



Cultura visual porta adentro e a construção de um olhar decorativo no século 19

Marize Malta

Por volta do último quarto do século 19, a decoração tornou-se assunto de interesse crescente das famílias da boa sociedade no Rio de Janeiro, atraindo grande quantidade e diversidade de móveis e objetos porta adentro. Ver esses ambientes domésticos como lugares decorativos demandou um olhar específico – o olhar decorativo. A partir do conceito de cultura visual, propomos nova perspectiva sobre a problemática do decorativo.

Olhar decorativo, cultura visual, artes decorativas, interiores domésticos.

Conforme apontou Martin Jay,¹ o olhar estático marcou a tradição do olhar ocidental da modernidade, dirigida pela pintura e pelo processo de representação da perspectiva cartesiana que assumia uma singularidade: o artista empregava apenas um olho para ver por um orifício o que estava a sua frente. A imagem daí retirada construiu uma tradição de ver o mundo como monocular, fixo e estático, naturalizando-o como tal. A visão desincorporada acabou por orientar o modo de ver as coisas do mundo e de fazer e ilustrar a história das coisas do mundo, dificultando enxergar idiossincrasias que não se adequassem a esse regime visual monocular. O emprego do ocularcentrismo para visualizar e historicizar coisas de uso nos ambientes contribuiu para enxergá-las em espaços geométricos (e não reais), notá-las nas dimensões idealizadas (e não do vivido), vê-las em uniformidade (e não em sua multiplicidade), observá-las na abstração (e não em sua concretude). Os objetos e os ambientes domésticos oitocentistas não se inseriam na lógica desse olhar e perderam profundidade na escrita de suas histórias.

No Brasil, até o século 19, os móveis eram raros e genericamente muito simples, salvo em espaços religiosos e em alguns poucos

sobrados aristocráticos. Contudo, no decorrer do século, eles se multiplicaram, foram usados em quantidade nunca vista, adornaram-se com capricho e adquiriram poder de representação até então pouco usual. A decoração, atributo relacionado à aparência, assumiu papel principal nas cenas da vida doméstica da boa sociedade² carioca e foi superdotada de expressão visual e simbólica, o que propiciou dar sentido ao que Machado de Assis afirmava: “Dize-me como moras, dir-te-ei quem és”.³

Pretendemos sugerir uma história do mobiliário como cultura visual e material⁴ produzida por grupos sociais que colaboraram na expressão de sentido de mundo. Tratar os móveis domésticos oitocentistas pelo viés da cultura visual é opção por alargar as delimitações que as abordagens das histórias do design e da arte vêm imprimindo a esses objetos.⁵ Consideramos que o móvel deve ser inserido “em situação”,⁶ ou seja, no conjunto de discursos e práticas próprios 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 19.⁷ Colocá-lo igualmente “em situação” é observá-lo em uso, em seu ambiente, si-

Representação de ambientes domésticos e a questão da cultura visual porta adentro, charge de Julião Machado para a revista *A Cigarra*

Fonte: *A Cigarra* edição de 28 de novembro de 1895, acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa

tuado no espaço a que foi destinado, levando ao estudo da cultura visual porta adentro,⁸ na vida cotidiana, na experiência visual, em seus elementos mundanos, domésticos.

Não nos interessa analisar o móvel isoladamente, como foi costume na história do mobiliário; desejamos antes vê-lo em seu lugar, acompanhado das coisas que o cercavam para compor 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. Os ambientes interiores tanto moldam identidades como representam a construção de individualidades, formalizadas em resposta às heranças dos ambientes vividos,⁹ sendo importantes sítios para observar as relações entre os indivíduos e seus gostos, desejos e a expressão de identidade.

Ao abordar os móveis como integrantes de um ambiente, de uma decoração, de uma imagem de interior, estamos alargando nosso campo visual e, conseqüentemente, nossa estratégia teórica. 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, ordenadas pelo lugar em que o objeto está intencionalmente localizado, entre 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 a ele associados. Segundo Richard Leppert, imagens adquirem "significado" não só em relação a seus "conteúdos" internamente específicos e ao que as pessoas dizem sobre esses conteúdos, mas também, em parte, de acordo com o local em que as obras de arte são exibidas, isto é, seu lugar físico.¹⁰

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. Segundo bases sociológicas, os modos de morar em casa e a organização e seleção dos sistemas dos objetos dentro dos espaços são circunscritos por prescrições morais associadas com família, gênero e posições de classe.¹¹

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 e naturalizam olhares, desejamos observá-los conjuntamente, recuperando o sentido do ato de decorar e o olhar relacionado à decoração de interiores, vendo-os sob o prisma da cultura visual. A noção de cultura visual engloba os objetos tratados nas histórias da arte e do design e inclui outros, frequentemente superolhados ou por elas ignorados.¹²

Além de suspender as certezas que as categorias de objetos parecem estabelecer, queremos ultrapassar o determinismo do estilo (ecclético) e, em vez de procurar peças que se insiram exclusivamente em sua lógica (aliás, pouco compreendida), desejamos ver os móveis em uso, dentro das casas, cercando famílias e ocupando lugares. Ao desistir de buscar ver apenas coisas com estilo, podemos ampliar nosso campo visual e respeitar toda possibilidade de coisas, acolhendo as várias linguagens que povoaram os domicílios oitocentistas e estar abertos a observar além de um repertório visual fechado.

Estamos nos afastando da prática do "connaissanceurismo" que, segundo Gaskell,¹³ seria a técnica pela qual a autoria das obras de arte individuais é, em geral, reconhecida. Diríamos mais, no caso dos objetos decorativos o "connaissanceurismo" atestaria também materiais, técnicas, procedências, datas, manufaturas, o que estabeleceria um patamar para valorar as peças ou o conjunto delas (coleções). Reconhecer autoria ou procedência¹⁴ seria quase exclusivamente basea-

do na evidência técnica e na lógica interna da obra, em seu estilo. O *connaisseur* carregaria o mito do olho refinado e sofisticado – *the good eye*,¹⁵ cujo parecer não abriria espaço para dúvidas. Essa prática nos fez acreditar que identificar estilo seria procedimento com fim em si mesmo.

Ao nos concentrar nos interiores domésticos vividos, grande parte deles não foi alvo de projetos de arquitetos ou decoradores, mas construída paulatinamente por seus moradores e modificada diversas vezes. Esses espaços não foram governados por movimentos ou por regras compositivas acadêmicas, apesar de ter tangenciado as normas editadas pelos manuais de arte decorativa. E, assim, a atividade de decorar as casas dialogou intrinsecamente com o modo de olhar para elas. Os objetos domésticos participaram da construção de uma nova espacialidade, dirigida pela possibilidade de serem visualizadas em detalhe várias imagens complexas, comportamento esse favorecido pela instalação de um novo olhar: o olhar decorativo.

Segundo Walter Benjamin, o século 19 era uma época toda voltada para o sonho – “Oui, cette époque était tout entière tournée vers le rêve, était meublée de rêve”.¹⁶ A utilização do verbo mobiliar traz uma pista sobre a relação entre os objetos concretos e a imaginação, demarcando outra faceta do sonho pouco pronunciada nos discursos sobre o século 19. O sonho transmutado em matéria, em objetos que preenchiam casas e que ocupavam lugares. Mobiliar de sonho seria outra maneira de dizer que o século 19 foi o tempo do despertar para a decoração e para o olhar decorativo.

Ambientes decorados e a representação do indivíduo: interiores da residência de Rui Barbosa na rua São Clemente, em Botafogo, veiculadas após sua morte

Sala de espera, fotografia registrada na revista *Para Todos*, n. 223, 1923.
Fonte: Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa



Cultura visual dos objetos materiais

Ao assumir a cultura visual como campo privilegiado de investigação para nosso objeto, consequentemente algumas posturas foram demarcadas: não consideramos o olhar dado natural,¹⁷ mas prática e fato epistemológico, e não aceitamos a experiência visual como universal, admitindo sua especificidade cultural. Os móveis e os ambientes em que eles estão inseridos devem ser tomados como objetos materiais-visuais e como participantes ativos da cultura visual oitocentista. Mais do que a maneira de usá-los, nos interessa como a boa sociedade oitocentista no Rio de Janeiro via seus ambientes e móveis, lhes conferia significados e atribuía o sentido decorativo.

Tendo em vista a diversidade de definições e caminhos que os estudos rotulados de cultura visual vêm assumindo,¹⁸ faz-se prudente esclarecer de que cultura visual estamos falando, ou seja, que universo e premissas relacionados ao visual estamos considerando. Diferente da maior parte dos estudos ditos de cultura visual ou estudos visuais¹⁹ relacionados, por vezes restritamente, à pós-modernidade e/ou aos eventos visuais veiculados por interfaces com tecnologia visual,²⁰ optamos por definição mais ampla de cultura visual.

Consideramos que estudos nesse campo podem ter como objeto desde a arquitetura às artes decorativas, as tradicionais pinturas às mais recentes instalações, as propagandas às paisagens, impressas ou televisionadas, manchas gráficas de textos às estampas de papel de parede, enfim, todas as produções humanas que propiciem experiências visuais, como também a própria maneira de ver, importante agente na significação de objetos que percebemos diariamente. Assim, cultura visual abarca “(...) qualquer coisa produzida, interpretada ou criada por humanos que tenha ou lhe seja dada intenção funcional, comunicativa e/ou estética”.²¹

Tal postura permite contemplar variadas imagens, incluindo todas as formas de arte e design. Entendemos que cultura visual é uma postura frente ao objeto de estudo, uma vez que as indagações concernentes a esses objetos sejam de natureza visual. É importante lembrar que "(...) enquanto a história da arte se guia por objetos individuais, os estudos visuais procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico para o universo mais geral das imagens e das representações visuais".²² Assumir o campo da cultura visual para enfrentar os móveis ditos ecléticos é buscar vê-los com outras lentes, que detenham características multifocais e possibilitem suspender dicotomias e classificações tradicionais. Ver os objetos decorativos sob o prisma da cultura visual é indício de querer ver diferente.

Estabelecemos a cultura visual como um conjunto de imagens familiares, cotidianas e coletadas ao longo da vida, que constrói o olhar cultural, a maneira de ver, que guia escolhas, seleções, gostos e modos de possuir coisas, sendo meio para "(...) pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades".²³ Ao nos deter sobre questões acerca da cultura visual da boa sociedade residente no Rio de Janeiro, na época do Segundo Império e Primeira República, desejamos entender como essa cultura afetou a maneira de olhar a decoração das casas, seus móveis, seus objetos e vice-versa. Esses artefatos, integrantes do conjunto de imagens que formaram a cultura visual oitocentista do Segundo Império, foram objetos visualmente compartilhados e compuseram um arquivo comum de conhecimento do mundo material que integraram.

Todas as formas visuais são construídas e, portanto, não representam uma verdade. As representações visuais são realizadas por sujeitos sociais determinados e compartilhadas por mais outros sujeitos. Conforme o que olham e como olham, definem a cultura

a qual pertencem, ao mesmo tempo que modelam suas identidades sociais e culturais. Cultura visual deve ser tomada como o estudo da construção cultural e social da experiência visual e desenvolvida em termos de 'sistema de significados' (instituições, objetos, práticas, valores e crenças) por meio do qual cada sociedade é visualmente constituída, reproduzida e contestada, conforme orienta Malcolm Barnard.²⁴ Subentende-se, assim, que as representações estão sendo consideradas práticas de significação.

As imagens das ruas urbanizadas e iluminadas, das pessoas em trajes refinados, da paisagem em transformação, das lojas com seus tantos artigos, das *vitrines* elaboradas, das casas ornamentadas, dos móveis enfeitados, das embalagens dos novos produtos, dos rótulos figurados, das ilustrações nos periódicos, das obras de arte dos salões e galerias, entre outras, eram vivenciadas, compuseram diferentes fontes visuais que conviviam e se complementavam, e ratificavam um novo estatuto de olhar – o olhar detalhista, propenso a valorizar o decorativo, o ornamental, próprio de um imaginário urbano.

Esse regime visual remete à figura da 'virada'. Contudo, *pictorial turn*, expressão cunhada por Mitchell,²⁵ tem sido usada insistentemente para sublinhar a ampliação do domínio da imagem no mundo moderno, com se o fenômeno fosse único e sem precedentes.²⁶ Tomando o sentido de mudança de paradigma que a expressão sugere, poderíamos usá-la como referência em sua forma esquemática para inúmeras variedades de circunstâncias. Interessa-nos o caso brasileiro, em especial no Rio de Janeiro, de sobrevalorização da decoração, de tendência a destacar a visualidade ornamental dos objetos diários. Nesse caso, poderíamos estar pensando em um *decorative turn* – o domínio do pensamento por decoração, da praticidade por ornamento. A figura da 'virada' se adequaria a uma fase de euforia do visual, cujas formas decorativas seriam cele-

bradas. Conforme Mitchell, o uso crítico e histórico dessa figura seria como uma ferramenta diagnóstica para analisar momentos específicos quando uma nova mídia, uma invenção técnica ou uma prática cultural irrompe em sintomas de pânico ou euforia (geralmente ambos) sobre o visual.²⁷

Apesar de não acreditar em um modelo histórico binário baseado simplificada-mente nesses pontos de virada,²⁸ cabe-nos constatar que é flagrante a mudança radical do modo de ver da boa sociedade brasileira, a qual afetou o formato e a decoração dos objetos domésticos brasileiros do século 19. A 'virada do decorativo' se conformaria à proposta de Mitchell, seja em sua forma de euforia (grande consumo) ou de pânico (críticas sobre seu abuso).

Empreender um trabalho filiado à cultura visual, a partir da postura de Irit Rogoff,²⁹ é estar predisposto à difícil tarefa de ver. Ver o outro, o outro tempo e o outro lugar. É também estar prevenido de que vemos aquilo que podemos ver e que sempre há obstáculos intransponíveis (porque irreconhecíveis, no momento) que não nos permitem realmente ver o que está além do que supomos ver. Desejamos construir visões que levem a diferentes olhares sobre o móvel e os ambientes domésticos oitocentistas e possibilitem repensá-los.

Optamos por lidar com diversos tipos/categorias de imagens para analisar o mobiliário em situação: imagens materiais/sólidas/tridimensionais – os objetos em si nas ambiências; imagens visuais/pictóricas/bidimensionais – representações dos objetos e ambiências; imagens textuais/mentais/abstratas – sobre o que evocam os textos a respeito de objetos e ambientes. Essas três categorias ampliam-se em outras possibilidades conforme as mídias em que se concretizam. A produção, reprodução, transmissão e disseminação das três imagens conjuntamente iniciaram seu percurso no sécu-

lo 19.³⁰ Graças a uma série de transformações tecnológicas – máquinas para auxílio na produção de objetos, litografias e fotogravuras para impressão de imagens, meios de transporte e comunicação mais ágeis – veremos um crescente compartilhamento de imagens, principalmente figuradas (estampas em jornais, embalagens, gravuras, pinturas), criando oportunidade de estabelecer identidades visuais transculturais.

Olhar decorativo

Estamos encarando a decoração como prática, uma prática de olhar, que envolve a operação de valorizar a potencialidade do 'visível que agrada' ao organizar os objetos em lugares, criando ambientes decorados. Estabelece-se uma relação de reciprocidade entre ambiente e objeto: os locais em que se espalham objetos decorativos se tornam decorados, e os objetos contidos em ambientes ditos decorados são identificados como decorativos.

Decorar implica melhorar o objeto, tomar o móvel melhor do que era ou seria sem a decoração. Isso não significa necessariamente enfeitar o objeto, mas inseri-lo em uma composição cuja imagem resultante do conjunto alcance determinadas características. O objeto pode assumir um atributo sem ser essencialmente. Pode tornar-se decorativo ao adentrar uma situação que lhe permita 'estar decorativo'.

Enquanto o olhar para a arquitetura, mesmo internamente, prioriza as questões espaciais e as relações em macroescala, a decoração de interiores lida com outro ponto de vista. Olhar para a decoração envolve visualizar detalhes, pequenas peças, estampas e como tudo isso, em conjunto, reconstrói o vazio arquitetônico, transformando-o. O olhar para a decoração demanda múltiplas visões e é incapaz de se fazer entender por uma perspectiva fixa e única, como nos podem fazer crer algumas pinturas de gênero ou fotografias. Para se ter uma visão mais abrangente

do ambiente e captar todos os seus detalhes, a inércia tem que ser vencida. É preciso movimentar-se pelo cômodo para visualizar todos os paramentos e todas as peças.

Havia tempo certo e coisas certas para se olhar nos interiores oitocentistas. Era deselegante deter-se no padrão de uma cortina, no desenho do tapete ou em observar escarradeiras. Só os objetos em destaque eram para ser vistos propositalmente 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. E assim, a cada tempo, uma decoração.

Um interior decorado tinha como primeira missão capturar o olhar. Há, portanto, uma relação de interdependência entre os objetos e o ato de parar e contemplar. Para usufruir as imagens de um ambiente interior há que permanecer no lugar por algum tempo, há que conviver com a decoração. Nessa situação, o observador experimenta várias posições e variadas imagens. Se a arte demandava perceber uma unidade, a decoração de interiores lidava com a junção de várias partes, a visão de vários enquadramentos, cada qual com interesse próprio.

O olhar decorativo, diferente do olhar artístico, não estabelecia relação essencialmente intransitiva entre observador, ambiente e objetos.³¹ O olhar para o objeto artístico deveria, de antemão, saber o que ser apreciado, destacado, digno de tal postura estética, e esse saber colocava-se como um distintivo de poder, de posição social. Para o decorativo havia disputas visuais.

Quando falamos do decorativo estamos lidando com uma instância imaterial, pois é um atributo, uma condição, é um estado. O decorativo é algo que se alcança, atinge, constrói. Essa natureza imaterial é percebida através do contato visual – tem valor de imagem. A imagem é resultado de um conjunto

de objetos – coisas materiais – sendo os móveis os elementos que mais contribuem para sua construção. O móvel com os revestimentos e os pequenos objetos formam uma composição visual. As superfícies se deixam impregnar por imagens e sobram poucos espaços para os vazios. O decorativo se estabelece com o preenchimento, o que remete à necessidade de claramente ocupar e preencher os ambientes que se desejam decorados.

Outra imagem peculiar é a imagem que temos dos objetos que usamos, com os quais mantemos contato físico. Para se detectar o detalhe é necessário que haja proximidade. No ambiente interior, a percepção do detalhe, mesmo que parta de uma referência totalizante, não toma emprestada a forma de olhar em amplitude, como em um panorama. A imagem decorativa envolve olhar detalhes.

Esses detalhes, que chamam atenção e sublinham a natureza do decorativo, também se fazem possíveis quando da existência de um conjunto, pois um detalhe sozinho perde seu sentido. A condição de pormenor é dependente de haver um contexto, de algo que faça parte. É indispensável um todo, composto por várias partes, para que o detalhe se faça presente, subsista. Se o todo é fundamental e serve como fundo, o detalhe também, minúsculo em sua essência, é capaz de dotar de distinção um ambiente e fazer do todo algo diferenciado, especial, individual. De detalhe em detalhe, o espaço se reconstrói e se transforma em outro lugar, um espaço pessoal.

Desse modo, o detalhe é capaz de interferir no todo, fazê-lo diferente, mudá-lo, mas é dependente dele para existir e fazer sentido. Olhar para o detalhe significa querer identificar o traço individual no todo, que pode ser feito por um paralelo com a realidade vivida em uma sociedade que lida com a necessidade de desenvolver a leitura de pe-

quenos detalhes para reconhecer seus pares e se distinguir dos ímpares.³²

Esse modo de ver os ambientes interiores não é inocente. Está posto no tempo, em lugares específicos, corporificado por determinados sujeitos. Os objetos decorativos, em especial os móveis, no Brasil do Oitocentos, transformaram-se em objetos de visualidade diária. Passaram a ser observados cotidianamente – a ter valor visual sublinhado. Consequentemente, produtores e consumidores de objetos decorativos tornaram-nos dignos de tal ação. A valorização do decorativismo cobria os móveis, a ornamentação impregnava as superfícies.

O mobiliário oitocentista tomava caráter exibicionista. Já que caprichava em suas formas e em seus enfeites, fazia questão de se mostrar. Ao tratar da categoria decorativo, estamos diante da construção de um sentido dependente do visual. Conforme sentença Adrian Forty, “A idéia de que a decoração doméstica expressava o caráter pessoal veio de uma fascinação geral do século 19 pelas aparências”.³³ Posto que tendemos a concordar com o autor, o gosto pelas aparências, que tomou a sociedade burguesa oitocentista ocidental, teria afetado a boa sociedade brasileira e, em especial, a residente no Rio de Janeiro, cidade capital, onde chegavam e de onde partiam as referências de distinção cultural. Podemos imaginar que a sociedade de elite urbana valorizava mais as formas do que os conteúdos, mais as imagens do que a materialidade, mais o valor simbólico do que o valor venal. Todavia, as

formas, as imagens, e os valores simbólicos não são construídos e valorizados como abstrações, pensamentos, imaginações. Precisam estar materializados para se tornar visíveis e consumíveis. Só podemos deitar no aprazível, sentar na riqueza, pegar o magnífico, apoiar no suntuoso se antes existem os móveis. Não havendo materialidade onde depositar sentidos, eles se esvaem, não se fixam, pairam no ar.

Na ação expositiva, o móvel também foi fator denunciador de virtudes morais e estéticas de seus usuários e proprietários, através da imagem. Da maneira como estavam dispostos, seu estado de manutenção, seu aseo, a compatibilidade da forma com o lugar e com o poder aquisitivo do dono da casa demarcariam mais as questões morais implicadas. A escolha dos tipos, das linguagens, dos materiais, dos revestimentos e acabamentos traria a dimensão estética. Ambas as características – morais e estéticas, do decoro e da decoração – seriam percebidas pelo contato visual.

Devemos, então, tentar ler os móveis munidos das capacidades visuais que a sociedade mais valorizava. Será preciso lidar com outros textos, além da visualidade do próprio móvel, que tragam imagens de objetos decorativos e tentar perceber a construção de sentido proporcionado pela interpenetração dessas imagens. Como os sentidos não são inerentes às imagens, faz-se necessário buscá-los na interação social complexa entre imagem, observadores e contexto. Devemos buscar os significados dominantes – significados que tendem a predominar em uma dada cultura.³⁴

Tomamos como premissa que significados nunca são produzidos isoladamente ou por meio de processos isolados, mas através de redes intrincadas de conectividades. Não há significado se o significado não é compartilhado. O olhar que estamos denominando

Salão nobre,
fotografia veiculada
na revista *O Tempo*,
de 15.01.1924
Fonte: Acervo da Fundação
Casa de Rui Barbosa



decorativo é uma construção cultural e, assim, as definições relacionadas a decoração e decorativo devem ser tomadas como partícipes no processo de significação. Esse olhar foi sendo lapidado por vários meios, tanto visuais quanto escritos.

Nosso campo de investigação é complexo e multifacetado, o que implica buscar referências documentais e teóricas que propiciem construir uma visão polissêmica. Tal atitude deve ser tomada em função de acreditarmos que a compreensão³⁵ de obras visuais-materiais não pode assumir um viés unilateral, optando por apenas um tipo de abordagem, pois ao travar experiências com determinada mídia visual, acabamos por fazer associações com outras mídias e outros setores de nossas vidas. Nossas experiências visuais não ocorrem de forma isolada.³⁶ Os estudos visuais demarcados como novo campo disciplinar são delineados por seu caráter interdisciplinar.³⁷ O modo como texto e imagem se inter-relacionam determina a forma de nossa experiência cultural, como lembram Thomas Mitchel³⁸ e Irit Rogoff.³⁹

O discurso do decorativo insurgia, demonstrando novo objeto. Esse discurso era promovido por novo interesse, nova maneira de olhar. Fala-se do que se olha e olha-se para o de que se fala, estando, pois, as instâncias visuais e verbais interligadas e conectadas. Assim, por textos, representações, discursos e imagens cotidianas, o ambiente visual oitocentista tornava-se decorado em extensão que nunca tinha sido vista até então e impregnava olhares, dirigindo-os a ver imagens decorativas.

Essas imagens têm indícios a seguir, conexões a fazer, códigos a decifrar. Seus significados precisam ser revistos, e seus sentidos, reconstruídos. Ainda há caminhos a percorrer. Há imagens a ver, visões a pensar, móveis e ambientes a apresentar. O caminho é promissor.

– Sente-se, fique à vontade!

Marize Malta é professora da Escola de Belas Artes do departamento BAU e colaboradora no PPGAV na linha de História e Crítica da Arte; doutora em história social pela UFF; pesquisadora da história e teoria das artes decorativas oitocentistas no Brasil, com ênfase na cultura visual, e integrante do grupo de pesquisa Entresséculos.

Notas

1 Jay, Martin. Scopic regimes of modernity. In Mirzoeff, Nicholas (org.). *The visual culture reader*. London: Routledge, 1998:66-69.

2 Estamos usando a acepção de boa sociedade conforme empregada por Mattos, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema: a formação do estado imperial*. São Paulo: Hucitec, 2004 e ampliada por Rainho, Maria do Carmo T. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções*. Rio de Janeiro/Brasília: século XIX/UnB, 2002.

3 Assis, Machado. Linha reta e linha curva. In Cavalcante, Djalma (org.). *Contos completos de Machado de Assis*. Juiz de Fora: UFF, 2003:257.

4 Tratar um objeto concreto exclusivamente por sua visualidade é desprezar sua condição material e as implicações que sua presença espacial e de interação podem trazer à produção de sentidos dos usuários. Mesmo priorizando a visualidade que os objetos proporcionam, não prescindimos de sua natureza física tridimensional, operacional, interativa.

5 Os móveis e ambientes ditos ecléticos foram praticamente ocultados nas histórias da arte e do design no Brasil ou, quando mencionados, estiveram postos em condição de inferioridade perante os móveis coloniais e modernistas. Hoje eles ainda continuam esquecidos pelas histórias no Brasil, mesmo que elas, com os reflexos do advento da Nova História, tenham ampliado sua noção de documento e de fazer história, favorecendo a inclusão de pessoas e coisas, antes ditas sem história, e de se permitirem dialogar com outras disciplinas, favorecendo a diluição das fronteiras e o consequente arejamento de suas bases teórico-metodológicas.

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

7 Cf. Zerner, H. *Ecrire l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 1997: 10.

8 A expressão "porta adentro" é empregada por Maria Izilda de Matos para identificar espaço e tempo do universo doméstico, onde se desenvolvem de forma velada as transformações, diferente dos espaços urbanos e onde ela situa a análise da rotina dos trabalhos domésticos. Aplicamos aqui também para demarcar o *locus* que privilegiamos em nosso estudo. Matos, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru:

- Edusc, 2002. Matos, por sua vez, tomou o termo inaugurado por Maluf, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995. Agradeço a Nelson Schapochnik o esclarecimento.
- 9 Cf. Sparke, Penny. Introduction. In Mackellar, Susie; Parke, Penny (eds.). *Interior design and identity*. Manchester: Manchester University Press, 2004: 1-9.
- 10 Leppert, Richard. *Art and the committed eye; the cultural functions of imagery*. Oxford: Westview Press, 1996: 12.
- 11 Woodward, Ian. Domestic objects and the taste epiphany; a resource for consumption methodology. *Journal of Material Culture*, London, v.6, 2, 2001: 121.
- 12 Cf. Barnard, Malcom. *Approaches to understanding visual culture*. London: Palgrave, 2001: 3.
- 13 Gaskell, Ivan. História das imagens. In Burke, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992: 245-246.
- 14 Para Gaskell, o trabalho do *connoisseur* estaria ligado ao autoritarismo, pois seus argumentos seriam comumente pouco racionais e passariam por questões de reputação pessoal. Id., *ibid*:246.
- 15 Cf. Rogoff, Irit. Studying visual culture. In Mirzoeff, op. cit.: 14-26.
- 16 Benjamin, Walter. L'intérieur, la trace. In: _____. *Paris, capitale du XIXe siècle*. fragment II, 6. Paris: Cerf, 1989: 231.
- 17 Cf. Jay, op. cit.:66-69.
- 18 Para um mapeamento do campo e síntese de suas diversidades, ver Elkins, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representations*. New York/London: Routledge, 2003; Dikovitskaya, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge/London: The MIT Press, 2005; e Knauss, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, Uberlândia, v. 8, n.12, 2005:98-115.
- 19 Consideramos James Elkins (2003), os periódicos *Invisible Culture*, *Journal of Visual Culture*, *Transcript*, *Modernity* e *Glossen*.
- 20 Cf. Mirzoeff, Nicholas. *The visual culture reader*. London: Routledge, 1998 e *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.
- 21 Barnard, Malcolm. *Art, design and visual culture: an introduction*. London: Macmillan Press, 1998: 18.
- 22 Knauss, op. cit.:112.
- 23 Id., *ibid*:110.
- 24 Barnard, 1998, op.cit: 7 e 55.
- 25 Mitchell, W.J.T. *Picture theory; essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994: 11-34.
- 26 Mitchell em artigo intitulado 'Showing seeing: a critique of visual culture' (*Journal of visual culture*, London, v. 1(2), 2002:173) faz um balanço dos mitos já construídos sobre cultura visual, mapeando várias 'falácias' (termo usado por ele), entre elas a '*falacy of pictorial turn*'. Mitchell comenta usos e abusos do termo e explica que se trata de um tropo (uso de palavra em sentido figurado), citando exemplos de várias 'viradas' na história e sublinhando que o fenômeno não é único e exclusivo de nosso tempo.
- 27 Id., *ibid*: 173.
- 28 Mitchell critica o modelo histórico baseado em *turning points*, classificando trabalhos nele baseados de enganosos, convenientes para os objetivos das polêmicas do presente e inúteis para os propósitos da crítica histórica genuína. Id., *ibid*:172-173.
- 29 Rogoff, op. cit.:15-16.
- 30 A considerar a pós-modernidade o tempo do predomínio do visual sobre o textual, em virtude da saturação da imagem visual, poderíamos considerar o século 19 o tempo do despertar dessa condição, tendo em vista a ocorrência da ampliação da circulação das imagens pelas mídias de massa.
- 31 A respeito da diferença entre apreciação artística e estudos visuais, ver Mitchell, W. J.T. *What do pictures want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- 32 Cf. Sennet, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- 33 Forty, Adrian. *Objects of desire: design and society since 1750*. London: Thames and Hudson, 1995: 105.
- 34 Sturken, Marita; Cartwright, Lisa. *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001: 47.
- 35 Sobre discussão acerca da explicação e compreensão da cultura visual a partir das tradições das ciências naturais, da ciência social, da hermenêutica e do estruturalismo, ver Barnard, 2001, op. cit.: capítulos 1 e 2.
- 36 Sturken e Cartwright, op.cit: 2.
- 37 Cf. Knauss, op. cit.: 110.
- 38 Mitchell, 1994, op.cit: 95.
- 39 Cultura visual "(...) abrange uma grande porção mais do que o estudo das imagens (...), mostra-se no mundo inteiro da intertextualidade em que imagens, sons e delineamentos espaciais são lidos por e através dos outros". Rogoff, op. cit.:14.