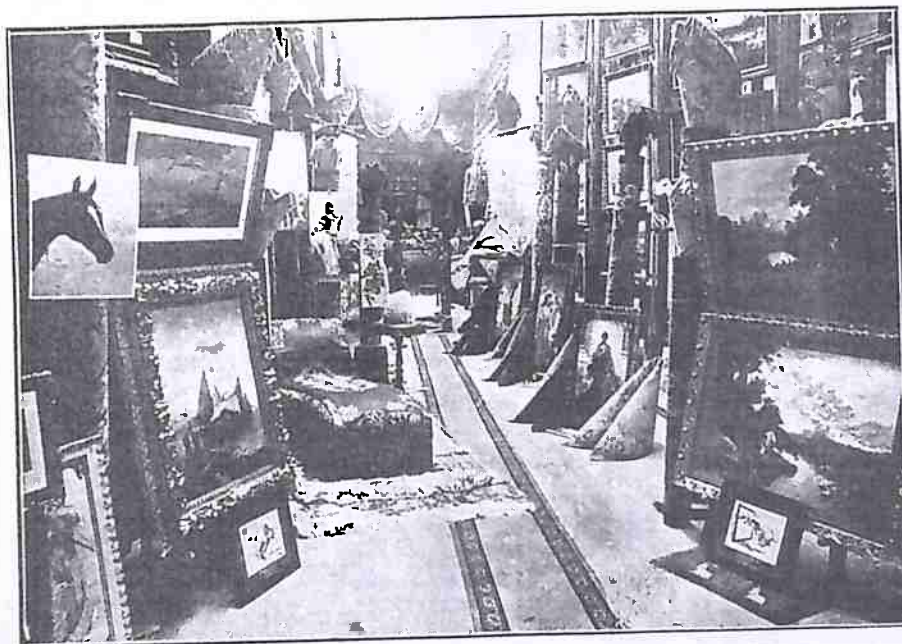
Figura 149. Exposição de pintura e trabalhos do Externato S. José. *A Cigarra*, 8 dez. 1915, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



Figura 150. Sala de aula de arte aplicada da *Revista Feminina*, dirigida pela profa. Aurora de Almeida T. de Carvalho. *Revista Feminina*, jul. 1918, p. 9. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

Casa Verde

Grande Officina de
Tapeçaria e Ornamentação



A casa que tem merecido a preferéncia para as installações dos melhores palacetes.

Reformam-se e fazem-se moveis estofados em qualquer eslylo.

Ultimas novidades em tapeles, oleados, capachos, quadros, espelhos, cortinas, stores, bris - bris, Damascos, etc., etc.

O maior e mais variado sortimento de São Paulo em PAPEIS para torrar casas.

Antonio Soares & C. Agentes das Companhia de Vapores: COMP. TRANSATLANTICA de Barcelona e PINILLOS, IZQUIERDO, & Co. (S. en C.) de Cadiz
RUA S. BENTO N. 56 - TELEPHONE. 379 - S. PAULO

Figura 151. Interior da loja Casa Verde. *A Cigarra*, 6 jul. 1915, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

Mírian Silva Rossi demonstrou como as exposições artísticas em São Paulo, não apenas na categoria das chamadas artes decorativas, aconteciam em locais informais e pouco especializados. Vale a pena registrar aqui o mapeamento que a pesquisadora coloca em evidência na cidade paulistana, enumerando mais de 150 “espaços” expositivos entre 1890 e 1920:

[...] *A Cigarra*, a Câmara Portuguesa de Comércio, a Casa Aurora, a Casa Bevilacqua, a Casa Di Franco, a Casa Editora “O Livro”, a Casa Freire, a Casa Mascaraani, a Casa Paul Levy, a Casa Verde, a Galeria Artística, a Galeria Cristal (Werdendoerfer), a Vida Moderna, o Banco Construtor, o Cine Radium, o Clube Comercial de São Paulo, o Clube Internacional, o Correio Paulistano, o Grande Hotel, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Liceu de Artes e Ofícios, o Palacete Lara, o Palacete Prates e o Palacete Guanabara¹¹⁰.

Além dos oficiais Museu Paulista, Pinacoteca do Estado, são ainda citados as casas Seabra, Nardelli, Clark, Vanorden & Co., Rosenhaim, Aguiar, Mendes, Odeon, Arnaldo, Valsak, Stolze, Costabile e Importadora, Lourdes, Enxoval, Espíndola, Pio X,

110. Mírian Silva Rossi, *op. cit.*, pp. 55-83.



Figura 152. Fotografia do interior da loja da Fábrica de Móveis-Tapeçaria Santa Maria, na rua Florencio de Abreu, 90. Jules Martin. *Revista Industrial*. São Paulo, s.c.p., 1900 (Prancha 13). Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

*Alemã, Byington, Metrôple, Edson, Stadium Paulista, Castro, Duprat, Garraux, Fachs, Tommaselli, Soares, Melillo, na Galeria Paulista, Ao Espelho da Verdade, a Papelaria Riachuelo, a Livraria Laemmert, a Camisaria Mascote, o Cercle Français, o Clube dos Guarda-Livros, a Confeitaria Castelões, a Brasserie Paulista, as confeitarias Progredior e Fasoli, o Café Faria, os hotéis Majestic, Royal, Diniz, a Rotisserie Sportsman, a Sociedade Paulista de Agricultura, os estúdios fotográficos Alemã, Henscher, Rizzo, Valério Vieira e Volsack, casas financeiras como Banco Construtor, Banco de Crédito Real, Banco União, London Bank, órgãos da imprensa como *Illustrierte Zeitung, São Paulo, São Paulo Imparcial, O Estado de São Paulo, a Revista Feminina, a Escola de Comércio Álvares Penteado, a Faculdade Livre de Filosofia e Letras, os teatros Avenida, Boa Vista, Municipal, o Cine Radium, ateliês de Domenico Failluti, Carlo De Servi, Helena Pereira da Silva, Torquato Bassi, Pedro Alexandrino, Giuseppe Amisani, entre outros. Acrescentem-se à lista os leilões genéricos ou exclusivamente de obras de arte.**

A adoção de ambientes simplificados e fortemente coerentes em termos cromáticos e estilísticos pelas classes abastadas européias e americanas após 1890 não influenciou o gosto das elites paulistas, que permaneceram apegadas aos padrões de acumulação e ordenação instituídos pelo ecletismo. A reação estética e conceitual ao ecletismo no

âmbito das elites estará restrita ao movimento neocolonial. A condenação de Monteiro Lobato à decoração profusa e heterogênea dos palacetes em 1948 nos dá uma idéia da persistência dos modelos ecléticos de decoração nas residências mais abastadas:

Nossas casas não denunciam o país [...]. Dentro de um salão Luís XV somos uma mentira com rabo de fora [...]. Nosso mobiliário dedilha a gama inteira dos estilos exóticos, dos rococós luisescos às japonesices de bambu lacado. O interior das nossas casas é um perfeito prato de frios dum hotel de Segunda. A sala de visitas só pede azeite, sal e vinagre para virar salada completa. Cadeiras Luís XV ou XVI, mesinha central Império, jardineiras de Limoges, tapetes da Pérsia, pendões da Bretanha, gessos napolitanos, porcelanas de Copenhague, ventarolas do Japão, dragõezinhos de alabastro chinês [...]. Por fora, a mesma ausência de individualidade. Acentos gregos, curveteiros lombricoidais do Art Nouveau, capitéis coríntios, frisões de todas as renascenças, arcos romanos e árabes, barrocos, rocalhos – o can can inteiro das formas exóticas¹¹¹.

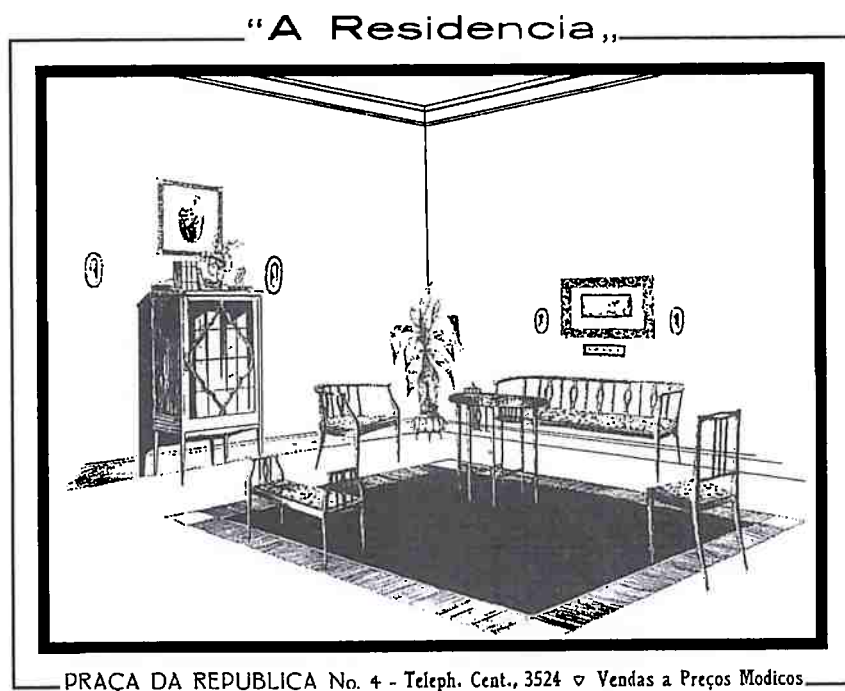
As mudanças nos critérios decorativos no âmbito internacional, e que acima denominamos “terceira corrente”, vão seduzir não as elites, mas os estratos médios e remediados nas primeiras décadas do século XX, chegando até eles por meio de breves recomendações sobre decoração, conselhos práticos e econômicos para o arranjo da casa. Os novos parâmetros de decoração são aqui apresentados diretamente aos segmentos sociais medianos. As elites paulistanas continuam investindo no ecletismo como forma de distinção social, já que a vulgarização dos ambientes com alta densidade de objetos, a banalização proporcionada pela industrialização e o barateamento de artefatos domésticos não tiveram em nosso território o mesmo impacto que no exterior, apesar de sua divulgação em exposições e lojas, como vimos. Argumentos como simplicidade e praticidade, que convenceram as elites fora do país, vão ser aqui associados a estratégias de venda de mobiliário mais barato e simplificado, onde se busca, por exemplo, criar laços com uma tradição local, associada à sobriedade e rusticidade da São Paulo “colonial”:

A nossa capital, a despeito dos seus fóros de civilização, ainda está muito atrasada em materia de mobiliario. Salvo raríssimas excepções, o interior das casas mais ricas caracteriza-se pelo máo gosto. O mobiliario nacional, em certos lares ricos, é ainda o preferido pela belleza e variedade das madeiras [...]. Mas o máo gosto com que ellas, em geral, são postas em obra, tira-lhes todo o valor. Porisso é que, talvez, nos lares pobres ou remediados, continua a ser preferida a mobilia austriaca...Isso é bem característico.

Nós ainda não temos a cultura necessaria para impor um gosto ou um estylo. Temos, pois, de contentar-nos com adoptar os estylos exoticos, importando a mobilia estrangeira, ou fabricando a nossa de accordo com aquelles estylos. Esses estylos são-nos fornecidos pela França, são o Luiz XV,

111. Monteiro Lobato *apud* Maria Cecília N. Homem, *op. cit.*, 1996, p. 241.

Figura 153. Sala de visitas. “A Residencia”, *A Cigarra*, 30 mar. 1918, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.



o Luiz XIV, Imperio, e outros: mas todos elles ou quasi todos são sumptuosos. Essa sumptuosidade, é bem de ver, torna-se chocante até, pelo contraste que lhe offerece o ambiente em que ella se vem exhibir.

Mas o gosto, ou, melhor, o bom gosto, não reside apenas no luxo. O mobiliario inglez, por exemplo, não tem esse aspecto de sumptuosidade que nós perfeitamente dispensamos; não tem esses efeitos de semblatura artística, esses pormenores meudos de entalhaduras em relevo, esses festões, rocalhas, escamas, etc., que a nossa vida simples não permite e que já se vão tornando incompatíveis com a vida intensa a que aspiramos.[...] Nós, os paulistas, devemos adoptal-a, de preferencia a outra qualquer¹¹².

A defesa da simplicidade não poucas vezes se fazia por meio de fortes críticas ao luxo dos mais abastados e, surpreendentemente, pela valorização do gosto dos mais pobres, o que reforça a vontade publicitária de articular seu produto às raízes de uma suposta tradição paulistana, “preservada”, ainda que inconscientemente, entre os mais humildes. A vida simples estaria de acordo com os pressupostos da vida moderna. A “ausência da cultura necessária” para produzir algo de próprio podia ser substituída pela universalidade funcional do móvel inglês. Afinal, na visão cosmopolita burguesa todas as culturas convergem para uma modernidade única: “O estylo inglez para moveis tornou-se universalmente reconhecido, como o que mais se approxima da perfeição [...]”¹¹³. A valorização de móveis práticos e decorativos, tidos como con-

112. “O Mobiliario Moderno”, *Revista Feminina*, mar. 1918, p. 13.

113. *Idem, ibidem*.

"A Residencia,, Em Exposição.

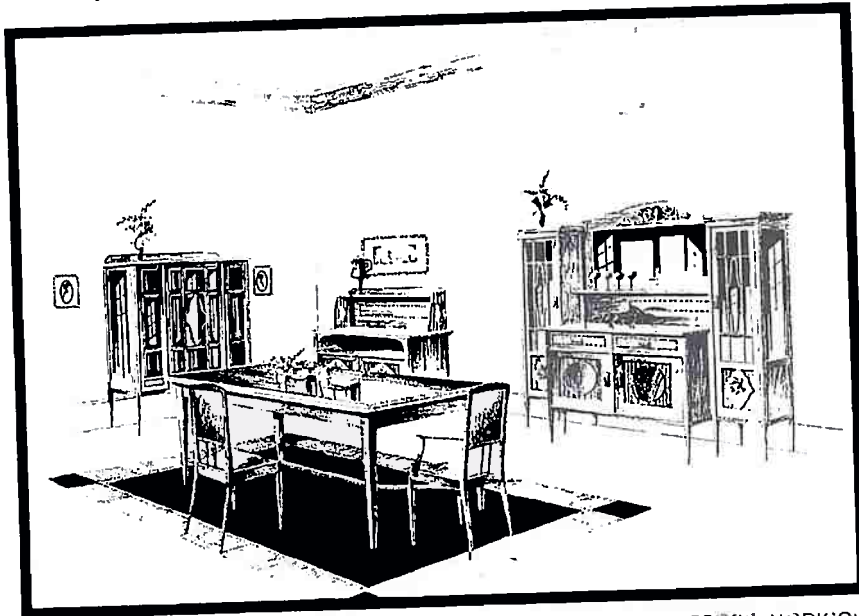


Figura 154. Sala de jantar. "A Residencia", *A Cigarra*, 28 fev. 1918, s.n.p. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

PRAÇA DA REPUBLICA No. 4 - Teleph. Cent., 3524 ▽ VENDAS A PREÇOS MODICOS

fortáveis e elegantes, e a condenação do luxo excessivo, abre infinitas possibilidades de adaptação de propostas de decoração para todos os tipos de orçamentos.

Indiscriminadamente, a decoração "moderna", simples, prática e confortável passa a ser apropriada para quaisquer segmentos sociais. Ela estará presente nos comentários sobre a inauguração do palacete de Constança Pereira de Carvalho, na avenida Paulista, com fotografias de seus interiores publicadas n'*A Cigarra*:

É, como se vê, um palacete de uma rara elegancia, que reúne ás commodidades do conforto a feição inconfundível de um ninho familiar. É igualmente um typo nosso de habitação de luxo. A simplicidade e a graça das suas linhas, o estylo sobrio predominando em todos os corpos da construcção, tudo dá ao palacete da sra. viuva Pereira de Carvalho, um cunho especial da habitação paulista, tal como ella deve ser¹¹⁴.

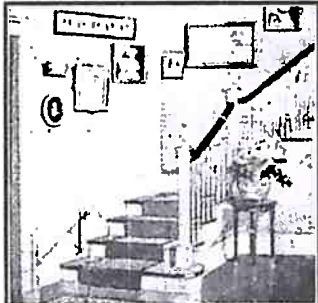
Numa versão um pouco menos abastada, os desenhos da loja A Residencia (figuras 153 e 154) nos mostram como as diferenças estilísticas entre a sala de visitas e a sala de jantar são atenuadas com a redução dos acessórios para os móveis e paredes, redução de superfícies estofadas, e, principalmente, com o arranjo geometrizzante e simétrico dos móveis, quadros e tapetes, igualando os dois ambientes. Outra versão ainda mais simples aparece na *Revista Feminina* (figura 155), em que pequenos cenários comparativos ensinam como distribuir os quadros nas paredes do quarto, da sala e no corredor que acompanham a escada. Na primeira dupla de imagens **condena-se** a transformação das paredes da escadaria da residência em uma "galeria

114. "As Nossas Vivendas", *A Cigarra*, 14 jun. 1918, s.n.p.

22 REVISTA FEMININA

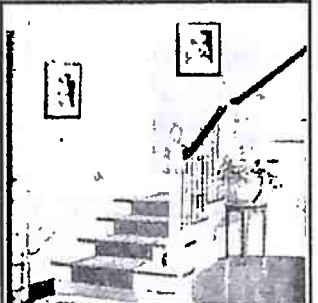
COMO ENFEITAR MINHA CASA

A COLLOCAÇÃO DOS QUADROS




Grav. n. 1

Um corredor ou os muros que acompanham uma escada não são adaptáveis a uma galeria de pintura. Assim a nossa gravura n. 1 mostra o mau gosto de uma dona de casa e o n. 2 mostra uma decoração sobria e elegante de um vão de escada.

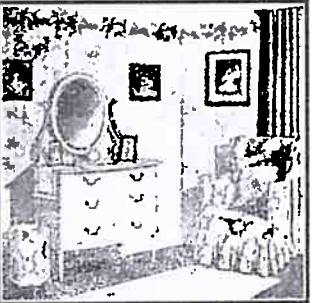


Grav. n. 2

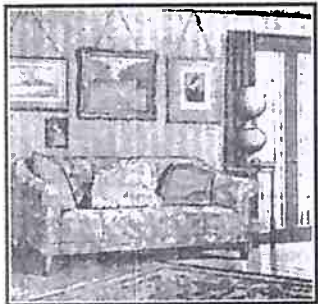


Grav. n. 3

Um quarto de dormir ou um tocador cheio de quadros, de retratos e de chronos, como se vê na nossa grav. n. 3 é de pessimo gosto. Duas ou tres gravuras de pequenas dimensões e de cores de accordo com a decoração do quarto, é o que se pôde admitir, como no a distincta e é o que se vê da nossa grav. n. 4.

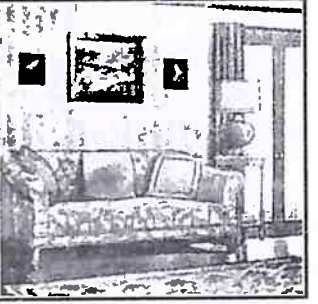


Grav. n. 4



Grav. n. 5

Mostra a nossa grav. n. 5 a monstruosidade esthetica da collocação de tres quadros disparés, como assumpto, como dimensões e como moldura, tomando toda a parede e ainda, quanto a moldura desgraciosa pode prejudicar o quadro. A grav. n. 6 mostra o mesmo canto de salão sobrio e distincto. Queiram as leitoras reparar na graça com que um abat-jour encobriu a fealdade de um cache-pot, transformando-o em elegante jameão!



Grav. n. 6

Figura 155. "Como Enfeitar Minha Casa. A Collocação dos Quadros", *Revista Feminina*, jun. 1916, p. 22. Acervo do Arquivo do Estado de São Paulo.

de pintura". Na segunda dupla, que mostra dois quartos, a primeira versão é duramente criticada pela abundância de objetos decorativos sobre a mesa do toucador – “cheios de quadros, de retratos e de chromos”. Recomenda-se não só a redução como a escolha de gravuras cujas cores estejam em combinação com a decoração do quarto. Na terceira dupla, com duas versões da mesma sala de visitas, a disparidade de tamanhos das telas sobre o sofá é classificada como uma “monstruosidade esthetica”, bem como as molduras muito trabalhadas. Na versão aprovada, uma grande tela é ladeada por dois quadros menores e entre si de igual tamanho. Busca-se novamente um equilíbrio simétrico, entendido como sóbrio e elegante. A imagem mostra a mudança de posição do tapete. Na sala condenada, ele está em diagonal com o sofá, quando na versão aprovada ele muda para uma posição paralela ao sofá, idêntica à posição que busca ângulos retos na publicidade de *d'A Residencia*¹¹⁵. A última proposta está voltada para as famílias mais pobres. Um móvel de bom gosto, útil e cômodo pode ser feito pela própria dona de casa utilizando-se apenas pedaços de madeira de caixas. Na imagem, a mãe industriosa com o bebê no colo posa ao lado de um andador, um balanço em forma de coelho, um cabideiro, uma cômoda, um berço e um cadeirão-mesa de brincar supostamente feitos por ela (figura 156). A simplificação não vai descartar a personalização dos ambientes, que continua muito prestigiada, tornando-se agora uma forte aliada contra a escassez de recursos: “A imaginação [...] é a providencia da gente remediada”¹¹⁶. A falta de dinheiro não justifica a falta de bom gosto na ornamentação dos interiores:

Quaesquer recursos, mesmo os mais mesquinhos, bastam. O problema depende do gosto exclusivamente. E tanto isso é verdade, que vemos, a cada passo, interiores ricos, cujos proprietarios possuem rendas colossaes, e que, no entanto, se caracterizam por um horrendo mau gosto, e que causam repulsão ao primeiro golpe de vista; e ao contrario, é commum encontrarem-se, mesmo nesta cidade, interiores modestos, que se nos apresentam com um encanto raro. A questão não é, pois, de dinheiro¹¹⁷.

Com os novos preceitos decorativos, o bom gosto podia florescer até mesmo com ripas de caixotes. A questão é sim, pois, de dinheiro. Uma perspectiva infinita de mercado abre-se quando a hegemonia dos valores burgueses passa a se constituir sobre uma base material bastante flexível. A *Revista Feminina*, por meio de seus artigos e do material publicitário, assumia a missão explícita de educar o gosto das mulheres. Investia-se pesado na apresentação visual de objetos pois acreditava-se que a transformação dos hábitos femininos começava pela educação da visão:

115. “Como Enfeitar Minha Casa. A Collocação dos Quadros”, *Revista Feminina*, jun. 1916.

116. “Ainda as Modas Economicas”, *Revista Feminina*, jul. 1919, p. 15.

117. *Idem, ibidem*.

PARA CRIANÇAS
TRABALHOS DOMESTICOS



Fig. n. 1



Fig. n. 2



Fig. n. 3

A arte de arranjar uma casa é uma questão de bom gosto, de dedicação e paciência. De pouco se consegue fazer um móvel útil e commodo. Vejam por exemplo as gravuras que compõem esta pagina. São peças de mobilia arranjadas com modestos pedaços de madeira das caixas, de todos os formatos e de toda a procedencia que entram numa casa. Assim é, por exemplo, que uma dedicada mãe, se industria, para augmentar a commodidade e o conforto dos seus. Vasados os tampos de uma caixa, convenientemente serrados, obtém-se esse pequeno móvel tão necessario e indispensavel ás creanças, como na figura n.º 1.

O "cavallo" de baloiçar que se vê na figura n.º 2 é recordado igualmente numa simples prancha de madeira.



Fig. n. 4

A mãe que fez o pequeno móvel da figura n.º 3 nunca trabalhou em cousas desse genero e todavia achou meio de se tornar util. É muito commodo e conveniente ás mães de familia ter os vestidinhos á mão, extendidos e promptos, como se vê na figura n.º 4, podendo deslocar esse pequeno móvel com facilidade.

A figura n.º 5 mostra como se pode construir um bercinho com todo o cuidado e esmero.

Nas figuras n.º 6 e 7 vê-se como de uma cadeira se pôde fazer uma mezinha de brinquedo para creança.

Como estes, muitos outros pequenos moveis se podem construir com extrema facilidade, contribuindo para o conforto de uma casa.



Fig. n. 5



Fig. n. 6



Fig. n. 7



MARTHA E MARIA

Uma vez na minha vida fiz um sermão. Evidentemente que nada me predispe para o officio de pregador e — sem falar do sexo — não tenho nem a autoridade nem as virtudes necessarias. Por isto, o sermão por mim imaginado não era um discurso religioso, mas, apenas, um simples commentario, para uso particular das mulheres, de um Evangelho que parece lhes haver sido destinado. Esse Evangelho, pagina deliciosa que exhala um aroma de trigo puro e de lirios castos, ouviu-o em pequena igreja aldeã, que frequento em certas occasões e na qual me achava na manhã da Assumpção. Nem o encanto do lugar, nem a musica, nem o tom paternal do cura, me commoventem tanto como esta historia tantas vezes interpretada pelos artistas e poetas e que continua sendo divina mesmo para aquellos que perderam a fé. Recordareis, por certo, a visita de Christo á casa de Lazaro, a solista acolhida das jovens irmãs e a queixa de Martha, dona atarefada, enquanto Maria, sentada aos pés do hospede, escutava-lhe a palavra maravilhosa, não cuidando dos azeites, nem, tampouco, das cobertas... "Senhor, disse a boa Martha, ordene a minha irmã que venha em minha ajuda". — "Martha, responde Jesus, tu te agitas e te preocupas muito; em verdade, porém, te digo que uma só coisa é necessaria: Maria escolheu a melhor parte. E não me arrebatará".

Quando eu era criança, esta historia me encantava por uma razão algo singular. N'ella via condemnado todo zelo excessivo por esses cuidados domesticos, que me eram fastidiosos, ao passo que justificava o prazer que se experimenta, ouvindo ou lendo historias admiraveis. Ella atacava rudemente o prestigio das pessoas que manejam, com paixão, a escova e que se não desdébem de olhar o que vai a frigar nas cucurulas. Em verdade, sentia-me feliz pensando, comigo mesma, que a exagerada importancia concedida ás cousas domesticas e a actividade intransigente de certas donas de casa eram alguma coisa parecida com uma obra meritória e ganhar o seu pelo caminho mais nobre e bonito!

Durante toda minha vida conservei esta idéa e sem depreciar os mistéres de uma dona de casa, sempre me pareceu que elles não bastavam para encher a existencia e satisfazer o coração das mulheres. Compartilhava a opinião daquelle escriptor citado por Anatole France, no "Jardin d'Épicure": — "Nos cuidados quotidianos é que a mãe de família perde sua frescura e sua forca e se consome até á medulla dos ossos". A pergunta: "Que se faz hoje para as refeições?", a incessante necessidade de varrer a escada, de sacudir o pó dos vestidos e polir os objectos de metal, tudo isso é a gotta de agua que noaba minando, lenta mas seguramente, o espirito como o corpo. Diante da estufa

da cozinha a linda mulherinha, branca e rosada, de riso crystallino, se converte numa mumia negra e dolorosa. Sobre o fumegante altar, em que se ferve uma refeição, sacrificam-se juventude, liberdade, alegria e felicidade...

Parece-me que as jovens de minha geração puzeram um extremado ardor em cultuar esse "fumegante altar". Martha, irmã de Lazaro, não é nossa patrona e Deus sabe si nossas mães e avós se escandalisaram, ou não, diante desta rebellião de seus descendentes contra o antigo ideal das burguezas de Faença. Quizemos olhar além das cozinhas e dos jardins hermeticamente fechados: escutar o ensinamento de mestres novos, vindos de longe, que nos acenaram uma vida mais ardente e profunda, uma vida exterior mais livre e activa.

qu das circumstancias. E se effecta já aos nossos olhos.

As condições da existencia material nestes tempos de guerra, não obrigaram a todas as mulheres, inclusive as intellectuaes, a conceder grande parte de sua attenção e de seu tempo aos mais humildes mistéres domesticos? A questão do assucar e do carvão, as receitas de cozinha, as economias patrioticas, não são cousas vulgares e chocantes; mas della não falaremos num salão, deixando-a para os pobres de espirito. Transformou-se numa questão de honra o provar-se que uma "intellectual" não é nem mais rude, nem mais estúpida, do que uma ignorante, nos assumptos domesticos e que se póde amar os bons livros, as bellas idéas, a musica, sem depreciar, por isso, as preferencias de Martha.

O erro de Martha foi, sem duvida, amar, apenas, os affuzeras do lar e ver nelles o limite do mundo. É a verdade é que são secundarios, ainda que indispensaveis. Loucura seria rebaixá-los; maior, porém, seria o glorificá-los infrememente. As causas da alma são mais



Nem o gosto do estudo, nem a curiosidade e, tampouco, a audacia intellectual, nem o valor diante das realidades da vida, que timidamente occultamos a nossos paes, implicam a renuncia de todas as ternuras, nem mesmo de certas fraquezas da feminilidade. E tudo isso nos salvou, a quasi todas, da vaidade desoladora e do odioso pedantismo.

Forém, como o rythmo do mundo não é mais do que accão e reacção, ha gente que quizera inculcar ás mulheres francezas o culto do "altar fumegante", que outro não é que o fogão da cozinha. Creio que o não lograrão. A reacção contra excessos e exageros inevitaveis se realizará espontaneamente e pela só for-

importantes do que os interesses do corpo; porém, a alma sem corpo nada é, para nós, sinão abstracção.

Eis ahí porque a mulher perfeita não é aquella que só vê, na obra de Martha, fealdade e servidão; nem aquella tampouco que não quer escutar, como Maria o escutou, a voz dos visitantes sagrados, que chegam á casa. A mulher perfeita é Martha e Maria conjunctamente, aquella que illumina de espiritualidade e ornamento de graça o lar mais modesto.

Sede assim, queridas irmãs; é a graça que vos desejo, como se diz nos sermões...

MARCELLE TINAIRE

[...] mas a verdade é que a maior parte das nossas leitoras, principalmente aquelas que pertencem á alta sociedade, mesmo sem se dedicar a bordados, interessam-se vivamente pelos nossos artigos, não para acompanhar as lições mas para se familiarisar com os diversos generos de renda, para conhecer os diversos estylos, para ficar aptas emfim a distinguir entre o bordado legitimo e a imitação. [...] Se as nossas lições não as orientam a ponto dellas pegarem da agulha e entregarem-se á tarefa, têm ao menos o merito de lhes educar a visão¹¹⁸.

As ilustrações eram acompanhadas de orientações visando ao refinamento do gosto. Eram sugeridas visitas freqüentes a exposições de arte, às lojas, a consulta a catálogos etc.

A função psicossocial que a casa assume, viabilizada pelos objetos domésticos, compete em importância estrutural relativa à problemática do gênero com aquela de exibição social. As classes endinheiradas são as que melhor puderam criar e garantir espaços de privacidade, já que a forma mais bem acabada de promoção da interioridade está na especialização dos espaços, cujo modelo é o palacete. No entanto, as funções culturais, educacionais, sociais e políticas que as famílias de elite mantiveram não constituíram na sua forma mais cristalina, como teria ocorrido nos “segmentos médios”, aquilo que seria o modelo ideal contemporâneo de funcionamento da família – um local de reprodução do sistema por meio da estabilização das estruturas psíquicas dos indivíduos. O dilema da dona de casa moderna, dividida e sobrecarregada entre o trabalho e as atividades superiores do espírito, dilema que será mais tarde dramático com a entrada maciça da mulher no mercado de trabalho, está bem representado na imagem esquizofrênica das irmãs Marta e Maria, que não conseguiam encontrar o equilíbrio perfeito entre o alimento da alma e o alimento do corpo (figura 157).

118. “Trabalhos de Arte Feminina”, *Revista Feminina*, dez. 1920, p. 93.