

Imagens porta adentro e uma história com móveis

Marize Malta¹

Resumo: Pretendemos apresentar caminhos de leituras sobre os móveis domésticos oitocentistas consumidos e vivenciados no Rio de Janeiro que ultrapassem as abordagens tradicionais da história da arte e do design. Partindo do diálogo com os estudos da cultura visual e observando os ambientes da casa de Rui Barbosa, trataremos questões que considerem os móveis *em situação*, as imagens que proporcionavam e o aspecto decorativo que construíram.

Palavras-chave: mobiliário oitocentista, cultura visual, imagens decorativas.

Abstract: We intend to present ways to read domestic furniture consumed and experienced in Rio de Janeiro during the 19th-century that surpass the traditional approaches of art and design history. Starting from the dialogue with the studies of visual culture and observing the interiors of Rui Barbosa's house, we'll deal with questions that consider the furniture in situation, the images that it provided and the decorative aspect that it constructed.

Keywords: 19th-century furniture, visual culture, decorative images.

No Brasil, até o século XIX, os móveis eram raros e genericamente muito simples, salvo em espaços religiosos e em alguns poucos sobrados aristocráticos. Contudo, no decorrer do século, principalmente no seu último quarto, a decoração de interiores e o mobiliário não foram apenas esparsos coadjuvantes na ambientação das casas brasileiras. A decoração assumiu papel fundamental nas cenas da vida doméstica; os móveis se multiplicaram, adornaram-se e adquiriram um poder de representação até então pouco usual. Como exemplo, podemos citar o museu-casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, que preserva a sua casa mobiliada como na época em que lá morou (1895 a 1923). Seus interiores e móveis representam uma sociedade que valorizou o aspecto decorativo dos objetos cotidianos e construiu uma cultura visual porta adentro (MATOS, 2002).

Poucas têm sido as histórias sobre os móveis do tempo de Rui, cujas narrativas seguem a tradição da história do mobiliário, articulada, grosso modo, a partir da visão do móvel enquanto arte decorativa ou objeto de design, o que gerou, a princípio, histórias

¹ Professora da Escola de Belas Artes da UFRJ, doutoranda em História pela UFF.

antagônicas. Pela via da arte decorativa, a história dos móveis foi encarada como uma especialidade pouco prestigiosa da história da arte e construída por uma ‘evolução’ dos estilos. Os móveis se apresentavam através de longas descrições das características estilísticas, a partir da seleção de peças excepcionais encontradas em museus e coleções, grande parte pertencente à nobreza. O reconhecimento de estilos, ligado às questões do ornamento, era o princípio norteador para o móvel se fazer conhecer pela história da arte. Caso um objeto não apresentasse as características que lhe direcionassem a algum estilo, era descartado, taxado de tardio ou híbrido, como que dando um basta à sua problemática. Pertencer a algum estilo significava aparentar determinados repertórios formais (ou vice-versa), encaixar-se em certa regra, convenção, padrão. Qualquer desvio não seria potencialmente historicizado pelo viés da história dos estilos, que implicava per si narrar objetos de valor artístico.

Ao passearmos pelos espaços da casa de Rui Barbosa não encontramos apenas móveis de estilo. O valor das peças não está, de imediato, em suas qualidades estéticas. As peças estão lá, sim, pelo valor do proprietário para a história nacional, são símbolos de seus gostos e modos de vida. O fato de estarmos trabalhando com museus-casa traz outras questões, diferentes das endereçadas a peças localizadas em museus de arte e de artes decorativas. O acervo de um museu-casa tem um valor documental relevante; representa um gosto datado e individualizado de determinada família. Os objetos não estão lá porque um curador os escolheu, mas porque as pessoas que lá moraram, segundo convenção, necessidades cotidianas, estilo de vida, oferta da época e gosto, elegeram aqueles objetos. Diferente do conjunto de objetos ou mesmo de ambientes transpostos para museus históricos, caso em que tomam mais facilmente a classificação de semióforos (ABREU, 1996), estamos diante de móveis em seu lugar de idealização, uso, convívio e, portanto, não estão fora do lugar. Mesmo que não estejam mais em uso, estão em uma condição prestes a serem usados. Sentimos que eles estão em casa.

Os acervos de museus-casa, como o de Rui Barbosa, podem nos sugerir a dimensão decorativa dos móveis a partir das práticas do vivido. Ainda mais, os móveis não se inserem todos na lógica do estilo então vigente à época: o ecletismo. Ele mesmo, o estilo eclético, já é um problema perante os repertórios fechados da tradição estilística e é considerado muitas vezes um não-estilo. Além disso, várias peças ditas ecléticas receberam ataques veementes quanto à ausência de valor artístico, justificando a escassez de seus estudos diante da história da arte. Tal conjuntura gerou uma história do mobiliário que não consegue dar conta da totalidade de móveis encontrados nas casas oitocentistas.

Os objetos não artísticos foram, em parte, absorvidos por uma história relativamente recente, a história do design que, a priori, considerou somente a história dos objetos de amplo consumo e descartou “(...) toda produção que leve em conta o objeto de exceção de vocação decorativa, como, por exemplo, os móveis esculpidos e marchetados ou a tapeçaria contemporânea” (LAURENT, 1999: 5). A visão dessa história subjugou a parcela artística dos artefatos, desprezando o fator decorativo, pois design seria uma categoria distante da arte, na medida que lida apenas com coisas ‘úteis’. Só faria parte da história do design aquilo que participasse do processo industrial, preferencialmente os artefatos fabricados em grandes séries ou cuja constituição ou operação envolvesse tecnologias. Promoveu-se, assim, uma ruptura historiográfica, justificada pelos meios de fabricação dos objetos: artístico e artesanal - história das artes decorativas, utilitário e mecanizado - história do design. Tendo em vista que os móveis ecléticos foram considerados frutos da produção mecanizada, seus estudos tenderam para o campo do design e foram observados como imperfeições industrializadas, algo a ser reformado, renovado, modernizado, levando a crer que já surgiu ultrapassado, conformado, velho, fadado ao fracasso.

O entendimento dos móveis oitocentistas, de linguagem eclética, foi alvo dessas duas tradições historiográficas, conduzindo sua leitura a tomá-los como objetos fora do lugar e de seu tempo. Desejamos ver os artefatos oitocentistas com outras lentes, que detenham características multifocais, e permitam outros olhares, capazes de reconfigurar dicotomias e classificações tradicionais para repensar esse tipo de objeto. Ver os objetos decorativos oitocentistas sob o prisma da cultura visual, o que propomos fazer, é um indício de querer ver diferente; é uma opção por alargar as delimitações que as abordagens pelo design e pela arte vêm imprimindo a esses objetos. A noção de cultura visual engloba os objetos tratados nas histórias da arte e do design e inclui outros, freqüentemente super olhados ou ignorados por elas (BARNARD, 2001: 3). Estamos propondo uma história do mobiliário como cultura visual e material produzida por grupos sociais que colaboraram na expressão de sentido de mundo. Consideramos que o móvel deve ser inserido “em situação” (MENESES, 1998), ou seja, no conjunto de discursos e práticas próprias da sociedade que os produziu, com o fim de compreender o funcionamento social da arte decorativa, elemento ativo na construção de identidades de indivíduos e grupos no século XIX (ZERNER, 1997: 10). Focalizamos o estudo da cultura visual porta adentro, na vida cotidiana, na experiência visual da burguesia, seus elementos mundanos, domésticos. A experiência visual dos espaços domésticos faz parte de um conjunto de visualidades que tiveram impacto na construção da identidade pessoal e no senso de pertencimento social dos que compartilharam desses ambientes.

Não nos interessa olhar o móvel isoladamente (costume da história do mobiliário) mas desejamos ver o objeto no seu lugar, acompanhado das coisas que o cercam para comporem o todo da decoração. Assim, escolhemos nos distanciar de uma história **de** móveis e propor uma história **com** móveis, inseridos em interiores e que geraram visualidades próprias. Trabalhar interiores residenciais é lidar com o conceito de doméstico, o qual lida com as relações entre imagem e espaço, pois o senso de domesticidade “(...) emerge como um duplo interior, um interior que é conscientemente entendido tanto como imagem quanto como condição espacial”(RICE, 2004: 275).

O termo interior passou por diversas interpretações ao longo do tempo: esteve relacionado à divisão entre lado de dentro e lado de fora; serviu para descrever a natureza interior da alma; foi caráter interior, um tipo de subjetividade individual; foi vinculado aos assuntos domésticos do estado; foi identificado como regiões internas dos territórios (RICE, 2004: 275). A palavra só passou a designar a parte interna de uma edificação ou de uma sala em inícios do século XIX. Apesar de a palavra também dar conta do cenário das peças teatrais (interiores dos teatros), o uso do termo acabou por estabelecer uma conotação mais doméstica e sua especificidade conceitual, que se articulava com o distanciamento da arquitetura, construiu-se no contexto da domesticidade burguesa.

Esse interior não é simplesmente arquitetônico, “(...) ele se apropria do envoltório proporcionado pela arquitetura para se articular através da decoração, o invólucro literal da parte interna da ‘concha’ arquitetônica”(RICE, 2004: 276). O interior não está vinculado apenas a questões espaciais, provenientes da tradição arquitetônica, pois a arquitetura lhe é sugestão, não imposição. A configuração do interior se articula principalmente através dos fenômenos baseados na imagem, mais estreitamente relacionados com a decoração.

O tratamento sobre o privado pode ser verificado na obra ‘História da Vida Privada’ que sublinhou a relação entre o espaço privado como lugar de evidência das práticas cotidianas e apontou o século XIX a época da emergência da privacidade e da domesticidade. Se também a decoração de interior foi evidenciada nesse século, isso leva a crer a relação de interdependência entre as noções de privado, doméstico e decoração. Perrot e Guerrand, no quarto volume da obra, apontam que a escolha e arranjo dos objetos teriam demarcado muito mais o interior privado e individualizado do que a natureza física do espaço. A alusão ao interior doméstico como lugar do privado, do indivíduo, do subjetivo, levou a certas interpretações.

Apesar de a decoração de interiores atingir outros espaços que não o doméstico, sua relação é estreita e primeva com a domesticidade, o ambiente privado. Nesse sentido, seu

estudo parece ter o compromisso de ter que lidar somente com as questões das relações cotidianas vinculadas a intimidade das pessoas e, *pari passu*, ter que dar conta de significados profundos. As casas não se inserem apenas e exclusivamente no universo da privacidade. Muitos de seus espaços estão abertos ao público (seleto, sim, convidados, de preferência), alguns pensados e arrumados para recebê-lo. A casa, portanto, longe de ser impermeável às questões do espaço público e mesmo ilusoriamente protegida das coisas da rua, organiza-se através da negociação entre lugares mais abertos e mais fechados para o lado de fora, com variados estratos de intimidade, pois não podemos acreditar que exista apenas uma.

Ao abordarmos os móveis oitocentistas como integrantes de uma decoração de interiores, estamos alargando nosso campo visual e, conseqüentemente, nossa estratégia de abordagem. A condição do objeto – coisa decorativa ou obra de arte ou objeto utilitário – é dependente do tipo de olhar que a ele é lançado. Esse olhar é resultante de posturas frente ao objeto, as quais são ordenadas pelo tipo de lugar onde o objeto está intencionalmente localizado, dentre outros fatores. Considerando o olhar uma atividade historicamente específica, precisamos qualificar o olhar oitocentista para esse objeto, a fim de traçar os significados e as experiências associados a ele. Segundo Richard Leppert, “Imagens adquirem ‘significado’ não apenas em relação aos seus ‘conteúdos’ internamente específicos e ao que as pessoas dizem sobre esses conteúdos, mas também, em parte, de acordo com o local onde as obras de arte são exibidas, isto é, com seu lugar físico”(LEPPERT, 1996: 12). Tal afirmativa é fundamental para nosso trabalho que trata do mobiliário residencial; portanto, o sítio original de nosso objeto de estudo não é o museu, mas a casa. O olhar para a casa, sua decoração e seus objetos é diferenciado daquele que observa peças que se tornam visíveis em museus e galerias. O comportamento do olhar é outro. Da mesma forma que havia comportamentos sociais diferenciados para cada local (casa, café, livraria, teatro, etc.), havia também uma forma de olhar compatível para cada sítio.

Estamos lidando com móveis domésticos inseridos em seus lugares de uso, vistos no seu conjunto, dialogando com outros tantos objetos, muitos dos quais poderiam ser designados de obras de arte ou bibelôs. Ao se relacionarem no espaço doméstico, os objetos nem sempre permanecem em suas categorias de origem e muitas delas perdem sentido. Um quadro, por exemplo, ao ser pendurado na parede de uma sala de estar pode ganhar o qualificativo de objeto de decoração e dependendo do gênero do quadro, do seu autor ou do seu dono pode também ser um objeto de prestígio. Nessa relação as categorias não se sustentam, pois quando postas em conjunto adquirem outras possibilidades que vêm se somar aos qualitativos originais ou até transformá-los.

As noções de obra de arte e de design não dão conta de cobrir a complexidade de um ambiente com inúmeros objetos, superfícies, texturas que se espalham pelos cantos, pendem dos tetos, assentam-se em paredes, pousam nos pisos. Nem tudo é fruto de design nem é obra de arte. Isso não significa que essas noções devam ser excluídas ou anuladas, mas tomadas isoladamente ou estritamente, como uma prática corrente da historiografia, não conseguem incluir toda a sorte dos elementos matéricos que compõem os ambientes domésticos. Observando as salas de Rui Barbosa, encontramos piano, relógio, cortinas, banco, pinturas, luminárias, tapete, vasos, console, gravuras, cadeiras, paninho de mesa, vitrine, *bonbonnière*, canapé, espelhos, almofadas, armário, bibelôs, plantas, biombo, pedestais, manta, porta-bengalas, álbuns, jarros, flores... Objetos naturais, artificiais, artesanais, mecânicos, manuais, artísticos... Podemos encontrar quase toda sorte de categorias abrigadas sob o teto da domesticidade oitocentista. Porém, diferente de ver os objetos pelas categorias que os tomam isoladamente e predeterminam olhares, desejamos observá-los conjuntamente, recuperando o sentido do ato de decorar e o olhar relacionado à decoração de interiores.

O processo de construir ambientes domésticos é dinâmico, está em constante transformação, pois uma peça que se mude, uma cor que se modifique, um móvel que se troque de lugar altera a imagem do conjunto. Essa complexa rede de escolhas, combinações e mudanças interage com os comportamentos que ora vigoram e as relações sociais que se desenvolvem, ou mesmo os dirigem, em alguns casos. Esse emaranhado de imagens variáveis não é nada simples, nada passível de ser reduzido a esquemas unilaterais. A natureza da decoração de interiores é dinâmica; os objetos que a definem estão em constante movimento e mudança. Assim, as leituras dos interiores e das identidades que representam não podem ser estáveis.

A decoração, sendo resultado de operação que trabalha com multiplicidade de fatores e uma série de variáveis, é objeto de difícil análise, além de apresentar relação ambígua com a arquitetura. A decoração de interiores se faz com coisas que enchem vazios, preenchem espaços, ocupam o nada, anulam ausências, saciam faltas. Seu valor é o do cheio, é o da matéria, principalmente se contraposto à arquitetura que prima pelo valor espacial, pela expressão daquele vazio que se constrói ao delimitar estruturas, coberturas, paredes e vãos. Arquitetura é continente, decoração é conteúdo. Essa natureza distinta pressupõe olhares diferentes e, portanto, não é por lentes arquitetônicas que melhor podemos visualizar os diferentes aspectos da decoração. Devemos buscar uma maneira de entender a decoração que não reproduza os caminhos da arquitetura, pois afinal não podemos continuar a acreditar,

como desejava Bruno Zevi (ZEVI, 1978), que é só através da arquitetura que ambientes se constroem.

Queremos saber de que maneira os móveis eram vistos pela sociedade que consumiu e usufruiu de suas formas e aconchegos. Ver os móveis demandava adquirir a condição de sedentarismo, não precisar estar se movimentando, pois para olhar com atenção é preciso que se olhe detidamente e isso é favorecido ao se estar parado. A condição do corpo inerte é fundamento para apreciar decoração e olhar com certa demora para o que o cerca. Para se desfrutar dessa inércia, o corpo pode estar sentado e a posição dos assentos vai privilegiar certos pontos de vista. Canapés e cadeiras não ocupariam lugares apenas para favorecer posição confortável à conversação social; esses assentos marcariam lugares estudados que delimitavam pontos de observação e assim cada tipo de lugar ocupado podia favorecer determinadas visualidades.

Enquanto o olhar para a arquitetura, mesmo internamente, prioriza as questões espaciais e relações em macro escala, a decoração de interiores lida com outro ponto de vista. Ele parte dos detalhes, das pequenas peças, das estampas e de como tudo isso em conjunto constrói um ambiente, o qual reconstrói o vazio arquitetônico transformando-o em outro lugar. O olhar para a decoração demanda múltiplas visões e é incapaz de se fazer entender por uma perspectiva fixa e única, como nos pode fazer crer algumas pinturas de gênero ou fotografias. Para se ter uma visão mais abrangente do ambiente, para se captar todos os seus detalhes, a inércia tem que ser vencida. É preciso se movimentar pelo cômodo para visualizar todos os paramentos e todas as peças.

As várias visões que constroem a totalidade do ambiente não são um somatório apenas de imagens que se movimentam. É necessário igualmente uma posição sedentária para que a contemplação atue, porque não se contempla andando. Sendo assim, faz-se preciso um tipo de movimento que concilie deslocamento e fixação. Esse passeio, que se desloca com vagar e se detém por alguns instantes em detalhes, é diferente daquele empreendido em uma galeria, onde o olhar artístico atua. O olhar pára de obra em obra e se fixa apenas em obras, de arte. O ritmo de uma exposição é dado pelos intervalos das obras, as quais normalmente exigem um lugar ideal de visão – com o observador em pé, para trás e no meio, caso dos quadros, e em pé, girando em torno do objeto, caso das esculturas. As pessoas vão à galeria, a priori, para olhar obras, o que não ocorre a quem vai a uma residência fazer uma visita. Nas casas há muito mais coisas para ver, muito mais detalhes a observar e diversas peças a contemplar.

O olhar para o interior doméstico também é diferente do olhar de colecionador sobre os interiores que guardam seus objetos. Segundo Walter Benjamin (BENJAMIN, 1989: 35-89), o colecionador, o ‘verdadeiro morador do interior’ no século XIX, despria os objetos de seu caráter de mercadoria, libertando-os do trabalho penoso de serem úteis. Porém, os ambientes interiores não são montados, em princípio, para coleções, são lugares de vida, de atividades domésticas, de sociabilidades. O olhar para os interiores domésticos conta com peças que operam ao serviço dos seus ocupantes e não só com objetos de fruição. Mais que isso, encontramos coisas que são servis ao corpo e serventes aos olhos. Por outro lado, a prática do colecionador aponta a experiência de se tomar posse do objeto e colocá-lo em um canto específico do interior onde outros valores serão atribuídos a ele. Sair da loja ou da oficina (lugar de mercadoria, lugar de trabalho, lugar da esfera pública) e chegar e instalar-se em casa (lugar de bibelôs, lugar de descanso, lugar do privado) implica mudanças consideráveis de sentido. O objeto foi submetido a um processo de transubstanciação ou fantasmagoria, segundo Benjamin (BENJAMIN, 1989), ou fetichização, segundo Marx (MARX, 1974), recebendo mais outros valores, mais subjetivos, diferentes ou distantes do valor de mercado. O objeto ao ser adotado pelo espaço doméstico vai agregando valores do privado e estabelecendo novas relações com as imagens porta adentro, sendo ele mesmo agente provocador de novas imagens ao ser adicionado na prévia arrumação.

Existia tempo certo e coisas certas para se olhar nos interiores oitocentistas. Por exemplo, não se ficava olhando por muito tempo determinadas coisas, como o padrão de uma cortina ou o desenho do tapete; era mal visto ver detidamente as escarradeiras ou querer visualizar a parte de trás das cortinas. Os objetos em destaque eram para ser propositalmente olhados com atenção, demora, talvez admiração. A arrumação das peças direcionava percursos e apontava lugares de parada. Também as ocasiões determinavam posições a ocupar, tanto dos convivas quanto dos objetos.

Ao se contemplar os interiores era necessário, antes de tudo, ter o que olhar, ou seja, motivo para parar e fixar o olhar. Há uma relação de interdependência entre as coisas da decoração e o ato de parar e contemplar. Para ficar e olhar é preciso que haja coisas que propiciem a permanência do corpo e dêem condições para que se pare e fique. Para usufruir das imagens de um ambiente interior há que se permanecer no lugar por algum tempo, experimentar várias posições e variadas imagens de coisas múltiplas, imagens que se constroem porta adentro.

Se Perrot (PERROT, 1989: 5-8) afirmou que habitar é um ato tanto cultural quanto material, nos arriscaríamos a sugerir que habitar também é um ato visual. As imagens

da decoração dos interiores domésticos de fins do século XIX enchiam os olhos com suas estampas, cores, texturas e objetos que interagiam entre si. Ao mesmo tempo, essas imagens despertavam o desejo de compartilhar do prazer visual desse conjunto e demandaram um novo tipo de olhar: um olhar decorativo.

Referências bibliográficas:

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal; memória, história e estratégias de consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BARNARD, Malcolm. **Approaches to understanding visual culture**. Hampshire: Palgrave, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIX^e siècle**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

LAURENT, Stéphane. **Chronologie du design**. Paris: Flammarion, 1999.

LEPPERT, Richard. **Art and the committed eye; the cultural functions of imagery**. Oxford: Westview Press, 1996.

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

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru: EDUSC, 2002.

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

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

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

RICE, Charles. *Rethinking histories of the interior*. **The Journal of Architecture**, vol. 9, 275-287, autumn 2004.

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

ZEVI, Bruno. **Saber ver arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.