

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Sobre posições:  
objetos em fluxo,  
espaços em refluxo**

## Imagens atrás da porta: arte na domesticidade e a domesticidade na arte finissecular

Marize Malta  
UFRJ/CBHA

### Resumo

Em fins do século XIX, quando um quadro exibía cenas de intimidade em uma exposição pública, o modo de olhar para os interiores domésticos passava por ajustes para ver uma imagem artística. Quando um objeto ou vários eram exibidos em um salão de recepção, os olhos se ajustavam para ver imagens decorativas. A partir dessa instigante e ambígua situação, pretendemos discutir a construção dos sentidos atribuídos às imagens domésticas conforme lugares ocupados por suas representações: do lado de fora ou do lado de dentro.

### Palavras-chave

Artes decorativas, arte e domesticidade, lugares da arte.

### Abstract

At the end of 19th century, when a picture showed intimate scenes in a public exhibition, the way of looking at domestic interiors underwent adjustments so as to see an artistic image. When an object, or many of them, was exhibited in a drawing room, the eyes were adjusted to see decorative images. From this provocative and ambiguous situation, we intend to discuss the construction of meanings attributed to domestic images depending on the places of their representations: from the outside or the inside.

### Keywords

Decorative arts, art and domesticity, art venues.

Em fins do século XIX, a decoração dos ambientes domésticos nos principais centros urbanos esteve em evidência, situação que contribuiu para ver a domesticidade como outro lugar para a arte e como foco de interesse temático pelos artistas. Também foi bastante significativa a produção de imagens que focalizavam os interiores domésticos, com cenas corriqueiras envoltas em cenários que mostravam um universo que se encontrava fora do alcance das vistas de estranhos. Essa temática promoveu um tipo de representação dentro da chamada cena de gênero, que poderíamos chamar de ‘imagens atrás da porta’<sup>1</sup> ou imagens de intimidade<sup>2</sup>. As telas não apenas descreviam materialmente salas, quartos e outros aposentos, também representavam sensações e sentimentos relacionados com a experiência de estar do lado de dentro.

### Dois lados

No século XIX, estar do lado de dentro ou do lado de fora implicava ocupar lugares muito distintos, senão opostos. Cada situação promovia experiências diferenciadas, o que levou à definição de posturas peculiares. A casa tornava-se representante paradigmática do lugar de dentro, enquanto a rua, as lojas, as instituições assumiam papel de lugar de fora. O dentro correspondia à idéia de ordem, proteção, paz, enquanto o exterior significava o caos e a diversidade. A casa despiá-se de sua condição física para se tornar um lar, transpondo para sua imagem interior a condição de realidade. O lar era o templo do coração, como diria John Ruskin<sup>3</sup>, um verdadeiro santuário secular onde a humanidade teria abrigo garantido, os valores morais mais elevados estariam salvaguardados e os sentimentos mais íntimos poderiam ser revelados.

O refúgio idealizado contra o lado de fora reclamou por um mundo exclusivo: o interior doméstico, território propício para que cada individualidade aflorasse e para que o psicológico se desenvolvesse<sup>4</sup>. Tudo que acontecia atrás das portas parecia estar protegido da visibilidade pública, e permanecia isolado e, por vezes, indigno de vir a público. Nesse espaço se depositavam os sinais tangíveis por meio dos quais as emoções e os sentimentos se tornariam manifestos<sup>5</sup>. Os sinais eram prerrogativas dos objetos, dos revestimentos, da decoração de interiores, cujo valor imanente repousava na sua materialidade. Tomando imanente, no campo etimológico, como aquilo que existe ou permanece no interior, seriam somente os objetos encontrados nos lares – os interiores domésticos – aqueles

- 
- 1 Cf. VICKERY, Amanda. *Behind closed doors: at home in georgian England*. London: Yale University Press, 2009.
  - 2 Sobre a questão da intimidade na temática da arte brasileira finissecular, veja CARSOSO, Rafael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890 e LINS, Vera. A intimidade em cena. Ambos constantes em CAVALCANTI, Ana et. al. *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.
  - 3 RUSKIN, John. *Sesame and lilies*, 1865. New York: Metropolitan Publishing Co., 1891. p.137.
  - 4 A respeito da relação entre a construção da noção de interior no século XIX e sua relação com a psicanálise e o consultório de Freud, veja RICE, Charles. *The emergence of interior: architecture, modernity, domesticity*. London: Routledge, 2007.
  - 5 SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.37.

passíveis de guardarem a presença divina do humano, de comprovarem o fato da própria existência do homem.

A interação cada vez mais íntima e cotidiana das pessoas com os objetos provocou uma dependência mútua. Um não sabia mais viver sem outro, um não conseguia mais construir sua identidade sem a participação do outro. As pessoas se dispuseram a acreditar que os objetos domésticos estavam investidos de atributos da personalidade humana, cujas qualidades e defeitos só seriam captados ao se adentrar nesse espaço e a olhar demoradamente para os ambientes interiores e suas coisas: “Dize-me como moras, dir-te-ei que és”<sup>6</sup>.

As imagens de interiores domésticos qualificavam a experiência de olhar a partir do lugar de dentro: olhar para dentro de si, olhar de dentro para fora, olhar as coisas de dentro, que podemos identificar como uma das facetas do olhar decorativo<sup>7</sup>. Contrariamente, olhar de fora levava a outras perspectivas. Assumir um lugar público para localizar o ponto de vista significava sair da situação de proteção e intimidade, permitindo descortinar novos sentidos. Ver a partir do viés institucional era uma das formas de assumir um olhar do lado de fora da intimidade – um olhar artístico.

Os museus, em suas várias modalidades, desde o projeto civilizador iluminista, exemplificavam a transformação da experiência visual do domínio do privado para o público e buscavam criar formas modelares de ver, de se portar, de se comportar, de moldar identidades por meio do contato com certo tipo de obras, objetos e documentos. O compromisso institucional educativo assumia certas escolhas de peças a serem expostas e re-significava os objetos e as pessoas por eles representadas<sup>8</sup>. Esse movimento publicizante auxiliava também a repensar o sentido de possuir objetos materialmente e a reforçar o valor simbólico e estético das coisas. De uma forma ou de outra, evidenciava-se a centralidade do objeto para a ‘boa sociedade’ que decorava suas casas e freqüentava museus.

Contudo, quando o mesmo objeto ocupava lugares diferentes, ele se metamorfoseava, ganhando uma espécie de novo envelope<sup>9</sup>. O espaço institucional do museu teria um impacto transformativo contundente sobre todos os objetos que por ele fossem acolhidos<sup>10</sup>. Era um lugar privilegiado onde se podia ver tudo, pelo menos o que estava exposto.

No museu passava-se pela experiência de ver algo que estava ali para ser visto, que já passara por um processo de seleção e crítica. Era um lugar seguro. Tudo lá era digno de ser admirado e implicava olhar fixamente para tudo que

6 ASSIS, Machado. Linha reta e linha curva. In: CAVALCANTE, Djalma (Org.). *Contos completos de Machado de Assis*. Juiz de Fora: UFJF, 2003, p.257.

7 MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro*. Niterói, 2009. Tese (Doutorado em História) – ICHF, UFF, Niterói, 2009.

8 Sobre a discussão acerca do papel dos museus na modelação de diferenças entre coleções, públicos e identidades de grupos sociais, veja SHERMAN, Daniel J. (Ed.). *Museums & difference*. Bloomington: Indiana University Press, 2008 e SANDELL, Richard. *Museums, prejudice and the reframing of difference*. London: Routledge, 2007.

9 Cf. CARRIER, David. *Museum skepticism: a history of display of art in public galleries*. London: Duke University Press Book, 2006.

10 GUHA-THAKURTA, Tapati. ‘Our gods, their museums’: the contrary careers of India’s art objects. *Art History*, London, vol. 30, n. 4, sep. 2007, p.628-657.

estivesse exposto. Nos museus, pinturas e objetos poderiam ser veículos de intenções superiores e, assim, sublimar, enobrecer os espíritos e enlevar as mentes, principalmente se servis e inferiores. A partir de sua existência material, algumas coisas poderiam alcançar valores espirituais, condição favorecida pelo fato de serem superolhadas. Do mesmo modo, as pessoas comuns e suas coisas corriqueiras passariam a ser revistas se apresentadas sob o prisma do museu, quando em seus interiores eram expostos quadros com cenas banais passadas nos ambientes domésticos.

Ao visitar um museu e observar uma cadeira, uma gravura, uma carta, só se permitia ao visitante a experiência visual, inibindo qualquer proximidade tátil ou íntima com o que era exposto. Ao mesmo tempo eram coisas semelhantes com as quais as pessoas poderiam lidar cotidianamente em suas casas, onde as trocavam de lugar e tidas como ordinárias. Essa experiência levaria pelo menos a duas atitudes: uma, impunha significação inferior a certo tipo de objeto-no-museu, já que era algo da esfera doméstica; outra, valorizava o objeto-na-casa a partir da sugestão do objeto-no-museu. Os visitantes passavam a valorizar seus próprios pertences, a lhes atribuir outros sentidos e a desejar adquirir mais e mais coisas, de modo a transformarem suas casas em repositórios de peças em exibição.

Telas que se expunham em galerias e exposições temporárias adicionavam outros significados à publicidade das imagens de intimidade. As telas estavam ali não só para salvaguardarem memória ou educarem, mas para serem adquiridas e possuídas. As imagens assumiam valor mercadológico e sua condição matéria e estética se mesclava e confundia. Levando o quadro para sua casa e fixando-o à parede, a imagem de intimidade era acolhida pelo ambiente de intimidade, construindo um eco, por vezes um pleonasmo e reconfigurando o ambiente de intimidade da casa.

Para que determinado quadro encontrasse comprador, o artista teria que acatar certos pré-requisitos: o tamanho da tela deveria guardar proporções que fossem compatíveis com os espaços domésticos, o tema seria restrito, suas imagens, agradáveis e decentes. Ele, para contracenar com outros quadros e objetos da casa, deveria ser potencialmente decorativo. Sua carga artística estaria a favor do esquema decorativo da casa.

### **Cenas domésticas**

Como nos lembra Gonzaga Duque<sup>11</sup>, a partir do pseudônimo de Sylvínio Junior, a maioria das casas do Rio de Janeiro era de aluguel e poucos podiam gozar da propriedade do lugar em que moravam. A identidade recairia na decoração dos interiores e na disposição dos objetos. Por conseguinte, a decoração passou a ser investida de valor adicional e tudo que era móvel, valorizava-se, na medida que poderia acompanhar o dono para onde quer que fosse morar. Sua identidade material o seguia, tal qual uma sombra que projeta uma imagem que delinea mas não define completamente. O objeto podia sugerir a personalidade, permitindo mostrar um contorno do seu dono, sem esclarecer a pessoa por completo

<sup>11</sup> JUNIOR, Sylvínio. *A dona de casa*. Rio de Janeiro: Domingos Magalhães, 1894.

Diferente do reflexo, que oferece uma imagem ilusoriamente nítida e clara, a sombra carrega um sentido de negatividade, lembrando que a materialidade é inibidora da luz. O objeto, frente à imagem, seria sombrio. A planaridade dos quadros e sua posição assente às paredes fez com que sua materialidade fosse perceptivelmente diluída. Os quadros não faziam sombras e refletiam a luz que incidia, reforçando a idéia de serem peças que iluminavam. Contudo, os quadros são emoldurados.

As molduras que envolvem os quadros demarcam limites, monumentalizando e imortalizando a figuração. Elas encerram, seguram e ascendem do real para a ordem do estético<sup>12</sup>, tendo os meios para sustentar a imagem e pendurá-la na parede. Tratar os quadros com suas molduras como objetos é olhá-los por outro viés demarcando sua condição de mobiliário, de objeto decorativo, que, por sua natureza, ocupa espaço<sup>13</sup> e pode provocar sombras.

Os objetos, na sua materialidade, passavam a evidenciar sua potencialidade como pontes entre o mundo físico e mental, entre estados conscientes e inconscientes<sup>14</sup>. Quando passavam a ser representados em pinturas de interiores domésticos, a instância do material assumia a contingência da imagem. E, assim, não faziam mais sombras.

Em fins do século XIX e princípios do XX, as cenas domésticas tomaram paredes de salões e galerias, alcançando significativa presença<sup>15</sup>. O tema da domesticidade passava a ser digno de fixar-se em tela e não mais precisava estar por trás das pessoas, como ocorria quando servia de fundo para retratos. O ambiente doméstico, com pessoas ou sem elas, destacava-se como expressão. O tema corriqueiro, banal, sem importância fixava-se em tela, emoldurava-se ricamente, era ostentado em exposições e salões.

Decerto que cenas de interiores domésticos não foram prerrogativas de fins do século XIX e é só folhearmos livros de história geral da arte para encontrarmos alguns exemplos emblemáticos, como o casal Arnolfini, cenas da Virgem com o Menino ou atos supostamente corriqueiros de Vermeer e Chardin. Contudo, foram exemplos que destoavam das prescrições dos tratados artísticos, os quais não mencionavam a temática nominalmente nem prescreviam como compor cenas de interiores. Os fundamentos dessa tipologia de pintura estavam assentados na experiência holandesa, que diante da tradição clássica, antagonizava com os preceitos narrativos, priorizando os descritivos<sup>16</sup>.

Diferente da maioria das cenas de gênero holandesas, as cenas domésticas de entresséculos optavam por outros pontos de vista. O observador assumia posição rasteira, muito próximo dos objetos, olhando de esgueira ou enxergando completamente cada detalhe. Os interiores das casas também se transformavam e passaram a ser definidos mais pelos agrupamentos dos objetos do que pelo espa-

12 SCOTT, Katie. Framing ambition: the interior politics of Mme de Pompadour. *Art History*, London, vol.28, n.2, apr. 2005, p.248-290. p.255.

13 SCOTT, Katie. Introduction: image – object-space. *Art History*, London, vol. 28, n.2, apr. 2005, p. 137-150. p.145.

14 MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Blackwell, 1987. p.99.

15 Cf. BORZELLO, Frances. *At home: the domestic interior in art*. London: Thames and Hudson, 2006.

16 ALPERS, Svetlana. *A arte de descobrir; a arte holandesa do século XVII*. São Paulo: EdUSP, 1999.

ção geométrico. Para além das representações tradicionais da tridimensionalidade, os interiores poderiam funcionar pictoricamente como um signo de identidade e um emblema de intenção<sup>17</sup>, uma narrativa do pessoal.

Nessas histórias de interiores, as pessoas eram ‘captadas’ nas mais corriqueiras ações, como se fossem surpreendidas por um instantâneo e flagradas sem tempo para fazer pose. Um ar de naturalidade predominava, como se mostrar pessoas à vontade convencesse o espectador de que se tratava da experiência de estar em casa, a portas fechadas. Esse lugar de dentro passou a ter o privilégio de ser um tema em especial, um gênero renovado.

Nas primeiras décadas do século XIX, na Europa, começou a moda de se fixar em aquarelas as imagens dos cômodos da casa e sua caprichada decoração, hábito adquirido tanto pelos aristocratas, que encomendavam pinturas a profissionais consagrados, quanto por camadas médias, prática normalmente assumida por mulheres, donas de casa, que exibiam seu talento como artistas amadoras. Se não havia compêndios para aprender a pintar interiores, muitos amadores recorriam aos livros de decoração de interiores para educar seus olhares e para servir de modelos.

No Brasil, em fins do XIX, as imagens domésticas se tornaram importante temática para os quadros de cavalete, muitos dos quais estiveram relacionados a inovações plásticas. *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, para citar um dos quadros mais emblemáticos do período, tomava como temática um “assunto doméstico”<sup>18</sup>, nos dizeres de Gonzaga Duque. Mesmo que seu arranjo não correspondesse ao ambiente real de um gabinete ou salão, não havia dúvida que se estava diante de um espaço interior em que a presença dos têxteis incontestavelmente denunciava. De um modo geral, por trás das portas, viam-se personagens sedentárias, gozando do ócio, displicentemente largadas em sofás ou divãs, o que reforçava a idéia de que os interiores domésticos eram lugares onde se poderia fugir das formalidades. Elas lançavam olhares perdidos, como que imersas em um mundo de fantasia. Pareciam estar alheias de estarem sendo observadas e de que sua privacidade havia sido invadida e posta a público. As mulheres protagonizavam as cenas e eram a encarnação da intimidade. Sonhando, chorando, lendo, cada vez mais suas aflições, angústias e emoções configuravam estados de alma.

Retratar as psicologias humanas, femininas eminentemente, estabelecia uma desestabilização na tradição descritiva ou narrativa em que as telas se filiavam. Não havia uma história a ser contada a partir de personagens históricos ou mitológicos nem uma cena generalizante a ser apresentada. Objetos, estampas e revestimentos não mais ambientavam uma cena de costume, mas auxiliavam a ativar uma atmosfera psicológica, onde os humores e temores das personagens femininas contracenavam com eles.

Representava-se o estado de estar consigo, observando pessoas em seus ambientes interiores, lugares propícios para se mergulhar nas interioridades pessoais e para representar estados psicológicos. A solidão se mostrava, acompanhada de cores e sombras que a *enformavam*. Diferente de quadros de ateliê, onde

17 SCOTT, Framing ambition... *op.cit.*, p.253.

18 GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p.212.

as modelos eram flagradas durante ou no intervalo de suas poses, as cenas domésticas ganhavam ares mais invasivos, surpreendendo mulheres de boa família na quase estaticidade de suas ações, muitas vezes em condições pouco recatadas, ensimesmadas com suas emoções ou sonhos.

Essas imagens, contudo, longe de serem estáveis, seguindo as expectativas morais das cenas familiares, eram complexas e repletas de detalhes e informações que questionavam as tradicionais imagens de gênero. Em vez de reduzir sua estrutura pictórica, os quadros de interiores domésticos exacerbavam sua composição, preenchiam a tela com uma multiplicidade de minúcias diferentes entre si, aproximando-se às idiossincrasias do mundo público, da convivência com a multidão e com o desconhecido, desestabilizando a expectativa da imagem do lar e do lado de dentro sereno.

As telas, longe de reproduzirem a harmonia e a ordem moral dos lares ideais, traziam desafios ao seu equilíbrio, sugeriam outros modos de compô-los, re-significando os modos de olhar para os interiores domésticos. Essas imagens, fortemente atrativas, sedutoras ao olhar, são celebrações dos prazeres da domesticidade, lugar propício ao decorativo. Os interiores cotidianos, pessoais e psicológicos se expunham e alcançavam domínio público em galerias e museus, lugares propícios ao artístico. As imagens de intimidades ganhavam galerias e exposições públicas, alcançando a condição de superexpostas. O privado vinha a público, o doméstico e seu mundo decorativo ultrapassava seu território, angariando novos sentidos, gerando ambivalência e instabilidade de identidades, visto que o lugar do público e do privado se confundiam, que o objeto artístico da galeria era também o decorativo da casa. Cada lugar ocupado pela imagem pictórica de intimidade ficou marcado na história do quadro, do mesmo modo em que o quadro deixou rastros pelos locais onde passou. É diante dessa ambiguidade material e aparente que a condição de decorativo e de artístico se confundiu no entresséculos a partir das cenas de intimidade, propiciando a coexistência da arte na domesticidade com a domesticidade na arte.