



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LOUISE CLAUDINO MACIEL

**PODE ENTRAR: MANIFESTAÇÕES DE GOSTO NO ÂMBITO DA MORADIA E DA
DECORAÇÃO DAS ELITES CULTURAIS NA REGIÃO METROPOLITANA DE
RECIFE**

RECIFE

2018

LOUISE CLAUDINO MACIEL

**PODE ENTRAR: MANIFESTAÇÕES DE GOSTO NO ÂMBITO DA MORADIA E DA
DECORAÇÃO DAS ELITES CULTURAIS NA REGIÃO METROPOLITANA DE
RECIFE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Linha de Pesquisa: Cultura Política, Identidades Coletivas e Representações Sociais

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Eduarda da Mota Rocha.

RECIFE

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária: Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

M152p Maciel, Louise Claudino.

Pode entrar : manifestações de gosto no âmbito da moradia e da decoração das elites culturais na Região Metropolitana de Recife / Louise Claudino Maciel. – 2018.

318 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Maria Eduarda da Mota Rocha.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2018.

Inclui referências e apêndices.

1. Sociologia. 2. Decoração de interiores. 3. Estética – Aspectos sociológicos. 4. Habitação – Bem-estar. 5. Cultura material. 6. Elites (Ciências sociais) – Atitudes. 7. Distinção social. I. Rocha, Maria Eduarda da Mota (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2018-156)

LOUISE CLAUDINO MACIEL

PODE ENTRAR: manifestações de gosto no âmbito da moradia e da decoração das elites culturais na Região Metropolitana de Recife

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovada em: 28/02/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Eduarda da Mota Rocha (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Jorge Ventura (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Carolina Martins Pulici (Examinadora Externa)
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Kátia Medeiros de Araújo (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Simone Magalhães Brito (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Paraíba

A meu pai, José Alves Maciel. Hoje a nossa casa é como no seu filme, 'Entre o Céu e a Terra'. Em algum cômodo você estará feliz por eu ter concluído. Foi assim que me ensinaste. No final, a melhor recompensa: aquele olhar e sorriso e o dito de sempre – 'parabéns, linda'.

AGRADECIMENTOS

Esta tese não existiria sem as energias, o amor e o suporte de tantas pessoas.

Agradeço a minha mãe, Sonia, minha fortaleza, pelo amor que cuida, resgata e nunca cobra; a Julie, pela sorte de ter uma irmã mais velha que é meu alicerce; a Daniele, minha irmã doce, especialista em dar alegria e em cuidar das pessoas; ao meu pai, José, o grande amor de todas nós.

A Tiago, pelo dia a dia feito de cumplicidade e da leveza que é toda sua; pelo apoio incondicional em tudo.

Aos meus sogros, Suely e Verçosa, pelo carinho e pela compreensão da ausência.

A Bruno e Otávio, cunhados queridos, e a tia Sandra, pelo apoio e torcida.

A Lara, Clara e Theo que trouxeram o sol e a esperança; pela alegria contagiante que fortaleceu no cansaço e serenou na dor; por terem me feito 'tia Lu'.

As amigas Karol, Natália, Dani, Rany, Jake, Maribá e Carolzinha pela caminhada nas CS e por continuarmos seguindo juntas.

Aos amigos do doutorado: André, Ricardo Santiago, Jake, João, Marcílio, Juliana e Ronald pelo aprendizado no curso e pela bela amizade que continuou. A Aninha, Bella e Carol, pela sorte de ter feito esse doutorado com vocês, pelo aprendizado e alegria, pelo nosso bloco que promete ser por muitos carnavais. A Chico e Daniel, incentivadores incansáveis das doutorandas.

A todos os professores do PPGS; a Silke Weber, Jorge Ventura, Remo Mutzenberg, Liana Lews pelas contribuições nas defesas dos projetos da pesquisa; a Eliane Veras, Paulo Marcondes, Cinthya Hamlin, Simone Brito (UFPB), Jonatas Ferreira e Ricardo Santiago pelo carinho e pelos conhecimentos compartilhados. Ao professor e amigo Clóvis Cavalcanti que me ajudou com os contatos para as primeiras entrevistas.

A minha orientadora, Maria Eduarda, por me incentivar a fazer este estudo, pelas enormes contribuições a esta tese, pela amizade, carinho e confiança.

A todos os meus ex-alunos da UFPE que torceram por este trabalho.

Aos colegas e professores do CODAI (UFRPE) e aos meus novos alunos, que esta tese me auxilie a contribuir com a instituição que agora integro.

Ao CNPq pela concessão de bolsa que permitiu a realização desta pesquisa.

Aos meus informantes, por me receberem em suas moradias e dividirem comigo relatos das suas trajetórias.

RESUMO

Esta tese analisa o papel da moradia como esfera de distinção social na Região Metropolitana do Recife (RMR). O objetivo é compreender as práticas e as propriedades no âmbito da moradia e da decoração que diferentes frações das classes altas associam ao “bem morar”, bem como as fronteiras simbólicas que emergem nesse universo. Para realizar a pesquisa, partimos de uma seção sobre decoração – Pode entrar! – da revista Aurora, suplemento cultural publicado pelo Diário de Pernambuco (2010 a 2014) e realizamos entrevistas em profundidade com indivíduos que tiveram suas moradias apresentadas nesse suplemento. O elevado investimento estético que caracteriza essas decorações já demonstra que são moradias associadas às posições elevadas do espaço social, caracterizadas por combinações diversas de capitais (econômico, cultural, social e simbólico), mas todas bem providas em capital cultural. Investigamos como a opção por: bairros, tipos de construções, estilos de decoração, peças de mobiliário, obras de arte e contratação de profissionais de ambientação integram os processos de estilização da vida que caracterizam as classes altas e analisamos as lutas simbólicas que as diferentes frações dessas classes se engajam em torno da definição do “morar” mais legítimo.

Palavras-chave: Bem morar. Decoração. Distinção social. Gosto. Frações das classes altas.

ABSTRACT

This thesis analyzes the role of housing as a sphere of social distinction in the Recife Metropolitan Region (RMR). The aim is to understand the practices and properties in the area of housing and decoration that different fractions of the upper classes associate with the "good living", as well as the symbolic borders that emerge in this universe. To perform the research, we start from a section about decoration – *Pode entrar!* – of the Aurora Magazine, cultural supplement published by the *Diário de Pernambuco* (2010 to 2014) and conducted in-depth interviews with individuals who had their housing presented in this supplement. The high aesthetic investment that characterizes these decorations already shows that they are houses associated with the high positions of the social space, characterized by diverse combinations of capitals (economic, cultural, social and symbolic), but all well provided in cultural capital. We investigate how the choice of neighborhoods, types of buildings, decoration styles, pieces of furniture, works of art and the hiring of interior architects integrate the processes of stylization of life that characterize the upper classes and analyze the symbolic struggles that the different fractions of these classes are engaged around the definition of the most legitimate "live".

Keywords: Good living. Decoration. Social Distinction. Taste. Fractions of the upper classes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Casa de sítio ou sobrado semiurbano.....	63
Figura 2 - Sobrado	65
Figura 3 - Clean	83
Figura 4 - Pedagogia dos gostos	96
Figura 5 - Casarão Colonial.....	98
Figura 6 - Família Bezerra de Melo	99
Figura 7 - Ambiente clean (Mostra deAaZ Decor).....	106
Figura 8 - Genealogia dos C.	128
Figura 9 - Sala de jantar com móveis da Casa Hollanda.....	130
Figura 10 - Relógio do colégio São José	131
Figura 11 - Guarda-roupa da avó.....	133
Figura 12 - Coleção de bules	134
Figura 13 - Cadeira de Jorge Amado.....	136
Figura 14 – Prataria	137
Figura 15 - Louça inglesa da avó.....	137
Figura 16 - Relógio do avô	138
Figura 17 - Os móveis Béranger	139
Figura 18 - A petisqueira	147
Figura 19 - O marquesão	155
Figura 20 - Sala de jantar colonial	162
Figura 21 - Amante do clássico	164
Figura 22 - Sala Clássica	165
Figura 23 - Móvel de sacristia	167
Figura 24 - Tradicional e moderno 1	168
Figura 25 - Tradicional e moderno 2	169
Figura 26 - Retratos e capital simbólico.....	171
Figura 27 - Paredes galerias.....	172
Figura 28 - Colecionadores 1	173
Figura 29 - Colecionadores 2	173
Figura 30 - Quadros de Zé Cláudio	180
Figura 31 - Wellington Virgolino.....	181
Figura 32 - Megaípe por Mário Nunes	183

Figura 33 - Vaso estético	234
Figura 34 – Guaraná	234
Figura 35 - Cartaz de filme.....	236
Figura 36 - Obra de Guto Lacaz	238
Figura 37 - Poltrona com bordados	241
Figura 38 - Móveis de Brechó	242
Figura 39 - Garimpos.....	243
Figura 40 - Cadeira de rezar	244
Figura 41 - Uma mistura.....	246
Figura 42 - “Feito a mão”	247
Figura 43 - Cama com função da rack.....	248
Figura 44 - Moradia de artista 1	250
Figura 45 - Moradia de artista 2	250
Figura 46 - Morando no “alto”	259
Figura 47 – Instalações	271
Figura 48 - “Arte atual 1”	277
Figura 49 - “Arte atual 2”	277
Figura 50 - Entre estilos	278
Figura 51 - Moradia moderna.....	281
Figura 52 - Espaço Vital.....	282
Figura 53 - Os quadros	289

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Informantes: “Burguesia antiga”	26
Quadro 2 - Informantes: “Frações intelectuais”	27
Quadro 3 - Informantes: “Frações em vias de ascensão do capital cultural”	27
Quadro 4 - Concepções do “bem morar” 1	245
Quadro 5 - Concepções do “bem morar” 2	288
Quadro 6 - Sistemas de aversões	295

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	“VOCÊ QUER VER O APARTAMENTO”: CAMINHOS METODOLÓGICOS	23
3	GOSTO E ESTRATIFICAÇÃO SOCIAL.....	31
3.1	ESPAÇO SOCIAL E ESPAÇO DOS ESTILOS DE VIDA	33
3.2	CAMPOS E INSTÂNCIAS DE CONSAGRAÇÃO.....	37
3.2.1	Aspectos do campo artístico em Pernambuco no século XX.....	40
3.3	ONIVORISMO, ATOR PLURAL E CLASSE SOCIAL.....	48
3.4	MORADIA E <i>SIGNOS DE STATUS</i>	56
3.4.1	“Morador de sobrado”: o refinamento da moradia recifense de meados do século XIX.....	61
4	ESTILOS EM OFERTA E TOMADAS DE POSIÇÃO NO CAMPO DE ARQUITETURA DE INTERIORES NA RMR.....	68
4.1	A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DE ARQUITETURA DE INTERIORES	69
4.2	A VANGUARDA CONSAGRADA.....	71
4.3	UM CAMPO EM CRESCIMENTO: VERTICALIZAÇÃO, VIAS DE CONSAGRAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL.....	77
4.4	TOMADAS DE POSIÇÃO	84
4.4.1	Partidos estéticos.....	86
4.4.1.1	<i>Posição canônica</i>	86
4.4.1.2	<i>A nova geração</i>	89
4.5	INSTÂNCIAS DE CONSAGRAÇÃO.....	93
4.5.1	Casa Cor Pernambuco	93
4.5.2	Casa Cor 2016: resgatando o “cliente de Casa Forte	96
4.5.3	Ambientes e níveis de consagração	101
4.5.4	Mostras menores.....	104
4.6	O ARQUITETO E A CLIENTELA	106
4.6.1	O cliente “top”: “Já sabe que vai gastar horrores, mas já está disposto a isso”. 108	
4.6.2	O cliente “cult”: “O lado legal de Recife não rola dinheiro, que é o lado intelectual”.....	109
4.6.3	O cliente da tradição: “Jamais eu quero ser o arquiteto da moda”.....	111
4.6.4	O cliente “novo-rico”: “O cara só enxerga o que brilha”.....	113
4.6.5	O cliente da classe média: “[...] a gente vai pra Tok Stok”.....	115

5	O MORAR “CLÁSSICO”: TOMADAS DE POSIÇÃO NA DECORAÇÃO DA “BURGUESIA ANTIGA”	118
5.1	A LÓGICA DAS GERAÇÕES	120
5.2	O CONSUMO CURATORIAL NA DECORAÇÃO	129
5.3	“MEU PAI ERA MUITO DE ARTE”: FORMAÇÃO DA COMPETÊNCIA ARTÍSTICA E MUNDANA	140
5.3.1	“Mesmo pobre era nobre”	150
5.4	TRAJETÓRIAS E ACÚMULOS	155
5.5	AMANTES DO CLÁSSICO, HESITANTES SOBRE O MODERNO, AVESSOS AO MINIMALISMO.....	161
5.6	“CASA BONITA É CASA COM ARTE”: MODOS DE CONSUMO ARTÍSTICO	172
5.6.1	Consumo simbólico: arte não é investimento	176
5.6.2	Preferências e aversões artísticas	178
5.7	O SENSO DE DISTINÇÃO	186
6	O MORAR “AUTORAL”: TOMADAS DE POSIÇÃO NA DECORAÇÃO DAS “FRAÇÕES INTELECTUAIS”	198
6.1	LOCAIS DE MORADIA	199
6.1.1	Moradia no centro: exibindo a disposição estética	204
6.1.2	Relatos de reforma: compensando a ausência (relativa) de capital econômico ..	210
6.2	CONDIÇÕES DE FORMAÇÃO DO “GOSTO AUTORAL”	213
6.3	TRAJETÓRIAS: VIVENDO “ <i>HABITATS</i> ” E “OUTROS MUNDOS”	223
6.4	TOMADAS DE POSIÇÃO NA DECORAÇÃO NO ESTILO “AUTORAL”.....	231
6.4.1	Consumo Artístico	231
6.4.2	Preferências em Mobiliário	239
6.4.3	Estilo Autoral: “A gente fez a nossa casa com a nossa cara, é o estilo da gente”	245
7	O MORAR “MODERNO/CONTEMPORÂNEO”: TOMADAS DE POSIÇÃO NA DECORAÇÃO DAS “FRAÇÕES EM VIAS DE AQUISIÇÃO DE CAPITAL CULTURAL”	256
7.1	MORANDO NO “ALTO”	258
7.2	CONDIÇÕES ASSIMÉTRICAS DE FORMAÇÃO DO GOSTO E PROCESSOS DE RECONVERSÃO.....	264
7.2.1	O colecionador de arte contemporânea: do capital econômico para o capital cultural	265

7.2.2	Amante dos móveis modernos e da arte contemporânea: reconversões nos modos do capital cultural	273
7.2.3	“Aprendi a apreciar”: trajetórias ascendentes	278
7.3	IDENTIFICAÇÕES E AVERSÕES.....	290
8	CONCLUSÃO	297
	REFERÊNCIAS.....	305
	APÊNDICE A - LISTA DAS MATÉRIAS (PARCIAL) DA SEÇÃO PODE ENTRAR!	313

1 INTRODUÇÃO

“Eu vi quando você chegou aí, eu vi mais ou menos como você é. Pelo que a pessoa veste, a gente conhece a casa e conhece a personalidade. Pela casa, pelo que veste, pelo que calça. Não é?”, disse-me Ingrid – procuradora de Justiça aposentada, 71 anos – na entrevista que me concedeu no seu apartamento, 112 m², em um prédio modernista construído com a participação do arquiteto Delfim Amorim, localizado no bairro da Boa Vista, na região central do Recife. Esta fala nos remete para o que estudos sobre desigualdade social na sociologia têm apontado desde autores clássicos como Max Weber: o papel primordial que as preferências estéticas e as práticas culturais desempenham nos ritos de identificação na vida social.

A informante me “desvelou” pelo vestuário, mas não só por ele, também pela *hexis* corporal, isto é, pela relação com o corpo, pela postura, pela maneira de andar e de falar, em suma, por todos esses elementos íntimos que, como destacam Pinçon e Pinçon-Charlot (1999) são constituídos socialmente, mas são uma forma particularmente perversa do social, pois facilmente percebidos como naturais. Eu poderia usar o mesmo procedimento para “desvelar” quem é Ingrid, além de ocupante de um posto profissional de prestígio e cuja renda mensal por ela declarada – R\$ 20 mil – a posiciona dentre os estratos privilegiados na estratificação social brasileira. Ingrid me recebeu com um vestido branco de tecido de algodão ou linho e com bordados que ela mesma realizou. Ela, que aprendeu a bordar com a mãe, distribui seus bordados por toda a decoração do apartamento: na roupa de cama do quarto, em almofadas, em revestimentos de móveis e em uma cortina que divide ambientes na sala de estar, na qual ela bordou a música “Sem você” dos compositores Tom Jobim e Vinícius de Moraes. O gosto musical também se exibiu no interior do apartamento, no qual tocava uma música instrumental na ocasião em que ela me recebeu para a entrevista.

Antes de entrar no apartamento, na saída do elevador, já me deparei com os investimentos estéticos que Ingrid realiza na moradia. A parede externa que envolve a porta social é coberta de azulejos que foram pintados um a um por uma amiga artista plástica. Algumas imagens remetem a episódios da trajetória da informante, tais como a palavra “ditadura” em um dos azulejos. Durante a entrevista, Ingrid relatou que seu pai – promotor de Justiça, ex-deputado e intelectual com livros premiados pela Academia Pernambucana de Letras – foi preso diversas vezes no período ditatorial devido à militância comunista. Ela também foi presa por duas vezes na juventude mesmo sem ter envolvimento com a política, mas por ser filha de um nome histórico do Partido Comunista Brasileiro.

A roupa com detalhes estéticos realizados por Ingrid acentuou uma *hexis* corporal – postura firme, fala segura, condução da narrativa na entrevista – que expressa uma “certeza de si”: “sentir-se justificado de existir (como se existe), de ser como é preciso (ser)” (LAHIRE, 2006, p. 31). Essa “certeza de si” manifesta-se, também, na decoração da moradia repleta de móveis de estilos diferentes, objetos estéticos variados e uma série de pequenos “detalhes”. Relíquias como os vidros de lança-perfumes Rodouro, objetos remanescentes de uma exposição do estilista Ronaldo Fraga (amigo da informante), poltrona antiga do cinema São Luiz, burca afegã trazida de viagem por um amigo que veste um manequim presente na sala, etc. compõem uma decoração que dificilmente pode ser definida dentro de estilos de ambientação, tais como os observados em mostras do ramo da arquitetura de interiores, visitadas durante esta pesquisa.

O encontro com Ingrid foi a minha segunda entrevista com uma participante da seção *Pode entrar!* da revista *Aurora*, cujas matérias apresentaram a decoração de algumas residências localizadas nas principais cidades da Região Metropolitana do Recife (RMR): Recife, capital de Pernambuco, e as cidades vizinhas – Olinda, Camaragibe e Jaboatão dos Guararapes. O suplemento cultural *Aurora*¹ foi publicado pelo jornal *Diário de Pernambuco*, nos finais de semana, no período de novembro de 2010 a janeiro de 2014, totalizando 164 edições. Tal seção, que seria o objeto de investigação desta tese, foi configurando-se, no decorrer desta pesquisa, como uma porta de acesso a integrantes das classes altas e a tomadas de posição – preferências e aversões estéticas – no âmbito da decoração da moradia, considerada como um dos subespaços do campo dos estilos de vida de acordo com a perspectiva teórica do sociólogo Pierre Bourdieu.

Desse modo, de objeto de investigação – o que me conduziria a investigar o campo do jornalismo cultural; o lugar da revista *Aurora* no *Diário de Pernambuco*; os critérios de escolha das moradias representadas na revista; a relação da seção *Pode entrar!* com o cânone regionalista; a relação entre jornalistas e indivíduos representados na seção, etc. – o jornalismo cultural da seção *Pode entrar!* passou a figurar, nesta pesquisa, como instância de legitimação no campo dos estilos de vida das classes altas da RMR e como uma porta privilegiada de acesso aos informantes que, sem a referência ao jornal, possivelmente

¹ Além da seção *Pode Entrar!*, a revista era composta pelas seções *Comportamento*, *Cotidiano*, *Perfil*, *Moda*, *Roteiro*. Os suplementos culturais tematizam uma ampla área de produtos e de práticas do campo cultural. Turismo, moda, colunas sociais, dicas de consumo, dicas relativas ao universo infantil ou feminino, dicas gastronômicas, comportamento, moda e novelas televisivas são alguns assuntos frequentes nas páginas desses suplementos (GADINI, 2009, p. 226). Eles também tratam de temas relativos à decoração, à estética e apresentação arquitetônica de moradias, à disposição e organização do espaço residencial. Exemplos de suplementos voltados para o tema da habitação são: *Morar Bem* do jornal *O Globo*; *Casa & Família*, do jornal *O Estado de São Paulo* e a revista *Aurora* do jornal *Diário de Pernambuco*.

apresentariam maiores resistências em me conceder entrevista e a me receber dentro de suas casas e apartamentos.

Os estudos sobre as classes altas ainda são esparsos na sociologia e parte disso deve-se às dificuldades em acessá-las. Como afirmam Pinçon e Pinçon-Charlot (2007a), a “burguesia” cultiva a discrição sobre o seu modo de vida, sobretudo, sobre as riquezas acumuladas. Além disso, os autores afirmam que poucos sociólogos se arriscam a enfrentar situações de pesquisa em que a assimetria das posições sociais não lhes favorecem. O que tende a ocorrer nas pesquisas com as classes altas, já que a maioria dos sociólogos provém das classes média ou popular, excepcionalmente nasceram na “boa sociedade”, o que vale para o meu caso como pesquisadora.

Deslocar a importância do jornalismo cultural nesta tese não representou abrir mão do rico material empírico que constituem as matérias publicadas na seção. Essas matérias ocupavam de 2 a 5 páginas do suplemento Aurora e eram compostas de um pequeno texto sobre a decoração e de fotografias da residência (de cômodos, de móveis, de obras de arte, etc.) Utilizamos esse material como parte do *corpus*, com ênfase nas vinte matérias das moradias referentes aos indivíduos que participaram como informantes desta pesquisa.

As entrevistas em profundidade foram feitas com: uma auditora da Receita Fiscal aposentada, dona de uma galeria de arte e casada com um advogado bem sucedido; uma procuradora de Justiça aposentada, filha de um promotor de Justiça e intelectual comunista; uma produtora cultural que dividia a moradia com um amigo artista plástico; um historiador, jornalista e colecionador de arte; um arquiteto consagrado e colecionador de arte; uma arquiteta, sócia de um escritório bem sucedido no campo da ambientação da cidade e esposa de um administrador, dono de um acervo artístico importante; um arquiteto jovem e também bem sucedido no campo da ambientação, filho de um empresário e investidor de arte; um arquiteto projetista bem sucedido, casado com uma arquiteta; uma dona de escola de alto padrão, formada em jornalismo e pedagogia, e seu marido advogado; uma empresária no ramo do agronegócio, ex-primeira-dama da cidade, descendente de linhagens rurais, viúva de um importante nome da vida política do estado; uma dona de empresa de tapetes de luxo, sobrinha de um ex-governador de Pernambuco, provinda de linhagens rurais, casada com um engenheiro químico também provindo dessas linhagens; uma escritora consagrada, integrante da Academia Pernambucana de Letras e filha de um historiador renomado; uma jornalista e o seu esposo, artista plástico consagrado; um artista estrangeiro radicado no Recife; um artista considerado “contemporâneo” e consagrado com prêmios importantes; um artista, filho de proprietário rural, que evita os circuitos convencionais do campo da arte; uma psicóloga que

produz pães artesanais, casada com um antropólogo; um funcionário público aposentado, empresário e produtor cultural; um rico empresário e colecionador de arte contemporânea e, por fim, uma professora universitária titular, filha de um engenheiro, intelectual importante e de uma ortodontista.

Os informantes possuem entre 37 a 85 anos (dos 20 informantes, 14 têm acima de 50 anos) e faixa de renda mensal entre cerca de R\$ 10 mil a cerca de R\$ 52.000². Todos eles habitavam em apartamentos ou casas entre 112 m² a 440 m², localizados nos bairros: Torre, Apipucos, Casa Forte, Madalena, Boa Vista, Santo Antônio, Pina, Boa Viagem (Recife) e Carmo (Olinda). Esta pesquisa partiu de uma concepção multidimensional da estratificação social, tal como elaborada por Pierre Bourdieu (2008). Considera-se, nessa concepção, que os indivíduos se posicionam no espaço social a partir de fatores multidimensionais como o volume do capital, que leva em consideração a soma dos capitais possuídos – econômico, cultural, social e simbólico – e a estrutura do capital que se refere ao peso relativo desses capitais no volume global. Em acordo com o que tende a ocorrer nas classes dominantes, nosso grupo de informantes caracterizou-se pela dispersão nos modos de riqueza: alguns deles exibiram uma estrutura de capital simétrica (bem provida em vários modos de capital), outros exibiram uma estrutura de capital assimétrica. Nesse último caso, o tipo de estrutura de capital assimétrica que predominou nesta pesquisa foi aquela caracterizada pela elevada riqueza em capital cultural e pobreza (relativa) em capital econômico.

Partir da revista Aurora para realizar a pesquisa nos ajudou com o estabelecimento do critério de delimitação do grupo a ser investigado. Como ressaltam Pinçon e Pinçon-Charlot (2007a, p. 31) nenhuma categoria estatística pública (profissão, nível de renda, por exemplo) é totalmente satisfatória para isolar informantes dos estratos mais elevados da sociedade. Além disso, a construção de um limite de riqueza, que delimite a amostra, torna-se bastante difícil devido à multidimensionalidade da riqueza que caracteriza as classes altas e que mistura economia, cultura e redes de sociabilidade. A consideração dos informantes como pertencentes às frações das classes altas na RMR fundamentou-se, portanto, em uma visão multidimensional da riqueza, de modo que: “a riqueza social pode compensar uma relativa mediocridade da riqueza econômica, e a riqueza cultural, atenuar uma falta, relativa, de relações” (PINÇON E PINÇON-CHARLOT, 2007a, p. 31). Assim, no grupo de informantes

² Para os informantes que não declararam a renda durante a entrevista, foi solicitado que indicassem, em uma ficha com questões sobre o status socioeconômico, uma faixa de renda que mais se aproximasse da renda mensal, as opções disponíveis iam de “mais de R\$ 8.800” a “mais de R\$ 52.800”. Contudo, não foi possível recolher informações sobre a renda de todos os informantes desta pesquisa, já que, em algumas ocasiões, as entrevistas foram encerradas sem que eu conseguisse passar a ficha sobre dados socioeconômicos, devido a compromissos dos informantes. Das 20 entrevistas, duas foram encerradas dessa forma.

(relativamente) pobres em capital econômico, a presença de outros modos de riqueza, como o capital cultural e social, também permitiu a sua inserção na categoria de “classes altas”.

Se a Revista Aurora auxiliou no acesso e na delimitação dos informantes desta pesquisa, partir dela tem um significado ainda mais importante: o fato de ela ter exibido as decorações que o Diário de Pernambuco “escolheu” para legitimar como representações do “bem morar” na RMR. Fundado em novembro de 1825, o jornal ostenta o título do editorial mais antigo da região nordeste, associando permanentemente o seu nome aos ícones da tradição, da cultura e da ancestralidade³. Nomes como o do escritor Gilberto Freyre e do poeta Mauro Mota já estiveram a frente da direção do jornal; nos anos 1950, seu suplemento literário⁴ veiculou a produção de escritores que gozavam de reconhecimento entre a elite letrada, como o poeta Manuela Bandeira, os escritores Aberbal Jurema, João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego, dentre outros; foi através dele que Ariano Suassuna divulgou seu movimento armorial para a crítica nos anos 1970, dentre outros aspectos que, como afirma Leão do Ó (2008)⁵, fazem com que o Diário seja visto “como arauto da tradição” em Pernambuco.

Ademais, o papel do jornal como instância de consagração de concepções específicas de “bem morar” pode ser visto no fato de que mesmo algumas frações das classes altas da RMR ficaram de fora das “lentes” seletas do jornalismo cultural da Aurora. Um exemplo do que estamos chamando de “lentes” seletas refere-se à recorrência do consumo de arte nas moradias que figuraram na seção Pode entrar!. A importância desse tipo de consumo na habitação pode ser percebida a partir dos títulos das matérias, tais como: “Casa de colecionador”, “Arte em família”, “Curadoria afetiva”, “Poesia Cotidiana”, “Casa de época”, “A casa é ateliê e escritório”, “Cristina e suas coleções”, “Blues na Várzea”, “Uma feijoada para Le Corbusier”, “Casa de criadores”, “O colecionador”, “Arte com vista para o mar”, “Casa-Instalação” etc.⁶

Tratando-se de um grupo por dizer abastado, guardada a dispersão nos modos de riqueza, que figurou nas páginas da seção Pode entrar!, a moradia nos pareceu um objeto

³ O Diário de Pernambuco foi integrado à rede de jornais Diários Associados, criada pelo empresário e jornalista Assis Chateaubriand em 1931.

⁴ Trata-se do Suplemento Quatro Páginas, publicado em 17 de agosto de 1947.

⁵ Leão do Ó (2008) realizou tese investigando a homologia estrutural entre o movimento musical mangue beat e o Caderno C, caderno de cultura do principal concorrente do Diário de Pernambuco no estado, o Jornal do Commercio.

⁶ Um quadro com os títulos das matérias é apresentado na seção Apêndice. Ressalto que o quadro apresenta as matérias que foram salvas por meio do site da revista, atualmente desativado. Portanto, nele, não estão contidas todas as matérias publicadas na seção. Neste quadro, é possível visualizar, além dos títulos, as atuações profissionais dos entrevistados e o local de moradia.

bastante rico para investigar os processos de estilização da vida que, de acordo com Bourdieu (2008), se fazem presentes nas classes altas. Pela posição distanciada das necessidades econômicas, tais classes são especialmente habilitadas a desenvolverem um gosto marcado pela disposição estética, ou seja, pela capacidade de priorizar a *forma* em lugar da *função* e exibir um olhar especificamente estético não só para as obras de arte, mas, também, para as coisas “banais” do mundo. Uma vez que nada diferencia mais as classes sociais do que a capacidade de aplicar a disposição estética nas esferas mais comuns da existência, como vestuário, alimentação e decoração, busquei investigar como os participantes da revista Aurora engajavam-se nos processos de estilização da vida. Do bairro em que escolhem morar, passando pelas características do imóvel e, finalmente, adentrando no universo interno das residências, esses agentes mostrariam-se engajados em demarcar sua posição por meio do consumo distinto, caracterizado pela raridade dos recursos necessários à apropriação de um bem? Eles demonstrariam, no âmbito do consumo relativo à moradia, a necessidade de contrapor-se ao consumo vulgar que, por ser fácil e comum, caracteriza os mais desprovidos de capital econômico e cultural?

Ademais, a tese buscou analisar se as manifestações de gosto no âmbito da moradia poderiam ser compreendidas no sentido de disposições sociais que orientam os agentes a se apropriarem de um conjunto de propriedades e de práticas específicas. Dito de outro modo, buscamos testar empiricamente a proposta presente na obra de Bourdieu segundo a qual a sociologia pode explicar os gostos, desde que o pesquisador leve em conta, muito cuidadosamente, o meio de origem e a trajetória social dos indivíduos que respondem pelas disposições introjetadas (*habitus*) e, portanto, pelos gostos. Da mesma forma, queríamos investigar o papel dos gostos na construção das barreiras simbólicas entre os grupos sociais já que os gostos operam agregando (os semelhantes) e segregando (os diferentes), assim como o seu lugar nos processos de reprodução das frações das classes altas investigadas.

Esses objetivos específicos articulavam-se ao objetivo geral desta pesquisa, o de analisar a presença de lutas de classificação no âmbito da decoração e da moradia entre diferentes frações das classes altas na RMR. De acordo com Bourdieu (2008), os gostos são sistemas de preferências, mas também sistemas de aversões que tendem a se dirigir aos vizinhos no espaço social, com os quais a batalha pela apropriação dos capitais é mais direta e intensa. Desse modo, visamos investigar as lutas que frações das classes dominantes travam a respeito da arte de viver no âmbito específico do “morar”. Uma vez que essa classe se encontra cindida em diferentes frações – frações mais ricas em capital econômico x frações mais ricas em capital cultural; frações “antigas” x frações recém-chegadas – seria possível

encontrar diferentes concepções de “bem morar” correspondentes às frações das classes altas da RMR?

[...] se é verdade que a distribuição de capital econômico e a distribuição de capital cultural, entre as frações, apresentam estruturas simétricas ou inversas, e que as diferentes estruturas patrimoniais estão, com a trajetória social, no princípio do *habitus* e das escolhas sistemáticas que ele produz em todos os domínios da prática e cujas escolhas, comumente reconhecidas como estéticas, constituem uma dimensão, deve-se reencontrar essas estruturas no espaço dos estilos de vida, ou seja, nos diferentes sistemas de propriedades em que se exprimem os diferentes sistemas de disposições (BOURDIEU, 2008, p. 241).

Seguindo Bourdieu (2008, p. 240), para quem o estabelecimento das frações de classe é uma construção por meio da qual o pesquisador consegue isolar conjuntos (relativamente) homogêneos de indivíduos, caracterizados por conjuntos de propriedades e de práticas, ou seja, “grupos separados por *sistemas de diferenças*”, construímos nesta pesquisa, partindo das tomadas de posição no universo da moradia e da decoração, três frações das classes altas na RMR. Essas tomadas de posição foram investigadas por meio da construção analítica de três estilos de ambientação: o estilo “clássico”, o estilo “autoral” e o estilo “moderno-contemporâneo”. Vale ressaltar que, tratando-se de constructos de análise sociológica, cujos procedimentos serão esclarecidos nesta tese, tais “estilos” podem não corresponder às categorias que encontramos no campo da arquitetura de interiores. Desse modo, o próprio termo “autoral” não existe como um princípio estilístico nesse campo.

Nesta pesquisa, o estilo “clássico” aglutina as preferências e aversões na decoração das frações das classes altas caracterizadas pelo pertencimento antigo às classes dominantes no estado. Eles aparecem nesta tese como uma das frações das classes altas na RMR que denominamos de “burguesia antiga”, acentuando a posse de capital simbólico da linhagem familiar e uma estrutura, quase sempre, simétrica de riqueza. O estilo “autoral” reúne as tomadas de posição no âmbito da moradia dos informantes caracterizados pelo elevado capital cultural e pobreza (relativa) de capital econômico e que se mostraram inclinados a exibir, no domínio da moradia e da decoração, a disposição estética em seu modo mais “puro” (BOURDIEU, 2008). Esse grupo de informantes representa outra fração das classes altas na RMR que denominamos de “frações intelectuais”, a fim de acentuar a ascendência do capital cultural sobre o capital econômico.

Por fim, o estilo “moderno/contemporâneo” agrupa manifestações de gosto no âmbito da moradia de um grupo de informantes ricos em capital econômico e que exibiram trajetórias marcadas pelos acúmulos de capital cultural que se mostrou relativamente escasso no meio de

origem, sobretudo em comparação com os informantes das frações “burguesia antiga” e “frações intelectuais”. Denominamos esse grupo de “frações em vias de aquisição do capital cultural” a fim de acentuar os processos de reconversão do capital econômico no capital cultural que visualizamos no curso das trajetórias sociais que caracterizam esses informantes.

Esta tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro capítulo apresenta as discussões teóricas que embasaram a pesquisa e análise do material empírico, destacando-se a análise bourdieusiana dos gostos e trabalhos sociológicos que partiram da moradia para investigar estruturas sociais mais amplas, como os de Norbert Elias e os de Gilberto Freyre. O segundo capítulo apresenta o campo de arquitetura de interiores na RMR, mapeando a oferta de estilos de ambientação que ele oferece aos diferentes gostos e quais classes e frações de classe são potenciais consumidoras desse serviço. A análise desse campo mostrou-se importante por ter permitido identificar frações das classes altas na RMR que não integraram a nossa amostra de informantes, mas que apareceram constantemente nas suas manifestações de aversão estéticas. Os capítulos terceiro, quarto e quinto apresentam as preferências e aversões no âmbito da moradia e da decoração das frações “burguesia antiga”, “frações intelectuais” e “frações em vias de aquisição do capital cultural”, respectivamente. A construção dos estilos de ambientação “clássico”, “autoral” e “moderno/contemporâneo” que apresentamos nestes capítulos, a fim de tipificar as manifestações de gosto das diferentes frações das classes altas analisadas nesta pesquisa, levou em conta âmbitos mais próximos da cultura legítima, como o consumo artístico, e âmbitos mais distantes dessa cultura, como a escolha de mobiliário, que, por estarem fora do domínio da inculcação escolar, são particularmente reveladores das disposições inculcadas no meio de origem dos agentes (BOURDIEU, 2008). Ademais, analisamos a relação que os informantes estabelecem com os profissionais de ambientação, sobretudo com arquitetos, procurando identificar qual o papel que esses profissionais podem assumir na decoração de indivíduos detentores de capital cultural, ainda que em graus e modalidades variadas.

Nosso grupo de informantes pertencentes a diferentes frações das classes altas na RMR pode ainda ser caracterizado pelo termo “elites culturais” devido à presença significativa do capital cultural (incorporado, objetivado e certificado) nesse grupo. As diferenças nas tomadas de posição no âmbito da moradia e da decoração associaram-se a diferenças na estrutura do capital e nos modos de aquisição do capital cultural dos informantes. Esses dois aspectos explicam a existência de frações mesmo no interior das “elites culturais” e, portanto, de concepções do “bem morar” diversas e em luta para se legitimar. Como afirma Bourdieu (2008, p. 291), as lutas simbólicas travadas pelas frações da

classe dominante visam “a imposição do princípio de dominação dominante no âmago da classe dominante, ou deste ou daquele, campo mais específico – ou, em outras palavras, a obtenção da taxa de conversão mais favorável para a espécie de capital de que se está bem provido...”. Assim, compreende-se que cada estilo de ambientação analisado nesta tese trate de exibir de modo privilegiado os capitais que os agentes detêm em maior volume e que respondem pela sua reprodução nas classes altas.

2 “VOCÊ QUER VER O APARTAMENTO”: CAMINHOS METODOLÓGICOS

A fim de investigar as manifestações de gosto em relação à ambientação da moradia de um grupo de indivíduos que participou da seção Pode entrar! optei por uma metodologia qualitativa na realização da pesquisa empírica. Vale ressaltar que o gosto é passível de ser analisado através de uma diversidade de métodos e de técnicas de pesquisa sociológicas. As abordagens quantitativas permitem demonstrar as relações entre o fenômeno da estratificação social e os estilos de vida que têm por base os gostos. Assim, permitem interpretar comportamentos, tais como: saídas culturais, atividades de lazer e preferências por certos gêneros artísticos à luz das determinações sociais (FRIDMAN & OLLIVIER, 2004). Contudo, elas possuem limitações quando o que se interessa é, também, compreender os sentidos sociais das práticas.

Desse modo, as abordagens qualitativas permitem interpretações mais nuançadas das hierarquias culturais, enfatizando os modos de apropriação e os usos sociais dos objetos artísticos, culturais e de consumo (FRIDMAN & OLLIVIER, 2004). Uma vez que, nesta tese, interessa compreender os processos sociais de construção das escolhas e das preferências estéticas dos proprietários das moradias representadas na revista Aurora, assim como a atuação do gosto nos processos de identificação e de exclusão na vida social, optamos por utilizar uma metodologia qualitativa.

A pesquisa qualitativa envolveu os seguintes procedimentos metodológicos: pesquisa documental, observação e realização de entrevistas em profundidade. A pesquisa documental compreendeu a análise das matérias que integram a seção Pode entrar!, com foco nas 20 matérias que exibiram as moradias dos informantes desta pesquisa. Destas matérias retiramos as fotografias das moradias que integram os capítulos de análise da tese. Algumas poucas fotografias utilizadas no trabalho foram realizadas por mim no momento da entrevista. Além das matérias da seção, integraram a parte documental do *corpus* desta tese: os anuários da mostra de decoração Casa Cor de 2015 e de 2016; um anuário sobre projetos de arquitetura de interiores da loja Florense que continha projetos de ambientação de alguns informantes arquitetos; um livro sobre a coleção de arte de um dos informantes, adquirido ao final da entrevista; livros sobre a “nobreza rural” pernambucana, nos quais encontrei informações sobre os informantes herdeiros de linhagens rurais desta pesquisa; dois livros de cunho autobiográfico concedidos por dois informantes ao final das entrevistas; um livro de

memórias escrito por uma informante em homenagem ao pai, na data comemorativa em que ele completaria 100 anos; uma revista sobre o pai de uma informante, também, em homenagem à data em que ele completaria 100 anos. Ademais, integraram o *corpus*, matérias publicadas em revistas e jornais que continham informações sobre os informantes, a exemplo de matérias sobre as coleções de arte de alguns entrevistados; matérias sobre a vida profissional de outros; matérias sobre a decoração dos informantes publicadas em revistas de circulação nacional na área da decoração como Casa Vogue, Casa Cláudia e Casa & Jardim, etc. Entrevistas fornecidas a outros pesquisadores, jornalistas e a colunistas sociais também foram reunidas como material de análise. Durante os anos de escrita deste trabalho, foi comum ver meus informantes em matérias de jornais e em colunas sociais. Vale ressaltar que ao utilizar este material na tese, não pude realizar referências detalhadas das fontes quando tais procedimentos pudessem comprometer o anonimato dos informantes. Como ressalta Pulici (2010), muitas informações sociologicamente relevantes são perdidas no processo de tornar anônimos os informantes das classes altas. Para resguardar o anonimato dos entrevistados, todos os nomes utilizados neste trabalho são fictícios.

A observação foi realizada nas moradias no momento das entrevistas que, em sua maioria, ocorreram nas residências dos informantes, com exceção a dois arquitetos que optaram por me conceder as entrevistas em seus escritórios. Também realizei observação em três mostras de ambientação ocorridas na RMR durante a pesquisa: Casa Cor (2015), Rio Mar Casa (2017) e a Mostra deAaZ Decor (2017). Além de conversar informalmente com alguns arquitetos que participavam dessas mostras, também realizei fotografias que integram o material de análise do segundo capítulo desta tese.

As entrevistas em profundidade foram realizadas com 22 informantes (duas entrevistas foram feitas com o casal que habitava na residência), totalizando 20 entrevistas como explicitado na introdução deste trabalho. A opção pela entrevista em profundidade nesta pesquisa está vinculada as suas potencialidades em explorar o ponto de vista dos atores sociais. A entrevista não só é vista como um modo de coletar informações sobre as práticas e maneiras de pensar destes atores, como também sobre o grupo ou instituição a qual eles pertencem ou estão vinculados (POUPART, 2008). Por sua vez, a delimitação em 20 informantes apoiou-se na recomendação de Gaskell (2012), segundo a qual, para o pesquisador individual, o número de 15 a 25 informantes já tende a constituir um corpus com dados significativos. No nível epistemológico, consideramos que o conceito de *habitus* permite lidar com as práticas e maneiras de pensar dos atores sociais, sem incorrer em uma abordagem subjetivista, pois demonstra como as formas pelas quais os agentes constroem o

mundo social são estruturadas pela posição que eles ocupam no espaço social e pelas trajetórias de vida.

O acesso aos informantes nesta pesquisa deu-se por diferentes meios. As matérias da seção *Pode entrar!* não forneciam informações sobre o endereço das moradias apresentadas e nem dados pessoais, como telefone e e-mail dos participantes. No universo das moradias representadas na seção, eu conhecia os proprietários de duas delas, integrantes da minha rede profissional e de amigos que não podiam participar como informantes dado o conhecimento detalhado, como cientistas sociais, dos objetivos desta tese. A princípio, busquei informações dos indivíduos que participaram das matérias na internet, conseguindo alguns e-mails e telefones profissionais. Enviei aos e-mails um convite para participar da pesquisa, obtendo apenas uma resposta e, pelo telefone profissional, consegui uma entrevista com um arquiteto. Também tentei marcar entrevistas com duas pessoas – um cantor de banda reconhecida e um fotógrafo e sua esposa galerista – que encontrei ao acaso em locais públicos da cidade. Apesar de muito solícitos no momento do contato pessoal, esses indivíduos não responderam aos e-mails de convite para a concessão de entrevistas.

Três entrevistas foram conseguidas a partir da intermediação feita por amigos. Também frequentei um ciclo de palestras sobre arte ocorrido no Museu do Estado de Pernambuco, a partir do qual consegui marcar entrevistas com os informantes artistas plásticos. Constatei que o único jeito de aumentar o número de informantes era pedindo ajuda a eles no momento de término da entrevista, solicitando que me fornecessem, se possível, contatos de conhecidos que participaram da revista *Aurora*. Assim, fiz uma lista com os nomes de todos os participantes e quando possível apresentei essa lista aos informantes a fim de conseguir novos contatos. Foi por meio dessa estratégia que eu consegui a maior parte dos informantes da pesquisa.

Na medida em que os contatos me eram fornecidos, eu agrupava as matérias da seção *Pode entrar!* dos possíveis informantes e ia selecionando aquelas que parecessem representar tomadas de posição recorrentes no universo das decorações exibidas na revista, bem como diferentes uma das outras: decorações mais “modernas” x decorações mais “tradicionais”; moradias localizadas nos bairros da zona norte x moradias localizadas nos bairros da zona sul x moradias na região central; moradias que dependiam de elevado capital econômico x moradias menos “ricas” nesse capital; moradias com objetos de herança x moradias sem esses objetos, dentre outras variáveis que me viabilizassem acessar diferentes frações das classes altas dentro de um universo social que já havia sido selecionado pelo jornalismo cultural da *Aurora*. Para a escolha dos casos, contei com o social objetivado em móveis, obras

de arte, objetos e partidos arquitetônicos das moradias, visíveis por meio das fotografias das casas e dos apartamentos exibidas nas matérias e, também, com as informações contidas no texto jornalístico. Ao término da pesquisa, meu grupo de 20 informantes foi distribuído em três frações das classes altas: 7 na “burguesia antiga”, 8 nas “frações intelectuais” e 5 nas “frações em vias de aquisição do capital cultural”.

Quadro 1 - Informantes: “Burguesia Antiga”

Informante /idade	Profissão	Escolaridade	Profissão pai/mãe	Moradia (tipo, bairro, metragem)
Cristina/ 81	- Empresária no ramo do açúcar e álcool	- Pedagógico	- Proprietários de usina	- Apartamento - Casa Forte - 300 m ²
Olívia/ 85	- Empresária no ramo da tapeçaria	- Ensino Médio	- Proprietários de usina	- Apartamento - Av. Boa Viagem - 300 m ²
Ricardo / 71	- Bacharel em Direito, jornalista e historiador	- Graduação em Direito	- Eletricista de alta tensão /Professora	- Casa - Torre - Dado não obtido
Luiza/ 73	- Professora universitária e escritora	- Graduação em Antropologia e pós-graduações no exterior	- Historiador e escritor consagrado/ Dona de casa com origem em linhagens rurais	- Apartamento - Casa Forte - 380 m ²
Tereza / 60	- Auditora fiscal da Receita Estadual aposentada e proprietária de galeria de arte	- Bacharel em Direito	-Dono de fábrica/ Auditora	- Apartamento - Av. Boa Viagem - Dado não obtido
Eleonora /61	- Professora Universitária	- Graduação em Odontologia e pós-graduações no exterior	- Engenheiro civil e intelectual/ Cirurgiã dentista	- Apartamento (prédio de catálogo) - Av. Boa Viagem - 200 m ²
Marcus / Dado não obtido	- Arquiteto de interiores	- Graduação em Arquitetura e Urbanismo	- Médico/Dona de casa	- Casa (patrimônio histórico) - Apipucos - 327m ²
Flávia/ 37	- Pedagoga e proprietária de escola renomada	- Graduação em Pedagogia em Jornalismo	- Engenheiro e funcionário público /Educadora e sócio-fundadora de escola	- Apartamento - Casa Forte - 200 m ²

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 2 - Informantes: “Frações Intelectuais”

Informante /idade	Profissão	Escolaridade	Profissão pai/mãe	Moradia (tipo, bairro, metragem)
Regina / 45 e Pedro/ 55	- Jornalista - Artista Plástico	- Graduação em Jornalismo - Licenciatura em artes plásticas	- Engenheiro Agrônomo/ Produtora de teatro (Regina)	- Sobrado antigo - Boa Vista - Dado não obtido
Ingrid / 71	- Procuradora de Justiça aposentada	- Graduação em Direito	- Promotor de Justiça e intelectual/ Costureira	- Apartamento (prédio modernista) - Boa Vista - 112 m ²
Catarina/ 45	- Psicóloga	- Graduação em Psicologia	- Comerciante/ Dona de casa	- Apartamento - Madalena - Dado não obtido
Fernanda /57	- Produtora Cultural	- Ensino Médio e curso de gastronomia no SENAC.	- Dono de açougue/ Dona de casa	- Casa - Sítio Histórico de Olinda - Dado não obtido
Guilherme/ 59	- Artista Plástico	- Ensino Médio	- Funcionário de banco/ Socióloga	- Casa modernista - Boa Viagem - Dado não obtido
Luís / 61	- Artista Plástico	- Graduação e mestrado em Teologia	- Médico/ Graduada em Língua Francesa	- Casa em sítio - Ouro Preto - Dado não obtido

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 3 – Informantes: “Frações em vias de aquisição do capital cultural”

Informante /idade	Profissão	Escolaridade	Profissão pai/mãe	Moradia (tipo, bairro, metragem)
Alberto /63	- Empresário e Produtor cultural	- Graduação em Psicologia	- Proprietário de terra/ Dona de casa	- Apartamento Av. Boa Viagem - 220m ²
Maurício /47	- Arquiteto Projetista	- Graduação em Arquitetura e Urbanismo	- Engenheiro/ Dado não obtido	- Apartamento (prédio modernista) - Boa Vista - Dado não obtido
Mauro/ 51	- Empresário	- Ensino Médio	- Empresário/ Dona de casa	- Apartamento (cobertura) - Av. Boa Viagem - 440 m ²
Leonardo /38	- Arquiteto de interiores	- Graduação em Arquitetura e Urbanismo	- Empresário / Dona de casa	- Flat - Pina - Dado não obtido
Marília /41	- Arquiteta de interiores	- Graduação em Arquitetura e Urbanismo	Comerciante/ Advogada	- Apartamento - Pina - 160m ²

Fonte: Elaborado pela autora

Por telefone, estabelecia o primeiro contato, a partir do qual me apresentava como aluna do doutorado em Sociologia da UFPE, relatava que tinha conseguido o contato a partir de “tal” informante e explicava a natureza da pesquisa⁷. Valendo-me dos próprios informantes como intermediários, eu não obtive nenhuma recusa de participação na pesquisa com os indivíduos que estabeleci contato. Posso dizer que os contatos de pessoas conhecidas me eram fornecidos ao final da entrevista, porque meus informantes percebiam que era uma entrevista sobre gostos estéticos, tema que eles demonstraram-se muito interessados e muito à vontade para fornecer relatos. Como afirma Pulici (2010, p.28), as pesquisas sobre os gostos não geram tanta desconfiança, o que não ocorreria se as questões abordassem diretamente as práticas relacionadas com a reprodução da ordem social: “A vantagem para o sociólogo, é evidente: ele interroga sobre atitudes aparentemente ingênuas (como as maneiras e as preferências manifestas) que, passadas pelo crivo da análise, não cessam de proclamar diferenças e desigualdades”.

Os relatos sobre a pesquisa de campo com as classes altas que encontrei no trabalho dessa autora, bem como nos de Pinçon e Pinçon-Charlot (2007a; 2007b) com a “grande burguesia francesa”, acumuladora de todos os tipos de capitais, e no da pesquisa etnográfica de Le Witta (1988) conduzida com homens e, sobretudo, mulheres da média e alta burguesia parisiense católica, auxiliaram na minha preparação para a pesquisa. Mesmo tratando-se de universos sociais diferentes, algumas situações que essas pesquisadoras descreveram em seus relatos de pesquisa também ocorreram no meu trabalho de campo, tais como a situação em que o pesquisador passa a ser inquirido pelo informante na situação da entrevista: “Como você vai analisar os dados?”; “Você gosta desse tipo de decoração?”; “Você conhece tal artista?”; “Você já foi a tal museu?”; “Visitou a exposição tal?”; “Com o que seus pais trabalham?”, etc. Como afirma Le Witta (1988), o informante procura saber se o pesquisador pertence ao seu mundo, de modo que as perguntas do tipo “você conhece tal pessoa?” visam averiguar o grau de intimidade que o pesquisador tem com o mundo das classes altas.

Segundo Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b, p. 5, tradução própria), das dificuldades encontradas pelo pesquisador no trabalho de campo com essas classes, uma das mais perversas, é certamente o domínio que seus integrantes possuem em torno da “apresentação de si”: “Pela arte da conversação e do posicionamento do corpo, os grandes burgueses

⁷ Em linhas gerais a minha fala na primeira ligação era a seguinte: “Estou realizando uma pesquisa sobre decoração a partir da seção Pode entrar! da revista Aurora do Diário de Pernambuco. A pesquisa analisa os gostos na decoração e a relação que as pessoas estabelecem com a moradia, com os objetos, com os móveis, etc. Nesse sentido, é importante que a entrevista seja realizada, caso possível, na sua residência...”.

controlam a imagem que dão de si mesmos”. Isso se mostrou evidente no caso em que uma informante conseguiu estabelecer narrativas sobre os gostos, seu meio de origem e sua trajetória durante 4 horas e 33 minutos. Vale ressaltar, que muitos desses informantes também já haviam fornecido entrevistas a outros pesquisadores o que aumenta o potencial da possibilidade de controle da narrativa apresentada. Diante disso, lancei mão de artifícios gestuais e de fala (GASKELL, 2012), tais como: demonstração de interesse no relato, sorrisos e comentários elogiosos a fim de estabelecer uma relação de confiança com os informantes, algo extremamente necessário se consideramos que, como afirma Pulici (2010, p. 28), a entrevista residencial tende a ser o tipo mais invasivo de coleta de dados na pesquisa de campo. Visando um ambiente mais propício aos relatos menos “controlados” fiz muito pouco uso do meu tópico guia, pois sentia que sempre que eu olhava o papel com as questões, os informantes rememoravam estarem sendo entrevistados. Do contrário, quando eu permanecia envolta nos fios da narrativa, às vezes, a andar junto com os informantes pela casa para ver objetos, quadros, móveis etc. levando apenas o gravador, os relatos mais “íntimos” me eram fornecidos.

Tive muito cuidado para não causar nenhuma situação de tensão, pois eu sabia que por se tratar de pessoas que integravam círculos sociais próximos entre si, qualquer problema na situação de pesquisa poderia comprometer a possibilidade de conseguir novos informantes. Em outras palavras, precisei ser a mais “agradável” possível para poder me valer de um dos modos de riqueza dos meus informantes: o capital social. Tal cuidado demonstrou-se pertinente quando entrevistando uma professora universitária, cujo contato me tinha sido fornecido por uma procuradora de Justiça, a professora recebe uma ligação. Após a conversa ao telefone, ela retorna para a entrevista explicando que a ligação tinha sido feita pela procuradora que questionava o que ela estava achando de mim e comentava acerca de meus atributos pessoais que tornavam a entrevista agradável. Outras informantes também me fizeram elogios relativos ao fato de eu conhecer os artistas consagrados em Pernambuco e de ter sensibilidade para compreender os relatos sobre a moradia, tais como aqueles sobre o valor afetivo dos objetos da casa. Uma informante queixou-se que a jornalista da revista Aurora que visitou a sua casa não sabia quem era o artista Zé Cláudio, o que a teria deixado chocada, já que ele é um artista conhecido e consagrado:

Louise – E a Aurora? Foi legal a visita?

Informante – Eu gostei, mas a jornalista era muito burra, "e quem é Zé Cláudio?" ela... "Ai, meu Deus, Zé Cláudio é um amigo meu que eu aprendi a gostar há muito tempo, ele vê o carnaval como eu gosto de ver, ela adora pintar as ruas de carnaval tudo" [...] Ela não sabia quem era Zé Cláudio, aí eu fiquei logo zangada. Foram três coisas assim, agora eu não me lembro,

me lembro dessa de Zé Cláudio, que ela não conhecia Zé Cláudio, fiquei arretada da vida, uma jornalista.

Tendo participado de pesquisa com informantes das classes populares, pareceu que, com informantes das classes altas, a apreensão, normal em qualquer situação de pesquisa, tende a se exacerbar, pois essas são marcadas pela relação assimétrica entre informante e pesquisador, no sentido do primeiro polo ser marcadamente mais “rico”, mesmo em capital cultural, do que o segundo. A apreensão acentuava-se nos momentos de espera em guaritas de prédios de alto padrão e no primeiro contato com um social objetivado que exibia vários modos de riqueza. Todavia, todos os informantes se mostraram muito colaborativos com a pesquisa acadêmica, algo que se relaciona com a importância que conferem ao capital cultural que, no meu caso, se configurava como capital certificado: “Você como socióloga, né?”; “[...] como você, por exemplo, que é uma doutora em sociologia...”. Assim, o capital cultural certificado era o primeiro elemento no qual se fundamentava a cumplicidade entre o informante e a pesquisadora.

Indício de que as classes altas formam um “mundo” é que eu tenha me sentido cada vez menos intimidada nas situações de entrevista à medida que eu ia aumentando o número de entrevistados e, portanto, que eu ia me inteirando dos componentes da vida mundana do grupo: museus visitados no exterior; nomes de artistas; nomes de porcelanas; comportamentos que eram tidos como objeto de reprovação, etc. Ao mesmo tempo, a ocorrência de situações na pesquisa de campo, tais como a “gafe”, que, de acordo com Bourdieu (2008), tendem a ocorrer quando o *habitus* não está ajustado à situação em que ele é colocado, ilustra bem as condições assimétricas que podem caracterizar o recolhimento dos dados junto a integrantes das classes altas.

Com a pesquisa de campo acessamos ao menos três concepções no interior do universo das classes altas na RMR, o que demonstra a importância de um olhar para essas classes que não dilua a sua heterogeneidade. O que a primeira vista configura-se como uma disputa frívola por estilos de decoração, é, na verdade, uma importante manifestação das lutas simbólicas travadas pelas diferentes frações das classes altas pelos princípios mais legítimos de classificação do mundo social (BOURDIEU, 2008). Luta que como analisaremos nesta tese se trava entre vizinhos no espaço social que, não raro, podem ser vizinhos de bairro, de prédio ou mesmo de porta.

3 GOSTO E ESTRATIFICAÇÃO SOCIAL

Na construção do objeto de estudo proposto nesta investigação, a saber: as manifestações de gosto de grupos de classe alta da RMR no âmbito da decoração da moradia, esta tese estabeleceu um intenso diálogo com teorias sociológicas da estratificação social, sobretudo, com aquelas que propuseram uma análise multidimensional desse fenômeno e que o relacionaram com a noção de estilos de vida. Essas teorias enfatizaram que, ao lado das dimensões econômicas, as dimensões culturais são primordiais para a compreensão das fronteiras simbólicas entre os grupos sociais e dos processos de sua reprodução.

Um marco nesse debate é a obra de Veblen, *A Teoria da Classe Ociosa: um estudo econômico das instituições*, editada pela primeira vez em 1899. A obra trata de mecanismos não econômicos da estratificação social, analisando como o consumo conspícuo e o emprego improdutivo do tempo, dinheiro e esforço são utilizados pelas classes superiores para se distinguir do restante da sociedade. O consumo conspícuo possui um papel emulativo, cuja função é simbolizar a situação de classe, assegurar distinção e estima social (MEDEIROS, 2003, p. 10).

No início do século XX, a perspectiva multidimensional da estratificação social ganha força na obra de Max Weber. Em um texto clássico sobre o fenômeno, Weber diferencia os conceitos de *classe* e de *grupos de status* e afirma que se a propriedade e não propriedade são definidoras da situação de classe, os grupos de status referem-se ao “componente típico do destino dos homens determinado por uma estimativa específica, positiva ou negativa, da *honraria*” (2000, p. 218). Para Weber, honra e prestígio, entendidos como recursos sociais valorizados, assim como os bens econômicos, geralmente derivam das qualidades específicas de um estilo de vida e podem consistir “no privilégio de usar roupas específicas, comer pratos especiais, portar armas ou dedicar-se a certas práticas artísticas por diletantismo” (2000, p. 223).

Percebe-se como Weber busca conferir autonomia aos princípios classificatórios de ordem econômica e de ordem cultural. Isso fica claro quando ele afirma que os *grupos de status* se caracterizam pela recusa às pretensões de simples propriedade econômica. Assim, diferentemente de Veblen que enfatiza a propriedade econômica como requisito para ingresso na classe ociosa, Weber chama atenção para o fato de que os *grupos de status* coordenam por meio de um estilo de vida específico, que é cultivado e esperado por todos aqueles que

pertencem a um determinado grupo, o ingresso de novos membros, negando que tal ingresso esteja associado apenas ao enriquecimento econômico. Ainda que diferencie a riqueza econômica da riqueza cultural, Weber também analisa os seus inextricáveis modos de contato. Ele afirma que a propriedade econômica ao longo do tempo pode se converter em um estilo de vida que possibilita o ingresso nos grupos de status – “a propriedade como tal nem sempre é reconhecida como qualificação estamental, mas a longo prazo é, e com extraordinária regularidade” – e que esses grupos dependem cada vez mais das posses econômicas para manterem seus privilégios e suas práticas distintivas: “Hoje, a situação de classe é, de longe, o fator predominante, pois de certo a possibilidade de um estilo de vida esperado para os membros de um *estamento* é, em geral, economicamente condicionada” (2000, p. 223).

Na sociologia contemporânea, a análise multidimensional da estratificação social ganha força no trabalho de Pierre Bourdieu. Assim como Weber, ele reconhece a autonomia dos critérios de ordem econômica e de ordem cultural na estratificação social, como também os intercala quando afirma que os diferentes capitais podem se reconverter uns nos outros. Em Bourdieu, os princípios de diferenciação mais importantes da estratificação social referem-se aos capitais econômico, cultural, social e simbólico. O capital econômico é avaliado em unidades monetárias e físicas: terra, bens imobiliários, automóvel, etc. Ainda que fluxos de proventos como salários não sejam a melhor medida desse capital, sua avaliação continua sendo um elemento central nas análises socioeconômicas (LEBARON, 2017, p. 101).

O capital cultural, noção construída nos anos 1960 por Bourdieu para explicar desigualdades sociais no âmbito da educação, da cultura e ainda diferenciações em comportamento na esfera da saúde, relação com o corpo, etc., refere-se a um conjunto multidimensional de competências possuídas por um agente, tais como: domínio da língua, conhecimento da história da arte, facilidade com cálculos, etc. (LEBARON, 2017, p. 102). Bourdieu (1979) ainda diferencia três modos de existência desse capital: o estado incorporado, na forma de disposições duráveis no indivíduo; o estado objetivado, na forma da sua manifestação em bens culturais (quadros, livros, instrumentos, máquinas, etc.) e o estado institucionalizado, na forma de sua institucionalização por entidades jurídicas (diplomas escolares, qualificações).

O capital social corresponde às relações sociais como recursos possuídos por uma pessoa. Na burguesia, por exemplo, como afirmam Pinçon e Pinçon-Charlot (2009), o capital social é cultivado por um trabalho específico de sociabilidade. Assim, os jantares, os coquetéis, as noites de gala, os vernissages, os teatros e outras mundanidades, longe de lazeres

inofensivos, tratam-se de uma forma de trabalho social, pela qual se acumula esse modo de riqueza.

No que se refere ao capital simbólico, ele intervém de maneira decisiva na definição sociológica da riqueza. Não se mede somente pelos bens possuídos, nem pelos saberes acumulados e nem pelo sistema de relações mantidas, mas em relação à força simbólica que legitima e justifica ser aquele que se é. Portanto, o capital simbólico está ligado à segurança e à estima de si; ao trabalho de magia social que transforma os privilégios possuídos em qualidades inatas (PINÇON E PINÇON-CHARLOT, 2009, p. 21). Nos grupos dominantes, o capital simbólico tende a se institucionalizar por meio das condecorações, dos títulos e de honrarias em geral (LEBARON, 2017, p. 103).

Em *A Distinção*, publicada em 1979, Bourdieu introduz a noção de espaço social que inova os estudos de estratificação. De acordo com ele, os indivíduos e os grupos distribuem-se em um espaço multidimensional, segundo o *volume do capital* – soma das modalidades de capital possuídas – e a *estrutura do capital* – peso relativo de cada tipo de capital no volume global. O livro constitui um retorno crítico ao conceito de classe social, entendida como uma construção analítica que leva em conta um conjunto de fatores que vão além da posição do indivíduo nas relações de produção. Uma das propostas centrais dessa obra, que embasou a investigação do objeto desta tese, é a de olhar o mundo social como uma luta constante de classificação, na qual os agentes sociais se engajam na vida cotidiana. O objetivo dessa luta e seus potenciais participantes são discutidos no tópico seguinte.

3.1 ESPAÇO SOCIAL E ESPAÇO DOS ESTILOS DE VIDA

Como afirma Bourdieu (1996b), o modelo teórico de *A Distinção* é intrinsecamente teórico e empírico. Ele foi construído a propósito de um objeto situado no tempo e no espaço: a sociedade francesa dos anos 1970, investigada por meio de uma pluralidade de métodos qualitativos e quantitativos⁸. Situando esse modelo teórico, Bourdieu não pretende afirmar que ele é inaplicável em contextos socioculturais diferentes. Como ele afirma: “Ainda que tenha toda a aparência de etnocentrismo”, a proposta de aplicar esse modelo às realidades históricas diferentes pode ser cientificamente fecunda, utilizando-se os mesmos princípios de

⁸ Bourdieu mobilizou um conjunto de pesquisas realizadas pelo Centro de Sociologia Europeia no curso dos anos 1960 e 1970. A principal enquete estatística utilizada no livro foi realizada por esse centro de pesquisa em continuidade a uma enquete sobre as relações dos estudantes com a cultura e que abrangeu o conjunto da população francesa. O livro também prolonga reflexões feitas por um grupo de sociólogos, economistas e estatísticos sobre a questão da democratização da cultura, além de outras fontes de materiais empíricos, como indica Coulangon (2013, p. 14).

construção do espaço e identificando as diferenças reais que residem nas particularidades de histórias coletivas diferentes (BOURDIEU, 1996b, p. 15).

A perspectiva relacional na compreensão do social é uma das marcas mais importantes desse modelo, de modo que só se entende uma posição em relação a outra posição; uma tomada de posição em relação a uma outra tomada de posição; um gosto em relação a outro gosto. Essa perspectiva evita uma visão substancialista das práticas dos agentes, ao mesmo tempo em que possibilita uma análise sincrônica e diacrônica das posições e das tomadas de posição no espaço social.

Segundo Bourdieu (2008), o fator que estabelece a diferenciação entre as grandes classes de condição de existência no espaço social tem sua origem no volume do capital. Nessa primeira dimensão, os detentores de um grande volume de capital econômico e cultural opõem-se àqueles menos providos de riquezas. Assim, visualizam-se as grandes classes sociais do modelo: classes dominantes, classes médias e classes populares. Em uma segunda dimensão, a do peso relativo do capital cultural ou do capital econômico no volume, estabelecem-se as frações de classe no interior de cada classe. De acordo com Bourdieu, fatores como sexo, idade, etnia também possuem importância na compreensão das práticas, contudo, o volume e a estrutura do capital têm o peso funcional mais importante e “conferem sua forma e seu valor específicos às determinações que os outros fatores – idade, sexo, residência, etc. – impõem às práticas” (2008, p. 102).

No que se refere às frações da classe dominante, elas diferenciam-se “pela espécie de capital que se encontra na origem de seu privilégio” (2008, p. 240). As frações dominantes, relativamente mais ricas em capital econômico do que em capital cultural, opõem-se às frações dominadas, relativamente mais ricas em capital cultural do que em capital econômico. Bourdieu ressalta que o estabelecimento das frações de classe é uma construção analítica:

O trabalho de construção e de observação consegue isolar conjuntos (relativamente) homogêneos de indivíduos caracterizados por conjuntos de propriedades estatisticamente e socio logicamente associadas entre si em diferentes graus ou, se preferimos, grupos separados por *sistemas de diferenças* (2008, p. 240).

Nesta tese, conjuntos de propriedades e de práticas no âmbito da moradia aglutinaram grupos de indivíduos ao mesmo tempo em que os separaram de outros grupos, possibilitando a construção de frações no interior das classes altas da RMR. Contudo, como afirma Bourdieu, ao traçarmos uma linha divisória, que estabeleça as frações de classe, não é possível encontrar alguém possuidor de todas as propriedades mais frequentes de um lado e desprovido de todas as propriedades mais frequentes do outro (2008, p. 240).

Segundo Bourdieu, os gostos são produtos do *habitus*, ou seja, do conjunto das disposições, dos esquemas de percepção, de classificação e de ação incorporados nos diversos estágios da socialização que o agente vivencia. A *Distinção* fornece também uma caracterização empírica das principais “famílias” de gosto hierarquizadas no espaço social (COULANGEON, 2013, p. 9): o “senso de distinção” das classes dominantes, dotado da disposição estética que se forma na distância das necessidades econômicas; a “boa vontade cultural” das classes médias, ou seja, o reconhecimento sem conhecimento dos produtos da cultura legítima, e o “senso do necessário”, definido como privação da disposição estética das classes populares⁹. Nesse sentido, há uma homologia, baseada nas operações do *habitus*, entre o espaço social e o espaço dos estilos de vida, entendidos como o “conjunto unitário de preferências que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos – mobiliário, vestuário, linguagem ou *hexis* corporal – a mesma intenção expressiva” (BOURDIEU, 2008, p. 165).

Essas grandes “famílias” de gosto dividem-se ainda segundo as frações de classe. Desse modo, Bourdieu (2008) diferencia, no âmbito das preferências artísticas da classe dominante, o *gosto burguês* das frações dominantes, como um sistema de preferências voltado para as obras da *cultura consagrada*, do *gosto intelectual* das frações dominadas, definido como um sistema de preferências voltado às obras da cultura de vanguarda. Já no que se refere ao tempo de pertencimento à classe dominante, outro modo importante de estabelecer as suas diferentes frações, Bourdieu afirma que a posse de móveis herdados, a frequência a antiquários e a preferência por interiores mais confortáveis são marcadores do gosto das frações há muito estabelecidas, e o gosto por interiores claros, limpos, sóbrios e discretos tende a caracterizar os grupos recém-chegados.

Na teorização de Bourdieu, o meio de origem e a socialização primária possuem centralidade na compreensão dos gostos, porque estão associados aos modos de transmissão do capital cultural. Tais modos criam, desde a mais tenra infância, diferenças entre os agentes que são muito difíceis de serem transpostas, formando fronteiras muito herméticas entre os grupos sociais. O emprego das competências culturais pode se dar em domínios muito variados, dos mais legítimos como a pintura e a música, aos mais comuns, como o vestuário, o mobiliário e o cardápio (BOURDIEU, 2008). Desse modo, quanto mais precocemente o agente constitui essas competências, maiores as suas chances de sucesso nos mercados

⁹ As classes populares são caracterizadas por uma “estética” funcionalista e pragmatista que subordina a forma à função em todos os subespaços de produção simbólica. Como exemplo, exibem preferência pelo vestuário e mobiliário com maior durabilidade e pelos alimentos mais “pesados” onde enxergam maiores probabilidades de nutrição, sobretudo, para os homens (BOURDIEU, 2008).

diversos, nos quais os agentes competem por recursos socialmente valorados, tais como: mercado escolar (notas, diplomas, etc.), mercado de trabalho (sucesso profissional, rendas altas, etc.), mercado matrimonial (redes de relações que se abrem por meio do casamento) e mercado artístico e mundano (certeza de si e certeza do gosto).

Bourdieu (2008, p. 65) diferencia dois modos de aquisição do capital cultural: o aprendizado “total, precoce e insensível, efetuado desde a pequena infância no seio da família” e o aprendizado “tardio, metódico e acelerado”. A acumulação inicial do capital cultural só começa desde a origem e sem atraso nas famílias que são dotadas de um forte capital cultural. O acúmulo das gerações anteriores funciona como uma espécie de avanço para o recém-chegado, adquirindo de modo precoce e insensível os elementos da cultura legítima. Tal modo de aquisição evita todo o processo de desculturação, retificação e correção dos efeitos das aprendizagens impróprias que tende a caracterizar aqueles que formam as competências culturais de modo mais tardio (BOURDIEU, 2008, p. 70).

Acentuando o peso da origem social, Bourdieu reitera que as práticas também são resultantes do efeito da trajetória, ou seja, do efeito exercido sobre as disposições de origem pelas experiências de ascensão ou de declínio social. Essa distinção impõe-se, sobretudo, nos casos em que os agentes trilham trajetórias sociais *singulares*, ou seja, “em todos os casos em que indivíduos da mesma fração ou da mesma família – portanto, submetidos a inculcações morais, religiosas e políticas, supostamente, idênticas – sentem-se inclinados a tomadas de posição divergentes” em esferas variadas da prática (2008, p. 105). A trajetória *singular* diferencia-se da trajetória *modal*, ou seja, das trajetórias equiprováveis a partir de determinada posição no espaço social. Em ambos os casos, a relação que se estabelece entre capital de origem e capital de chegada nunca pode ser definida a priori pelo pesquisador:

[...] a afirmação de que os membros de uma classe que, na origem, dispunham de determinado capital econômico e cultural, estão voltados, com determinada probabilidade, a uma trajetória escolar e social que conduz a determinada posição, implica dizer de fato, que uma fração da classe – que não pode ser determinada a priori nos limites do sistema explicativo considerado – está destinada a desviar-se em relação à trajetória mais frequente para a classe no seu todo, empreendendo a trajetória, superior ou inferior, que era a mais provável para os membros de outra classe, e desclassificando-se, assim pelo alto ou por baixo (2008, p.123).

Segundo Bourdieu (2008, p. 76), o peso das disposições antigas e o efeito do modo de apropriação do capital cultural tendem a se expressar com mais força nas escolhas mais comuns da existência cotidiana, porque situadas fora do campo de intervenção escolar. Como afirma o autor (2008, p. 85), as oportunidades mundanas e habituais da vida social excluem os testes e o questionário fechado. Do contrário, o meio mundano geralmente exige os

aprendizados precoces que permitam satisfazer as “exigências culturais inscritas na maior parte das situações sociais”, e, ainda, saber valer-se do “blefe” sempre propício a dissimular lacunas que existam nas competências.

A fim de analisar as tomadas de posição dos atores sociais no âmbito da decoração da moradia, recolher informações sobre a constituição das competências mundanas no meio de origem, foi fundamental. Por outro lado, também se fez necessário considerar o campo das ofertas, ou seja, a base da oferta de produtos por meio dos quais, no âmbito da decoração, os gostos de algumas frações das classes altas da RMR podem se expressar. Isso nos leva a outra ferramenta de análise importante nesta tese: o conceito de campo de Bourdieu, caracterizado no tópico seguinte.

3.2 CAMPOS E INSTÂNCIAS DE CONSAGRAÇÃO

As práticas sociais dos agentes são sempre o resultado do encontro entre as disposições e um campo ou situação social. Na análise dos gostos, essa perspectiva aponta que os gostos só encontram as condições de sua realização no universo dos possíveis oferecidos pelos campos de produção, ao mesmo tempo em que os gostos garantem a existência de mercados para os seus produtos (BOURDIEU, 2008, p. 216). Os campos são espaços estruturados de posições e de tomadas de posições, nos quais se travam disputas em torno da apropriação do capital específico. Assim, há sempre uma relação antagônica entre os “ortodoxos”, que em um determinado estado das relações de força monopolizam o capital vigente, e os “heréticos”, os menos providos desse capital e, portanto, inclinados para as estratégias de subversão (BOURDIEU, 1996a).

Para fins da pesquisa proposta nesta tese, interessa-nos, sobretudo, entender o funcionamento do campo de produção de bens simbólicos que, segundo Bourdieu, é marcado pela oposição entre um polo mais autônomo, Campo de Produção Erudita (CPE) e um polo mais heterônomo, Campo da Indústria Cultural (CIC). Este é organizado para produzir bens culturais para o grande público e obedece ao imperativo da concorrência pela conquista de mercado, por isso, legitima o sucesso imediato dos seus produtores, medido pelo número de vendas. Aquele se caracteriza pela oposição à arte comercial e pela promoção do ideal da arte “pura”; os produtores produzem para os próprios produtores e o sucesso de uma obra é medido por meio do reconhecimento de seu valor pelos pares. O CPE está orientado para a acumulação de capital simbólico, podendo, somente em longo prazo, ofertar outras espécies de capital para os produtores (BOURDIEU, 2011, p. 105).

Analisando o campo literário francês, Bourdieu (1996a) demonstra que o seu processo de autonomização se vinculou ao surgimento de um grupo de escritores reunidos em torno do ideal da *estética pura* e à constituição de um mercado anônimo que desvinculou os artistas de injunções diretas de esferas não artísticas. Por meio do *slogan* da “arte pela arte”, escritores buscaram liberar-se das formas de dominação da produção dos bens culturais presentes na sociedade francesa na metade do século XIX¹⁰. Nesse panorama, Baudelaire defendeu a indiferença dos artistas aos poderes e às honras concedidos pelas instituições dominantes, afirmando que o maior prêmio que os escritores podem conquistar é o da estima dos outros escritores¹¹ e Flaubert trouxe o lema “escrever bem o medíocre” (BOURDIEU, 1996a, p. 126), lançando as bases do *olhar puro*, para o qual não há quaisquer diferenças relevantes entre os objetos que não as diferenças estéticas¹².

Segundo Bourdieu (1996a), na sociedade francesa do final do século XIX, a hierarquia dos gêneros e dos autores segundo critérios específicos ao campo é inversa àquela estabelecida segundo o sucesso comercial, o que demonstra como a revolução promovida pelos “estetas” deu base a formação dos dois polos do campo de produção dos bens simbólicos. Doravante, o polo mais autônomo caracteriza-se pela concorrência dos produtores pelo capital específico e “os princípios estilísticos e técnicos são os mais propensos a se tornarem o objeto privilegiado das tomadas de posição e das oposições entre os produtores (ou seus interpretes)” (BOURDIEU, 2011, p. 110).

Bourdieu (1996a) utiliza a noção de “dialética da distinção” para caracterizar a lei específica dos campos de produção dos bens simbólicos, segundo a qual a ascendência de um novo grupo artístico faz com que instituições, escolas e obras até então dominantes sejam remetidas à condição de clássicos ou “cultura consagrada” e mesmo de desclassificados. A luta pela apropriação do capital vigente constitui o motor de uma transformação incessante no campo e, conseqüentemente, na oferta dos bens simbólicos.

¹⁰ A posição da “arte pela arte” estruturou-se na defesa do direito dos artistas legislarem no seu próprio domínio. Neste sentido, ela foi uma reação a duas modalidades de arte vigentes nessa época – a arte comercial e a arte social – caracterizadas por subordinar a arte aos interesses de outras esferas sociais (BOURDIEU, 1996a, p. 111).

¹¹ Exemplo desse princípio é dado pelo próprio escritor que, para publicar *Flores de Mal*, escolheu associar-se a um pequeno editor e frequentador dos cafés de vanguarda, recusando as condições financeiras mais favoráveis e a divulgação mais ampla oferecida por outra editora (BOURDIEU, 1996a).

¹² No campo das artes plásticas, Bourdieu analisa o processo de autonomização por meio da revolução simbólica operada por Manet e pelos impressionistas que tirou da instituição acadêmica o controle do funcionamento do mundo artístico. A arte acadêmica caracteriza-se pela obediência aos cânones, ou seja, da submissão dos pintores às regras que definem os objetos legítimos e a maneira legítima de tratá-los, ditadas pelo universo acadêmico (BOURDIEU, 2000, p.264).

No que se refere à concorrência por capital que dinamiza os campos de produção simbólica, deve-se destacar ainda o papel das instâncias de consagração que se referem às instituições nas quais se legitimam os produtores e os produtos. Algumas instituições têm a atribuição específica de cumprir a função de consagração, enquanto outras cumprem essa função e, junto a ela, a de conservação e a de transmissão seletiva dos bens culturais, tais como os Museus. Há ainda as instituições que, além da consagração, trabalham em função da reprodução dos produtores de bens culturais e dos consumidores aptos a consumi-los, tais como a instituição escolar (2011, p. 118).

Fazendo uso desse conceito no que se refere ao campo dos estilos de vida, no qual as frações da classe dominante travam uma luta pela imposição do estilo de vida mais legítimo, compreende-se que a revista *Aurora* atuou como uma instância de consagração elegendo determinadas decorações como representantes do “bem morar”. Tal caracterização não é distante do que encontramos na bibliografia da área do jornalismo como as propriedades do jornalismo cultural, no qual a revista se insere na categoria de suplemento cultural.

O desenvolvimento desse jornalismo acentua-se a partir dos anos 1950, associado ao fortalecimento da indústria cultural no país¹³. Nos anos 1980, a maioria dos jornais já circula com um caderno de cultura¹⁴ e, além dele, com os suplementos culturais de final de semana, tais como a revista *Aurora*. Gadini (2009) afirma que eles têm o papel de estimular comportamentos de consumo entre os seus leitores. Assim, eles são editados nos finais de semana, período em que ocorre a maior tiragem de periódicos e momento em que os leitores dispõem de mais tempo para se dedicar à leitura do jornal e para realizar atividades culturais e de consumo. Desse modo, os suplementos devem ser compreendidos como propulsores de determinados comportamentos e de valores. Como ressalta Gadini (2009), o agenciamento de comportamentos e de consumos se dá, por exemplo, na escolha dos critérios de noticiabilidade das matérias, ensaios, críticas, que acabam por trazer visibilidade para determinadas situações e não para outras¹⁵.

¹³A criação de um caderno voltado para as questões culturais se deu em 1958 pelo Jornal do Brasil com o Caderno B, “um dos pioneiros do formato atual do jornalismo brasileiro, ao forjar a tradição de separar as matérias de arte, cultura e variedades em um caderno separado do primeiro” (GADINI, 2009, p.163).

¹⁴Segundo Gadini (2009), com uma média de 6 a 12 páginas em formato standard ou entre 12 e 16 páginas em formato tabloide, os cadernos de cultura costumam apresentar uma estrutura editorial formada por: 1)matérias jornalísticas - notícia, reportagem, entrevistas; 2) Crítica cultural; 3) coluna social; 4) serviço e roteiro (sinopses de filmes em cartaz, roteiros de museus, etc.); 5)programação ou guia de TV; 6) variedades.

¹⁵ Enquanto um redator da seção de política do jornal não pode deixar de noticiar um acontecimento importante, como o pronunciamento do presidente, por exemplo, o redator da seção de cultura pode facilmente excluir uma reportagem sobre determinado filme, lançamento de um livro ou qualquer evento ou produto cultural.

Além de permitir compreender o funcionamento da revista Aurora como instância de consagração no campo dos estilos de vida da RMR, a teoria dos campos também embasou a análise de alguns campos de produção de bens simbólicos que fornecem produtos a serem consumidos no âmbito da decoração da moradia, a exemplo do campo artístico e do campo da arquitetura de interiores. Por sua vez, o ajuste entre oferta e demanda não necessita de qualquer tipo de imposição da produção sobre o consumo, pois é resultante das relações de homologia entre esses campos. As oposições que se estabelecem no campo, entre mais ricos e menos ricos em capital específico, entre antigos e recém-chegados, são homólogas as que se estabelecem no campo das classes sociais ou no campo das frações da classe dominante (BOURDIEU, 2008, p. 217). Assim, engajados nas lutas internas no campo, os produtores “podem assim considerar-se como totalmente desinteressados e totalmente estrangeiros às funções sociais que desempenham” nas lutas entre as classes e frações de classe no espaço social (BOURDIEU, 2008, p. 218).

A análise do campo da arquitetura de interiores será apresentada no próximo capítulo desta tese e uma breve análise do campo artístico em Pernambuco no século XX será feita no tópico abaixo. O objetivo deste tópico é caracterizar algumas tomadas de posição no campo artístico, de movimentos e de artistas, a fim de melhor compreendermos as preferências e aversões no âmbito do consumo artístico que caracterizam as frações das classes altas analisadas nesta tese.

3.2.1 Aspectos do campo artístico em Pernambuco no século XX

De acordo com Dimitrov (2013), foi entre as décadas de 1930 e 1950 que algumas instituições dedicadas às artes se consolidaram em Pernambuco. Contudo, os aspectos propícios à formação do campo artístico, como posições e tomadas de posição concorrendo por legitimidade e relativamente autônomas a outras esferas sociais, tardaram a surgir no estado. Isso pode ser visto no fato de que, segundo o estudo de Lima (2014), ainda na década de 1980, os artistas enfrentavam dificuldades para viver economicamente da sua produção. Assim, era comum que eles também se engajassem no fomento de circuitos de circulação e de venda das obras.

Nessa mesma década, a autora delinea aquele que seria o polo dos artistas “estabelecidos”, no qual cita Abelardo da Hora, Cavani Rosas, Franklin Delano, Gil Vicente, João Câmara, José Carlos Viana, José Cláudio, Luciano Pinheiro, Montez Magno e Teresa Costa Rego, e o polo dos artistas “outsiders”, no qual inclui Aurélio Velho, Braz Marinho,

Christina Machado, Daniel Santiago, Eduardo Melo, Flávio Emanuel, Humberto Araújo, Joelson Gomes, José Patrício, José Paulo, Luiz Avanzi, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Márcio Almeida, Marinaldo Silva Rodrigues (Naldo), Maurício Castro, Paulo Bruscky e Renato Vale. Demonstrando a força dessa figuração¹⁶ artística ainda nos dias atuais, veremos como os artistas citados por Lima possuem importância nas manifestações de gosto artístico das frações das elites locais estudadas por esta pesquisa, sobretudo os que a autora cita no lado dos estabelecidos. Nesse lado, a legitimidade foi conquistada por meio do diálogo com certas tradições das artes plásticas em Pernambuco que propiciaram reconhecimento oficial de instituições e a ocupação de lugares de destaque (LIMA, 2014, p.47).

A formação dessas tradições remonta à atuação da Escola de Belas Artes de Pernambuco, criada em 1932, que atuou como a principal instituição de formação artística de pintores, escultores e desenhistas na região até o final da década de 1950. Nesse sentido, coube a ela ditar os objetos legítimos de tratamento estético e a maneira legítima de tratá-los:

Até 1948, a pintura ‘acadêmica’ era muito forte em Recife. A única instituição artística funcionando, como visto, era a *Escola de Belas Artes de Pernambuco*. O outro grupo de artistas mais voltados à arte moderna, chamado Grupo dos Independentes, teve existência efêmera enquanto grupo e com a ascensão do Estado Novo, a maior parte dispersou-se (DIMITROV, 2013, p.109).

Dimitrov (2013) analisa os principais grupos artísticos que dinamizaram a cena das artes plásticas em Pernambuco na primeira metade do século XX: os artistas acadêmicos, os Independentes, os artistas que gravitaram em torno de Gilberto Freyre e, por fim, os artistas associados com a Sociedade de Arte Moderna do Recife e, posteriormente, com o Ateliê Coletivo. Abordamos brevemente esses quatro grupos, pois é a partir deles que se constitui o cânone que de acordo com Dimitrov (2013, p. 16-17) muito influenciou a produção artística em Pernambuco desse período:

O Regionalismo, em suas diversas versões, tornou-se uma convenção – uma espécie de régua consensualmente aceita – pela qual os agentes do mundo artístico mensuravam o desempenho de seus pares. O grau de autenticidade e de pertinência das obras era, a todo momento, aferido pela relação que o artista ou a obra estabeleciam com a região, aqui devidamente inventada, no

¹⁶ Figuração trata-se de um conceito central na obra de Elias (1994), a partir do qual ele lança luz sobre a rede de interdependências, ou seja, de funções que as pessoas necessariamente cumprem umas com as outras na sociedade. Assim, mesmo no que se refere às grandes personalidades da história, tais como os monarcas e artistas, só é possível compreender suas ações dentro da figuração na qual se constituíram e que lhes ofereceu tanto possibilidades quanto limites. Pois “as oportunidades entre as quais a pessoa se vê forçada a optar não são, em si mesmas, criadas por essa pessoa. São prescritas e limitadas pela estrutura específica de sua sociedade” (p. 48).

sentido de serem imaginados valores culturais referidos e naturalizados em um contorno geográfico.

Assim, a preocupação com “tradições genuínas”, com a “realidade local” e a valorização das manifestações da cultura popular conferiram uma unidade e constância à produção artística de Pernambuco durante toda a primeira metade do século XX, não obstante a existência e a atuação de grupos artísticos diversos¹⁷. Produções nos parâmetros das vanguardas artísticas, que eclodiram na Europa nesse mesmo século, tinham possibilidades limitadas de escoamento, devido à ausência de um mercado mais amplo e dependência de apoio estatal que consagrava, sobretudo, a produção no interior desse cânone.

A produção artística que caracteriza Escola de Belas Artes de Pernambuco¹⁸, na qual se situam artistas como Murillo La Greca, Baltazar Câmara, Mário Nunes, Fédora Rego Monteiro, dentre outros, é marcada por um duplo posicionamento: o do controle das técnicas acadêmicas de pintura estabelecidas e reconhecidas nacionalmente e a escolha de temas telúricos para colocá-las em prática. Essa produção muito contribuiu para a consolidação do regionalismo, ao selecionar “alguns lugares e motes a serem representados. Praias, igrejas, mocambos, casario, enfim, paisagens idílicas capazes de construir monumentos idenitários” (DIMITROV, 2013, p. 49).

O “Grupo dos independentes” foi criado a partir de duas exposições, em 1933 e 1936, e aglutinava os artistas que atuavam fora da Escola de Belas Artes, em sua maioria, vinculados à imprensa local¹⁹. Ainda que esses artistas utilizem códigos artísticos diferentes dos acadêmicos, Dimitrov (2013, p. 41) contesta a noção de que se caracterizariam por uma produção artística oposta, pois “embora houvesse algumas diferenças formais entre os ditos trabalhos ‘acadêmicos’ e dos ‘independentes’, havia um recorte temático semelhante e o uso da figuração facilmente reconhecido pelo público vigente”²⁰.

¹⁷ O estudo de Dimitrov aponta para o trabalho de artistas que ousaram produzir obras fora do cânone regionalista, influenciados pelas vanguardas artísticas com as quais artistas pernambucanos travaram contato durante estadias de formação no exterior. Contudo, ele afirma que eram muito limitadas as possibilidades de “nadar em direções divergentes” ao regionalismo (2013, p.17).

¹⁸ A Escola de Belas Artes foi criada por iniciativa de um grupo de artistas, arquitetos e engenheiros, devido a uma crise institucional que cindiu o corpo docente do Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco. Em 1976, ela foi extinta, passando a integrar o Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco (DIMITROV, 2013).

¹⁹ Como afirma Dimitrov (2013), a inserção como ilustrador de jornais e de suplementos literários consistiu em um espaço profissional para muitos artistas até os anos 1960, período em que as galerias de arte ainda estavam emergindo no estado.

²⁰ Analisando os textos de críticos ligados aos dois grupos, Dimitrov (2013) afirma que são raros os que debatem as soluções formais utilizadas por cada um deles, o que demonstra a preponderância do objeto representado sobre o modo de representação como o mote dos debates.

No terceiro grupo analisado pelo autor, encontram-se nomes no grupo dos artistas mais consagrados da arte pernambucana na primeira metade do século XX, dentre os quais Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias e Vicente do Rego Monteiro. Esses artistas gravitaram em torno de Gilberto Freyre, um dos mais importantes intelectuais do cânone regionalista. Freyre criticava a produção de obras sem relação com os temas telúricos dos artistas acadêmicos – “já deveríamos, na verdade, ter passado a idade passivamente colonial de decorar edifícios públicos com a figura das quatro estações do ano que não representam aspectos da nossa vida nem regional nem mesmo brasileira...” (FREYRE, 2012, p. 79) – e defendia a consolidação de uma produção artística que exaltasse “a civilização brasileira de produtores de açúcar e de trabalhadores de engenho” (p. 78):

Imagino uma decoração mural de proporções épicas que nos recordasse dos quatrocentos anos de produção do açúcar: desde a fase primitiva, com escravos criminosos atados a corrente à boca das fornalhas incandescentes e senhores de engenhos de barbas ainda medievais, até as usinas de hoje, grandiosas e formidáveis, máquinas monstruosas, claridades de luz elétrica, maravilhas de técnica.

Os artistas que gravitaram em torno de Freyre²¹ deixaram como legado para a elite decadente da economia açucareira uma autoimagem positiva, fundada na retratação de imagens que simbolizavam o “passado glorioso” da vida social nos engenhos, camuflando a dominação e a violência ali vigente²². Já os artistas que produziam em chaves estilísticas próximas às vanguardas ou foram rejeitados ou precisaram ser acomodados dentro da convenção regionalista. Em relação a Cícero Dias, por exemplo, afirmava-se que suas obras surrealistas traziam as cores intensas da região, relacionadas às vivências de infância em um engenho e, portanto, prova irrefutável de seu vínculo com os temas locais (DIMITROV, 2013). Rememora-se, como uma espécie de parâmetro de como o gosto das elites locais havia se acomodado ao cânone regionalista, a exposição feita por esse artista em 1948, na Faculdade de Direito do Recife, e que foi reprovada pelo público. Comentando essa exposição, Dimitrov afirma que: “As aquarelas de Cícero eram tidas como uma produção

²¹ Valer ressaltar que, com exceção de Manoel Bandeira, os demais artistas que gravitavam em torno de Freyre tinham uma origem oligárquica em famílias caracterizadas pela produção do açúcar, criação de gado e plantio de algodão (DIMITROV, 2013).

²² Como argumenta Dimitrov em relação a um dos representantes desse grupo: “Bandeira não apenas retratou os senhores de engenho, como criou, em imagens harmoniosas, os ícones relacionados a nossa ‘civilização nordestina de senhores de engenho, de produtores de açúcar, de trabalhadores de engenho’ de que falava Freyre em 1925. Casarões, igrejas coloniais, escravos integrados ao mundo social, danças populares, resistência aos holandeses, são elementos que não existem naturalmente como ícones regionais. O esforço de narrá-los, como fazem romancistas e ensaístas, ou de desenhá-los, como fez Bandeira, é antes o esforço de criá-los visualmente como patrimônio de um ‘nós’, que inclui todos os pernambucanos” (2013, p. 78).

pictórica genuinamente pernambucana e, sua opção em trazer o abstracionismo para os trópicos, foi vista por muitos artistas locais como deturpação e uma escolha esteticamente equivocada” (2014, p. 2).

Nesse mesmo cenário, as artes visuais em Pernambuco dinamizavam-se com a criação de novos espaços de formação para os artistas. Em 1948, foi criada a Sociedade de Arte Moderna do Recife que se coloca em oposição à produção dos artistas acadêmicos, criticando a sua pouca relação com a realidade local e com os problemas vivenciados pelos grupos sociais marginalizados. Orientados por Abelardo da Hora, os artistas desse grupo tomam para a arte um papel político e social, buscando “criar e movimentar um circuito para a arte moderna ‘politizada’ no interior do campo artístico do Recife” (CAVALCANTI, 2011, p.45). Acentuam-se as produções artísticas que visavam apreender as manifestações culturais populares, danças, festas, religiosidades, etc. Após a SAMR, surge a primeira formação do Ateliê Coletivo, em 1952, mais um espaço de formação artística caracterizado pelo modernismo engajado. Segundo Cavalcanti (2011, p. 46), o Ateliê inaugura dois processos que serão muito atuantes nas artes plásticas locais: a preocupação com a politização da arte e a tendência a formar grupos e coletivos para alcançar mudanças no campo artístico e promover novos circuitos de produção artística.

Ao passo que esses novos espaços de produção vão surgindo, uma tradição nas artes plásticas aparece como consolidada em Pernambuco: “A repetição da representação da figura, sobretudo humana, e da paisagem local no desenho, na pintura e na gravura são traços que marcam a identidade poética das artes plásticas locais” (LIMA, 2014, p. 143). Isso faz com que até a década de 1960, o entrelaçamento entre linguagens, materiais e suportes também seja bastante tímido. Segundo Lima (2014, p. 141) o desenho, a pintura, a gravura e a escultura davam a tônica dos cursos livres oferecidos nesses e nos novos espaços de formação, como a Oficina Guaianases²³.

Nesse período, os artistas pernambucanos ainda encontravam muitas dificuldades para viver unicamente da produção artística²⁴. A fim de impulsionar mais espaços para exibição das obras e movimentar o mercado consumidor, algumas lojas de móveis e decoração passam

²³ Juntamente com o artista José Carlos Viana, o artista João Câmara, um dos artistas pernambucanos mais consagrados, dirige a formação da Oficina Guaianases. Esse espaço funcionava de modo aberto para os interessados em conhecer a técnica da gravura e promoveu exposições em vários estados do Brasil, inserindo muitos artistas no circuito das artes plásticas da época (LIMA, 2014, p. 165).

²⁴ Como afirma Dimitrov, aqueles que não estavam associados à docência na Escola de Belas Artes de Pernambuco precisavam dividir-se entre o trabalho artístico e empregos dos quais retiravam o sustento financeiro. Assim, poucos artistas conseguiram autonomia financeira pela arte, a exemplo de Lula Cardoso Ayres que atuava na Escola de Belas Artes e como diagramador, além de receber encomendas de telas e painéis, e Francisco Brennand, cuja renda provinha principalmente da indústria de cerâmica da família (2013, p. 232).

a expor os trabalhos de jovens artistas, dentre as quais se encontram a Rozenblit - “a loja do bom gosto” e a Casa Hollanda. Para Dimitrov, “a falta de um adensamento consistente do mundo das artes, até talvez meados dos anos 1960, dificultou a relativa autonomização da linguagem artística, assim como observada em outras cidades brasileiras” (2013, p. 256).

Mesmo na ausência de um mercado consumidor significativo, é possível verificar o aumento de complexidade nas tomadas de posição quanto aos partidos estéticos e estilísticos, como demonstra a cartografia das artes plásticas realizada por Lima, com foco na década de 1980, mas que analisa alguns grupos artísticos que atuavam na cidade desde os anos 1960. Nessa cartografia, a tradição figurativa permanece forte. Como destaca a autora (2014, p. 240), “a figuração como uma possibilidade poética de representar o mundo era uma permanência, uma continuidade da produção das artes plásticas em Pernambuco”. Dos artistas filiados a essa tradição, Lima destaca o artista João Câmara, um dos artistas mais consagrados das artes plásticas locais²⁵, e o grupo de artistas que gravitavam em torno dele. Mesmo utilizando procedimentos plásticos pouco explorados pela tradição artística em Pernambuco, como a fragmentação e justaposição de elementos, a pintura de João Câmara move-se dentro da tradição figurativa.

Outro grupo presente na cartografia delineada por Lima, conhecido como “paisagistas de Olinda”, também se vincula à tradição figurativa. Esses artistas buscavam uma atuação pictórica ao ar livre, um procedimento presente em alguns movimentos da arte moderna e por meio do qual eles se opunham à pintura de ateliê do grupo de João Câmara. Na tradição figurativa, Lima (2014, p. 245) situa, ainda, artistas consagrados na década de 1980 que tinham como repertório a figuração humana, cenas do cotidiano, da cidade, festas e elementos da cultura popular nordestina. Destacam-se o artista Zé Cláudio, que também realizava pintura de paisagens e que passou a produzir por encomenda depois da década de 1980, e o artista Gilvan Samico cuja produção é caracterizada pelas gravuras que fundem elementos da cultura popular com elementos simbólicos universais.

Pode-se afirmar que os artistas citados neste preâmbulo sobre o campo das artes visuais de Pernambuco no século XX formam um polo bastante consagrado, caracterizado pela produção figurativa e muito próxima ao cânone do regionalismo. Como afirma Lima (2014, p. 245):

²⁵ Na década de 1980, João Câmara apresentava boas relações com os órgãos públicos de cultura e seus representantes, como se vê na compra pela prefeitura do Recife da série “Cenas da Vida Brasileira 1930-54”, um conjunto de pinturas e litografias marcado pelo teor político.

Dos nomes que dizem como é feita e o que é a arte pernambucana e suas maneiras de representar questões da sociedade, do Nordeste, da cultura e da arte, destacam-se os artistas Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres – predileto de Freyre –, Augusto Rodrigues, Reynaldo Fonseca, Baltazar Câmara, Augusto Reinaldo, Mário Nunes, Elzier Xavier, os irmãos Wellington Virgolino e Wilton Souza, Gilvan Samico e Francisco Brennand, entre muitos outros.

Esse grupo contou com um amplo apoio institucional e consolidou uma boa aceitação no público da elite consumidora de arte do estado. No polo menos consagrado, encontram-se os trabalhos de artistas que vinham buscando o espaço para uma arte mais experimental em Pernambuco. A cartografia dos anos 1980 realizada por Lima é voltada, sobretudo, para analisar esses artistas e os deslocamentos que eles promoveram na tradição artística pernambucana. Para tais deslocamentos, ela destaca a atuação desde os anos 1960 da dupla formada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Paulo Bruscky, por exemplo, organizou os Festivais de Inverno da Católica²⁶ durante alguns anos e trouxe importantes nomes das vanguardas artísticas brasileiras para o evento como Hélio Oiticica²⁷. A dupla também se destaca por promover trabalhos pioneiros na arte contemporânea da cidade, como as performances Exponáutica e Expoente, em 1971, e Artexpocorponte, em 1972. Segundo Lima (2014, p. 144), mesmo como artistas consagrados em salões, exposições, etc. existia uma espécie de desaprovação dos trabalhos de Bruscky e de Santiago devido ao entendimento mais conservador do que era arte no meio local. As ações e propostas eram tidas mais como ‘maluquices’ desses artistas do que entendidas efetivamente como arte.

Lima (2014) também destaca o papel das Brigadas Artísticas nos deslocamentos ocorridos na tradição das artes plásticas locais na segunda metade do século XX²⁸. Ainda que a produção das *Brigadas* se caracterize pela pintura figurativa e regional, podemos observar importantes deslocamentos nessa tradição promovidos por esses grupos, como o uso coletivo

²⁶ Com impacto limitado no que tange à ampliação de espaço para a produção de uma arte mais conceitual e experimental na cidade, os festivais na Universidade Católica lograram potencializar a inserção de temas como internacionalismo, redes, multimeios, arte-correio, xerox arte, performance e vídeo arte (LIMA, 2014).

²⁷ O artista foi trazido na segunda edição do festival, em 1979, e fez uma performance com dez parangolés no pátio da Universidade e no pátio de São Pedro, localizado no centro da cidade.

²⁸ As *Brigadas Artísticas* consistem em grupos de artistas que tomavam os locais públicos da cidade para difundir mensagens políticas através de imensos painéis que retratavam temas sociais, tais como os modos de vida dos trabalhadores rurais e urbanos. Como afirma Lima (2014), o papel social da arte foi muito exaltado durante a década de 1980 devido à redemocratização do país e à polarização entre os projetos políticos de sociedade entre a direita e a esquerda. Segundo Cavalcanti (2011, p. 48), várias *Brigadas* atuaram nesse período, sendo as mais conhecidas a *Portinari* e a *Henfil*. A primeira ligada à campanha do retorno de Miguel Arraes e a segunda surgida em torno da candidatura de Lula para a presidência da República.

de materiais, a dessacralização da pintura de cavalete, no suporte de tela e com a tinta a óleo²⁹.

Ainda nos anos 1980, jovens artistas, influenciados pelas ações dos pioneiros na arte conceitual, vão buscar ampliar o espaço para uma arte experimental na cidade. Reunidos em coletivos, eles visam a criação de circuitos para a arte contemporânea, intensificando a produção em suportes, linguagens e materiais variados. Destacam-se dentre esses coletivos, o *Caraspanambuco*, no qual atuaram os artistas Alexandre Nóbrega, Eduardo Melo, Félix Farfan, José Patrício, João Chagas, Marcelo Silveira, Maurício Silva e Rinaldo Silva e que buscava ser espaço de profissionalização e de fomento ao mercado de arte. Diferentemente desse grupo que buscou uma oficialização por meio da realização de exposições e de busca de mercado, o grupo de artistas reunidos no *Formiga Sabe que Roça Come* recusou a ideia da institucionalização, optando pelos espaços não institucionalizados de arte (LIMA, 2014, p. 201). Já o *Quarta Zona Arte*, fundado pelos artistas José Paulo e Maurício Castro e aos quais se juntaram Fernando Augusto, Humberto Araújo, Aurélio Velho, Flávio Manuel e Márcio Almeida, voltou a exibir uma preocupação com o mercado e com a profissionalização dos artistas³⁰. A essa altura na cidade, fins dos anos 1980, ainda havia poucas galerias que dialogavam com a produção dos mais jovens, de modo que, além de produzir, eles também recebiam clientes e vendiam suas obras³¹.

Aos poucos, esses grupos vão modificando o cenário das artes plásticas, realizando procedimentos com a cidade, vídeos, performances e happenings. Contudo, essas ações permanecem contando com um mercado consumidor limitado, pois colidem com o cânone regionalista no campo e com o gosto “tradicional” do público consumidor de arte local. Como afirma Lima (2014), o percurso de alguns desses coletivos, emergidos nas décadas de 1980 e 1990 e terminados nesse último decênio, coincide com as transformações no campo das artes plásticas, tais como: institucionalização da cultura via leis de incentivo, surgimento de instituições vinculadas ao poder econômico privado, sobretudo ao capital financeiro, e atuação de novos agentes de legitimação no campo.

²⁹ Lima (2014, p.156) cita o depoimento fornecido pela artista Tereza Costa Rêgo que relatou como a participação nas *Brigadas* foi importante para que ela se desprendesse da pintura mais formal incorporada em sua formação na Escola de Belas Artes.

³⁰ O grupo funcionou em um espaço localizado em um casarão de três andares, localizado no Bairro do Recife, na Rua Marquês de Olinda, no qual já funcionará um bordel no segundo e terceiro pavimentos. Segundo Lima (2014), a mostra Inútil Útil ocorrida no espaço, em 1993, demonstra a linguagem contemporânea que caracterizava o coletivo, pela maneira mais radical do uso do suporte e pela presença maior do objeto, rompendo com o bidimensional, com a pintura, a gravura e o desenho como procedimentos da tradição na representação da arte pernambucana.

³¹ Outros grupos surgidos nesse período e que articulam busca por experimentação, profissionalização e mercado foram: Molusco Lama, Camelo, Submarino e Carga e Descarga.

Nos capítulos que analisam as manifestações de gosto artístico dos informantes desta pesquisa, relatos e tomadas de posição sinalizam que se os artistas mais consagrados parecem desfrutar de um mercado consumidor significativo na cidade, os artistas contemporâneos, continuam a depender de outros mercados, como São Paulo, para sobreviverem da sua produção. Isso demonstra como a tradição figurativa e regional da arte pernambucana, abordada neste tópico, ainda atua na formação do gosto artístico das elites locais, ao menos no que se refere àquelas acionadas pela revista *Aurora*.

As dificuldades de mercado dos artistas contemporâneos na RMR servem de mote para retornarmos à discussão sobre a fundamentação teórica desta pesquisa, no que se refere a algumas críticas feitas à perspectiva bourdieusiana de análise dos gostos. Como afirma Coulangeon (2004, p.60), as controvérsias sobre a arte contemporânea formam uma parte do material empírico que fundamentou a recusa da “visão de uma cultura dominante unificada pela veneração de obras da cultura erudita” identificada com *A Distinção*. Os dominantes podem também se valer, nas suas recusas à arte contemporânea, de normas estéticas que, de acordo com o livro, caracterizam, sobretudo, o gosto dos dominados. Como demonstra Heinch (1999), tais recusas são mais diretamente ligadas aos valores do mundo ordinário do que ao mundo da arte, demonstrando que nem sempre os dominantes empregam, na fruição das obras artísticas, os julgamentos especificamente estéticos que deveriam conformar, segundo Bourdieu, o gosto legítimo. O tópico abaixo considera, portanto, algumas críticas que foram dirigidas ao principal aporte teórico desta tese.

3.3 ONIVORISMO, ATOR PLURAL E CLASSE SOCIAL

Segundo Coulangeon (2004, p. 59), após a publicação de *A Distinção*, o modelo da homologia estrutural entre o espaço das posições sociais e o espaço dos estilos de vida contou, para a sua crescente importância na sociologia da cultura, com a validação empírica que recebeu de sucessivas enquetes sobre as práticas culturais dos franceses³². Tais pesquisas demonstravam que o consumo de bens e serviços culturais continuava refletindo a estratificação social e que o ideal da democratização da cultura permanecia distante, o que serviu para fomentar um quadro de políticas públicas voltadas para a democratização e popularização das obras da cultura erudita.

³² Coulangeon (2013) refere-se às enquetes sobre as práticas culturais realizadas pelo Departamento de estudos ligado ao Ministério da Cultura, realizadas em 1973, 1981, 1988 e 1997.

Contudo, na medida em que ganhava carreira internacional, *A Distinção* tanto mostrou sua pertinência a outros contextos sociais como passou a ser vista como limitada para a compreensão de algumas sociedades. Michèle Lamont (1992) apontou a dificuldade de transpor o modelo para fora da França, já que a importância conferida ao “bom gosto” em matéria cultural não se verificava da mesma forma em outros contextos, como nos Estados Unidos (COULANGEON, 2013). Por meio de pesquisa que englobou cidades desses dois países (Indianapolis, New York, Clermont-Ferrand e Paris), com membros da classe média alta (profissionais ligados à cultura, gerentes, etc.), a autora concluiu que a alta cultura era menos central como sinal de status social elevado do que o foco na cultura legítima em *A Distinção* sugere. Se, de acordo com Lamont, a alta cultura possui importância fundamental em Paris, em outros contextos, sinais de status socioeconômicos e morais apresentam-se como mais relevantes na compreensão das fronteiras simbólicas que fomentam as desigualdades sociais. Após o estudo de Lamont, *A Distinção* foi criticada de etnocentrismo e por buscar generalizar características de um microcosmo intelectual parisiense (COULANGEON, 2013).

Por outro lado, aplicado à cidade de São Paulo, em pesquisa realizada por Pulici (2010) a partir de entrevistas em profundidade na esfera dos gostos em domínios diferentes (arquitetura, cinema, belas artes), com integrantes da classe dominante paulista, o modelo de construção do espaço social e dos estilos de vida proposto por *A Distinção* mostrou-se muito válido. Pulici constatou a centralidade que a alta cultura possui na forma como algumas frações da elite paulista constroem suas barreiras simbólicas em relação a outros grupos sociais e na forma na qual assentam os critérios de excelência social.

O estudo foi realizado com residentes dos bairros-jardins³³ e Alphaville. Segundo Pulici (2011), apesar de não se poder falar em uma homologia inequívoca entre o sistema de posições sociais e o espaço geográfico na cidade, os dois lugares guardam uma oposição entre uma “burguesia” mais antiga e grupos que ascenderam economicamente de forma tardia. A pesquisa também revelou disparidades associadas à estrutura do capital: em Alphaville, Pulici encontrou os informantes menos dotados de capital cultural, assim como os mais tardiamente chegados às classes altas. Segundo a autora, a cultura legítima permanece como um aspecto fundamental do estilo de vida das elites residentes nos bairros-jardins, o que se manifesta, dentre outros aspectos, na compra de obras de artistas consagrados e pelo pertencimento a importantes instituições culturais como o conselho da Bienal, do MAM, do Masp, do Louvre, etc.

³³ Jardim América, Jardim Europa, Jardim Paulistano, Jardim Paulista, Cidade Jardim e Alto de Pinheiros.

Como afirma Coulangeon (2013, p. 21), Pulici encontra variações, no gosto dominante paulista, semelhantes às que foram encontradas por Bourdieu na França, tais como a oposição entre um gosto “burguês”, que investe nos valores mais seguros e é marcado por um conservadorismo político, e um gosto “intelectual”, adepto da pesquisa formal no campo estético e marcado pelo pessimismo crítico. Entre as “frações dominantes da classe dominante” paulista, Pulici (2011, p. 126) identificou a predominância do “gosto tradicional” no que diz respeito à preferência por valores culturais bem estabelecidos, em detrimento de modernismos artísticos. Segundo a autora, as recusas dessas frações em assumir a disposição estética que hoje se impõe como a mais legítima em âmbitos variados, como em matéria de cinema, arquitetura e artes plásticas,

correspondem bem ao que disse Bourdieu dos grupos dominantes na França, ou seja, que eles não são, em geral, os mais bem providos de capital cultural em seu estado “incorporado”. O gosto “burguês” que se opõe ao mesmo tempo aos gostos “intelectual”, “médio” e “popular” e que consagra os valores tradicionais da cultura clássica não tem a pretensão, associada à fração dominada das elites — isto é, os intelectuais e os artistas —, de rejeitar a cultura de massa e é inclusive bastante anti-intelectualista (PULICI, 2011, p. 138).

Por meio das variantes no gosto dominante identificadas na sua pesquisa, Pulici (2011) também contesta a noção de que a utilização do aporte bourdieusiano de análise dos gostos conduz a uma cultura dominante sempre unificada pela veneração de obras da cultura erudita. Desse modo, a autora (2010, p. 37) afirma que:

é por existirem “frações” de classe alta apartadas não apenas por suas atividades produtivas e formas de poder, mas, também, por diferentes concepções de excelência social que aqui se falará em “variantes” do estilo de vida dominante em São Paulo. Bom exemplo dessa variedade é a própria existência de diferentes áreas domiciliares ao alcance dessas classes privilegiadas, como a região dos Jardins (América, Europa, Paulistano, Paulista) integrada à malha urbana, e os condomínios residenciais de Alphaville que, ao contrário, funcionam como bairro estaque.

A crítica de que Bourdieu teria fornecido uma visão homogeneizante das classes dominantes, unidas em torno de uma adoração dos bens da cultura legítima, está associada à noção de consumo onívoro, muito difundida na sociologia da cultura americana. Tal noção aponta que o estilo de vida das classes superiores se caracteriza menos pela legitimidade cultural das preferências e dos hábitos do que pelo ecletismo do gosto e das práticas. A base dessa formulação está no estudo de Richard A. Peterson (1992) que se baseou nas enquetes estatísticas nacionais dos Estados Unidos sobre gostos musicais. De acordo com a tese do onivorismo, quanto mais o status socioeconômico se eleva, mais os comportamentos musicais se diversificam através de uma larga paleta de gêneros (BELLAVANCE et al, 2006, p. 133).

Na França, a tese aparece de modo mais cauteloso quando Olivier Donnat, analisando as práticas culturais dos franceses, relaciona o ecletismo a um pequeno círculo restrito com alto capital cultural (BELLAVANCE et al, 2006, p. 135).

Todavia, mesmo em *A Distinção*, Bourdieu já identifica os altos “rendimentos” distintivos para aqueles que são capazes de adotar o ecletismo do gosto. A capacidade de transgredir fronteiras no âmbito das práticas culturais é uma das propriedades que, de acordo com o autor (2008), caracteriza os detentores de elevada disposição estética, já que tal disposição “nunca se afirma tão plenamente como na capacidade de construir esteticamente objetos vulgares” (BOURDIEU, 2000, p.256). O ecletismo aparece particularmente significativo nas frações mais ricas em capital cultural do que em capital econômico que “na mistura de gêneros e na subversão das hierarquias, gostam de procurar uma oportunidade de manifestar a onipotência de sua disposição estética” (BOURDIEU, 2008, p. 308). Por outro lado, poderíamos contestar as críticas realizadas por Peterson (1992), ressaltando como Bourdieu rejeitou a análise substancialista do gosto, afirmando sua dimensão diacrônica e, portanto, a propriedade de redefinição do gosto legítimo. O autor já alertará sobre os riscos do seu modelo ser mal compreendido, caso os gostos não fossem analisados em uma perspectiva relacional:

Alguns verão, assim, uma refutação do modelo proposto – cujo diagrama mostra a correspondência entre o espaço das classes construídas e o espaço das práticas e propõe delas uma imagem figurada e sinóptica – no fato de que, por exemplo, o tênis ou o golfe já não são, atualmente, tão exclusivamente associados às posições dominantes como eram antigamente (BOURDIEU, 1996b, P. 17)

Desse modo, o aumento de práticas culturais ecléticas entre as classes dominantes, para o qual pesou um conjunto de fatores – massificação do ensino; mudança no recrutamento nas frações de elites; crescimento da cultura de massa; reformulação nas políticas culturais, etc. – longe de denotar o fim das barreiras simbólicas por meio da cultura, representa uma redefinição no conteúdo dessas barreiras. As classes superiores, onívoras, definidas pela capacidade de interpretação e de assimilação da novidade e da diferença, diferenciam-se, portanto, dos membros das classes populares, unívoras, encerrados em repertórios culturais mais limitados (COULANGEON, 2004, p. 67). Também para Bellavance (2006), o gosto eclético representa uma nova forma de disposição cultivada, conectado com o

enfraquecimento da ideologia clássica de democratização da cultura e sua substituição pelo ideal da democracia cultural³⁴.

Ademais, a diferenciação entre objeto consumido e a maneira de consumir encontra-se, segundo Bourdieu, na base das reapropriações eruditas das obras populares, ou seja, não basta afirmar que a classe dominante consome obras de menor valor na hierarquia da legitimidade cultural, sendo necessário, também, prestar atenção às maneiras de consumo, visto que é nelas que reside o potencial mais distintivo das práticas:

Sabendo que a maneira é uma manifestação simbólica, cujo sentido e valor dependem tanto daqueles que a percebem quanto daqueles que a produz, compreende-se que a maneira de usar bens simbólicos, e em particular, daqueles que são considerados como atributos da excelência, constitui um dos marcadores privilegiados da “classe”, ao mesmo tempo que o instrumento por excelência das estratégias de distinção... (BOURDIEU, 2008, p. 65).

Nas mãos de Bernard Lahire, *A Distinção* também recebeu uma série de contrapontos e revisões, dentre os quais o questionamento sobre a capacidade de imposição da legitimidade cultural em sociedades tão diferenciadas e plurais como as sociedades contemporâneas. Afirmando que não é possível estabelecer uma homologia entre a hierarquia das posições sociais e a dos estilos de vida, Lahire coloca que

o mundo social jamais foi unificado a ponto de permitir apenas a existência de uma escala de legitimidade cultural (aquela que é imposta por uma parte, e apenas por uma parte, dos dominantes), a ponto de se observar um monopólio exclusivo (mesmo que esteja em debate no interior das classes dominantes) da definição da cultura legítima e um reconhecimento unânime e sem exceção dessa legitimidade por parte do conjunto dos dominados (2006, p. 49).

Lahire (2006, p. 55) afirma que a crença na legitimidade cultural depende da relação de forças entre as múltiplas instâncias de consagração (mídias audiovisuais, instituição escolar) e de sua maior ou menor capacidade de impor uma cultura como “legítima” e o sentimento de sua importância. Ele afirma que para os indivíduos que passam pela escola sem encontrar nessa instituição um sentido, instâncias de consagração como rádio, televisão, etc.

³⁴ A princípio, as políticas de cultura caracterizam-se pelo emblema de democratização da cultura, concretizando uma preocupação com um alargamento do público das artes. No curso dos anos 1980, tais políticas passam a se caracterizar pela lógica de uma democracia cultural que se traduz em um alargamento do campo das artes subvencionadas pelos governos, para além da cultura erudita (COULANGEON, 2004). Elas promovem um discurso de valorização de outras formas de produção simbólica e podem, assim, estar ligadas ao aumento do ecletismo cultural das elites. No Brasil, essa inflexão torna-se visível a partir do ano de 2003, a partir da adoção de um conceito antropológico de cultura como norteador das políticas culturais. Por meio dele, a noção de cultura deixou de estar circunscrita ao domínio das artes e do patrimônio, passando a englobar tudo o que o ser humano elabora e produz simbolicamente e materialmente (BOTELHO, 2007).

tendem a ter mais peso nos gostos, de modo que eles não se sentem envergonhados diante do desconhecimento dos bens culturais legítimos.

Contudo, Bourdieu (2008, p. 84) já afirmou só ser possível considerar as taxas de lucro de uma prática ou propriedade colocando-a em relação a um mercado específico:

A hierarquia das taxas de lucro “médias” corresponde, grosso modo, à hierarquia dos graus de legitimidade, de modo que uma elevada cultura em matéria de literatura clássica, ou, até mesmo, de vanguarda, proporciona no mercado escolar e alhures, lucros “médios” superiores a uma elevada cultura em matéria de cinema ou, a fortiori, de histórias em quadrinhos, romance policial ou esporte; no entanto, os lucros específicos – portanto, a propensão para investir comandada por eles – definem-se apenas na relação entre um domínio e um agente particular, caracterizado por suas propriedades particulares.

A questão principal, portanto, é saber se os diferentes critérios de legitimação das práticas culturais convivem de forma harmônica ou se, do contrário, as próprias instâncias de consagração não estão hierarquizadas no mundo social. Para Bourdieu (2008, p.360), a existência dessa hierarquia é fundamental para que o arbitrário cultural da classe dominante possa se legitimar e para que se consiga perceber “traços do estilo de vida das classes dominadas que, através do sentimento de incompetência, fracasso ou indignidade cultural contém uma forma de reconhecimento aos valores dominantes”.

Lahire (2002) também procurou, por meio da noção de pluralidade disposicional, demonstrar as limitações do conceito de *habitus* em Bourdieu. Segundo tal noção, ao longo de sua trajetória, o indivíduo atravessa uma pluralidade de grupos sociais, com princípios de socialização específicos, de modo que ele inevitavelmente incorpora disposições múltiplas, apresentando-se como um ator plural. Essas disposições podem estar em harmonia ou em contradição uma com as outras e podem ser ativadas, desativadas ou reativadas nos diferentes contextos sociais.

No âmbito das práticas culturais, uma característica fundamental desse ator plural seria o gosto eclético que se manifesta no consumo e nos comportamentos culturais com graus variados de legitimidade. O mesmo ator social pode fazer parte de públicos muito diversos e heterogêneos (público da televisão, do rádio, do teatro, do cinema, dos museus, das salas de concerto, da literatura). Lahire chega a radicalizar a concepção de consumo eclético, visto que para ele os perfis culturais heterogêneos não se restringem às classes superiores:

Sejam quais forem as suas características sociais (classe social, nível de diploma, idade ou sexo) a mesma pessoa terá muitas probabilidades estatísticas de ter práticas e gostos variáveis sob o ângulo da legitimidade cultural, segundo as áreas (cinema, música, literatura, televisão etc.) ou as circunstâncias da prática (2007, p. 797).

Em outras formulações, Lahire afirma que os perfis mais homogêneos aparecem relacionados às posições extremas no espaço social: “A homogeneização pode ser o produto da carência cultural e material; inversamente pode ser fruto de uma inserção antiga e “naturalizada” nos âmbitos culturais mais legítimos” (2006, p.24).

Também podemos objetar o caráter de novidade dessa teorização, pois a formulação do agente social marcado por disposições heterogêneas não é incompatível com a teoria bourdieusiana, já que as trajetórias têm a propriedade de inculcar nos atores disposições diferentes daquelas que foram interiorizadas no meio de origem. Com o conceito de trajetória, Bourdieu retira do mundo da origem o papel único na conformação das práticas, já que elas são produto da posição de origem, mas sob a qual incidem as trajetórias de ascensão e de declínio que os atores percorrem no espaço. O modelo teórico de Bourdieu confere, no entanto, primazia ao passado, porque o *habitus* age como um filtro das experiências ulteriores do indivíduo, privilegiando as informações e situações que não ameacem as disposições adquiridas. O senso prático, caracterizado como o domínio das ações infraconscientes, ou seja, das ações emanadas dos ajustes pré-reflexivos entre um agente e uma situação social, deriva dessa propriedade do *habitus* de buscar as condições objetivas propícias a sua reprodução, a partir das quais o ator pode vivenciar o mundo social como “peixe dentro d’água”³⁵ (BOURDIEU, 2013).

Já Lahire acentua, no lugar do passado, a importância do presente, pois é ele que “desempenha um papel central na reativação de uma parte das experiências passadas e incorporadas” (2002, p.51). Assim, “disposições sob condição” (LAHIRE, 2002, p.58) dependem do contexto social para serem ativadas ou, de outro modo, inibidas. Assim, o indivíduo pode acionar hábitos no consumo alimentar diferentes daqueles que são ativados no domínio do consumo cultural; inibir hábitos em uma determinada interação social e reativá-los numa outra³⁶.

³⁵ Caracterizada por Bourdieu (2013) pela noção de cumplicidade ontológica, tal situação difere daquela onde ocorre um desajuste entre *habitus* e condições objetivas (*histerese*). Nesse momento, o ajuste antecipado do *habitus* já não é suficiente como produtor de práticas adequadas ao contexto presente e o ator social precisa lançar mão da reflexividade a fim de eleger um curso de ação possível.

³⁶ Para Lahire, em sua obra, Bourdieu privilegia os casos de “cumplicidade ontológica” entre *habitus* e situação social; e quando trata de crises, parece se interessar apenas pelas grandes crises advindas da mudança da posição do ator no espaço social. Já Lahire interessa-se também pelas crises pequenas ou médias vivenciadas pelos atores nas sociedades contemporâneas. Aqui a lista parece infundável: contradições culturais; deslocamentos individuais ou coletivos de um universo social para o outro (hospitalização, imigração, etc.); transformações nas trajetórias dos indivíduos (casamento, divórcio, etc.); tensões entre hábitos heterogêneos, a exemplo das mulheres divididas entre papéis domésticos e profissionais, entre tantos outros (2002, p.50).

Se Lahire demarca a sua posição como contrária à noção de que as classes sociais perderam poder explicativo na análise das disposições e das práticas – “não se trata jamais de renunciar a classificação dos indivíduos em grupos ou em categoriais em razão de um pretense desaparecimento de grupos ou classes” (2006, 21) – ao equalizar passado e presente, bem como as instâncias diversas de socialização, sua obra acaba por se aproximar da formulação que nega a lógica de pertencimento de classe na explicação das práticas.

Tal formulação consiste em outra fonte das críticas à análise bourdieusiana dos gostos. Segundo ela, a diferenciação do gosto e das práticas efetua-se sobre uma série de critérios que vão além da classe social, tais como: os geracionais, cuja importância é particularmente importante no domínio da música e do cinema, os étnicos, muito relevantes na sociedade americana, e os de gênero que, como apontam enquetes sobre práticas culturais, se associam com a maior frequência às artes eruditas das mulheres do que dos homens (COULANGEON, 2004, p. 63). Em seu conjunto, essas críticas negam os vínculos significativos que Bourdieu estabelece entre os estilos de vida e as classes sociais e rejeitam a hipótese de que o *habitus* de classe seja a influência preponderante na conformação dos juízos de gostos (PULICI, 2009).

Para Bourdieu, fatores como idade, gênero e etnia são constitutivos das práticas, mas não possuem o mesmo peso que os condicionantes principais no espaço social: volume e estrutura do capital. Esses, por meio da necessidade econômica e social que fazem pesar sobre o universo relativamente autônomo da economia doméstica e das relações familiares, acabam por definir a forma de divisão do trabalho entre os sexos; o universo dos objetos; os modos de consumo e as relações com os parentes (2013, p. 89).

É pertinente destacar ainda, no que se refere à pertinência do conceito de classe na análise dos gostos, os trabalhos de Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b) com a alta burguesia na França, detentora de todas as formas de capital. Esses autores afirmam que se há uma classe com um alto grau de consciência de seus limites e de seus interesses coletivos, trata-se da burguesia. Segundo os autores, a unidade sistemática desse grupo manifesta-se na habitação e nos lugares de vilegiatura, demonstrando um processo que é positivo e negativo, ou seja, de agregação dos semelhantes e segregação dos dissemelhantes. O gosto estaria no cerne desse processo, uma vez que é por meio dele que se operam os mecanismos mais sólidos de identificação e de exclusão social.

De acordo com Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b), a burguesia tem necessidade, mais do que qualquer outra classe, de ritos de instituição. A pessoa deve ser certificada em sua integralidade por meio de uma série de mecanismos, tais como: os títulos escolares, a participação em clubes da alta sociedade e a decoração. Assim, reconhece-se um “grande

burguês” pela moradia que, além de locus de transmissão das memórias da linhagem familiar, apresenta-se como uma “casa-museu”, caracterizada pela profusão de móveis de estilos e de obras de arte.

Ritos de instituição como esses estão em acordo com o que Weber afirma sobre o funcionamento dos grupos de status: não basta ter posses econômicas para participar desses grupos, mas é necessário apresentar um estilo de vida específico, no vestuário, nos comportamentos e também nos modos de residir. Esse aspecto nos envia para o tópico final deste capítulo que visa demonstrar, por meio de estudos sociológicos importantes, o papel fundamental desempenhado pela moradia como a base de *signos de status* em diferentes formações sociais.

3.4 MORADIA E *SIGNOS DE STATUS*

A moradia já foi o mote de trabalhos sociológicos importantes, tais como: “A casa ou mundo às avessas”, de Pierre Bourdieu, *A Sociedade de Corte*, de Norbert Elias e *Sobrados e Mucambos*, de Gilberto Freyre. Nos três estudos, ela é tratada como uma espécie de microcosmo social a partir do qual se pode acessar processos sociais mais amplos. Bourdieu (1972) analisa a sociedade kabila e examina sua organização em termos das relações de gênero presentes nesse universo social³⁷. Elias (2001) analisa as habitações da sociedade de corte na França do século XVII, demonstrando o importante papel da moradia como marcador de posição social e de prestígio. Freyre (2003) busca interpretar a sociedade patriarcal a partir dos contrastes entre os tipos de habitação típicas do Brasil Colônia e do Brasil Império: casa-grande/senzala e sobrados/mucambos.

Em *A Sociedade de Corte*, Elias investiga o processo de transformação na corte, do início da Idade Média até o século XVII, que culminou na alteração no equilíbrio de poder entre a nobreza e o poder real em favor do segundo. Como afirma Taschner (1997), Elias analisa o caso Francês, mas também estende a sua análise para a Europa Ocidental. A

³⁷ Bourdieu (1972) demonstra que o interior da casa kabila está estruturado por sistemas de oposições (alto/baixo, iluminado/escuro, quente/úmido) que retraduzem as estruturas sociais e a oposição entre o público, considerado universo masculino, e o privado, tido como o universo feminino por excelência. A casa kabila possui duas partes principais, uma maior, mais alta e iluminada que é reservada aos humanos, sobretudo aos homens e aos visitantes, e a parte menor, mais baixa e escura, reservada aos animais. Essa última considerada, também, como o espaço feminino da casa. É nela que se acomodam os animais, os objetos úmidos e se realizam as atividades naturais como o sono, o ato sexual e o parto. Já na parte mais alta da casa, identificada com os homens, estão localizados o tear e o fogão, ou seja, as principais atividades culturais realizadas no interior da moradia: a cozinha e a tecelagem. Em o *Senso Prático*, Bourdieu retoma sua análise da casa kabila, mas, nessa obra, a visão estruturalista da casa como reflexo das estruturas sociais dá lugar a uma abordagem que se concentra na experiência cotidiana no interior da casa, por meio da qual se adquirem disposições sociais.

evolução da corte, ou seja, a transformação de comportamentos, atitudes e sentimentos – o que para Elias caracteriza o processo civilizador – e a competição entre os cortesãos mostram-se vinculadas à concentração do poder nas mãos do rei. Enfraquecidos economicamente³⁸, os nobres passaram a depender cada vez mais dos favores reais para manter suas posições de prestígio. Devido a isso, a corte real não parou de crescer num processo que tem seu auge com Luís XIV e a corte de Versailles (TASCHNER, 1997, pp.32-34).

Elias dedica uma atenção especial para compreender a estrutura das habitações na figuração social da corte, pois segundo ele, essas habitações “oferecem um acesso seguro e evidente para compreensão de determinadas relações sociais características da sociedade de corte” (2001, p. 66). A estrutura habitacional dessa sociedade apresenta-se como fortemente hierarquizada: o *Palais*, como a residência do rei, cujas dimensões e suntuosidade decorrem de funções práticas – abrigar os membros da corte – e simbólicas, como representar o poder do monarca; os *hôtels*, residências típicas da nobreza e cuja ostentação deve se dar nos limites dessa posição social e as *maisons particulières*, locais onde os burgueses residem e realizam seus ofícios.

Não só os partidos arquitetônicos, mas a organização interna das habitações é utilizada por Elias para compreender as relações sociais na corte. Nesse sentido, o *setor social* de um típico *hôtel* é sempre maior do que o setor íntimo, pois funciona como o centro de sociabilidade e da vida aristocrática. A separação entre o *appartement de société* e o *appartement de parade* nesse setor demonstra a função pública que os cortesãos devem desempenhar a todo o momento: o primeiro é utilizado para receber as pessoas mais próximas e o lugar de uma vida social não tão presa às convenções da etiqueta, já no segundo, os cortesãos recebem as visitas oficiais, portanto, é onde se exacerbam os deveres de representação.

Moradias suntuosas integram a estrutura de despesas dos nobres que, como demonstra Elias, se conectava à necessidade de gastar em função da posição social. Assim, o consumo de status é visto não como uma escolha, mas como uma necessidade social na vida dos nobres. Os esforços em busca de prestígio e ostentação são instrumentos importantes para a autoafirmação social, especialmente quando todos os nobres estão envolvidos em uma árdua batalha por status e prestígio (ELIAS, 2001, p. 83). Tal competição relaciona-se com a existência, na sociedade de corte, de duas ordens hierárquicas diferentes: uma ordem

³⁸ Dentre outros aspectos os nobres perdem poder econômico devido à inflação decorrente do afluxo de metais do século XVI; às transformações nas práticas da guerra que tornaram os nobres menos imprescindíveis ao rei e à mudança de uma economia de terras para uma economia monetarizada (TASCHNER, 1997).

institucional e oficial, na qual a posição é dada pela “casa” ou pelo “título” concedido pelo nascimento, e outra menos institucional, referindo-se à posição real de cada indivíduo no seio da estrutura de tensões da corte. Nem sempre essas ordens coincidem, de modo que um duque com título mais recente pode vir a ter mais prestígio que o duque com título antigo. Nesse sentido, os cortesãos precisam estar em constante observação do comportamento dos outros a fim de tirar proveito dessa última modalidade de hierarquia.

Assim, a corte também eleva ao máximo o desenvolvimento da capacidade de observação entre os nobres a fim de verificar se as posturas, os gestos e o comportamento de um cortesão estão de acordo com a sua posição social. “Dedica-se uma atenção extrema a cada manifestação da vida de uma pessoa, portanto também a sua casa, para verificar se está respeitando a sua posição dentro dos limites impostos pela hierarquia social” (ELIAS, 2001, p.77).

Desse modo, só é possível compreender a importância que o consumo de status possui para os cortesãos analisando a figuração específica na qual eles estão inseridos. Os favorecimentos do rei consistem nas oportunidades mais promissoras para a nobreza impedir o círculo vicioso de empobrecimento provocado por suas despesas de representação. Contudo, contar com esses favorecimentos exige engajar-se ao máximo na competição social e na adequação às normas de etiqueta que coordenam as relações entre os membros da corte. Como afirma Taschner (1997, p. 35), em Elias, a relação entre riqueza, consumo conspícuo e prestígio aparece redefinida: não é a riqueza *per se*, mas o fato de pertencer à corte que confere prestígio ao nobre, só que para manter esse prestígio, o nobre necessita ter um padrão de consumo elevado, o que o leva a uma forte dependência em relação ao poder real.

Analisando a Inglaterra no século XVI, McCracken (2003) também demonstra que a corte é o berço de mudanças nos padrões de consumo associadas com a crescente dependência dos nobres dos favores da rainha, Elizabeth I. Essas mudanças têm um profundo impacto na redefinição dos *signos de status*, dentre os quais, os concernentes à moradia. McCracken afirma que a nobreza britânica deixa de basear o consumo na “pátina” para baseá-lo na “moda”. Até esse momento, o modo de consumo dos nobres era baseado na pátina, ou seja, era voltado para a família e envolvia várias gerações familiares (TASCHNER, 1996, p. 38). A pátina consistia nos “pequenos signos de idade que se acumulavam na superfície dos objetos. Móveis, prataria, cutelaria, construções, retratos, joias, roupas e outros objetos de manufatura humana” e funcionava como prova visual do status da família, como representação de riqueza antiga e de ancestrais diferenciados (MCCRACKEN, 2003, p. 54).

Orientados pela intensa competição na corte, os nobres começaram a gastar mais com eles e menos com a família, refizeram as casas de campo em acordo com um padrão mais suntuoso e passaram a ter despesa adicional de uma residência em Londres. Assim, cria-se uma situação favorável para que a moda se desenvolva. “Era a novidade, o culto do diferente e não apenas do luxuoso que passava a ter peso no consumo da nobreza cortesã britânica do final do século XVI em diante” (TASCHNER, 1997, p. 39). Os indivíduos de posição elevada passaram a representar o seu status mais em objetos novos do que antigos.

Assim, tanto Elias como McCracken demonstram como a nobreza é impelida a uma intensa competição que visa os favores do poder real. Além de competirem entre si, os nobres também travam competição com a burguesia cada vez mais poderosa. Como demonstra Elias, o desenvolvimento de uma nova etiqueta que envolve a ritualização de todos os aspectos da vida cotidiana expressa, por um lado, o crescimento da distância social entre o rei e a nobreza, e, por outro, a necessidade da nobreza de controlar o processo de ascensão da burguesia³⁹.

Na passagem das sociedades estamentais para as de modernidade recente, tanto Elias como McCracken demonstram a importância dos *signos de status* utilizados pelos estamentos, no sentido weberiano, para fazer frente aos processos crescentes de mobilidade social. Elias acentua o papel das normas de etiqueta na estruturação das hierarquias simbólicas e McCracken enfatiza o papel da cultura material, já que a ausência da pátina nos objetos consistia em uma prova irrefutável de que “a riqueza era de novo rico” (MCCRACKEN, 2003, p. 55-57). Nos dois autores, os comportamentos pelos quais a nobreza busca distinguir-se da população, sobretudo, da burguesia, acabam espraiando-se pelo restante da sociedade. Em Elias, os manuais de etiqueta cumprem o papel de difusão das regras do bom comportamento, difundindo o processo civilizador para a sociedade abrangente:

As convenções de estilo, as formas de intercâmbio social, o controle das emoções, a estima pela cortesia, a importância da boa fala e da conversa, a eloquência da linguagem e muito mais - tudo isto é inicialmente formado na França dentro da sociedade de corte, e depois, gradualmente, passa de caráter social para nacional (ELIAS, 2011, p. 50).

Em McCracken (2003, p. 64), a mudança do padrão de consumo baseado na pátina para a moda retira da nobreza um dos mais importantes mecanismos de controle da mobilidade

³⁹ O grau de fechamento da nobreza com relação aos novos grupos sociais, variou de um contexto nacional a outro, sendo as reações da nobreza alemã e da nobreza francesa duas variações desse mesmo problema. Na França, membros da burguesia e grupos importantes da classe média foram desde muito cedo atraídos para a sociedade de corte. Já na Alemanha, Elias afirma que foram muito altas as paredes que a classe aristocrática erigiu em relação a uma intelligentsia de classe média que se consolidava no século XVIII, utilizando a prova da ancestralidade para preservar a existência social privilegiada, “bloqueando para a classe média a rota por meio do qual burgueses ascendiam, casavam e eram recebidos pela aristocracia: através do dinheiro” (2011, p.37).

social: “Agora um indivíduo podia converter sua renda em status imediatamente, sem necessidade de uma longa, dispendiosa e arriscada espera por cinco gerações. Isto permitiu que o sistema de status incorporasse a mobilidade ascendente de modo imediato”. Assim, os modos de comportamento da nobreza, mediante a transição das sociedades de mobilidade fechada para as de mobilidade aberta, passam a ser imitados pelos grupos sociais inferiores, de modo que determinadas condutas – em Elias, os códigos da civilidade, e em McCracken, a própria moda – difundem-se na sociedade abrangente.

Contudo, como ressalta Taschner (1997, p. 42), essa imitação realizou-se de modo seletivo, sendo filtrada por alguns valores da burguesia ascendente: “Uma moda paralela à da corte, mais moderada, correspondendo ao ‘homem correto’, livre de excessos aristocráticos e conforme os valores burgueses de prudência, de medida, de utilidade, de limpeza, de conforto”. Segundo Elias, a ascensão da burguesia também transformou o *ethos* que embasa o consumo nas sociedades industriais. Se no consumo de status, a manutenção da posição social da família depende da capacidade de tornar os custos domésticos dependentes do nível social, o *ethos* de consumo dos profissionais burgueses obriga as famílias a submeterem as despesas às receitas, mantendo o consumo diário abaixo do que se recebe. Para ele, “nas sociedades industriais torna-se possível dispor de um elevado status social e de um grande prestígio na sociedade sem por a prova publicamente esse status por meio de ostentação rica e dispendiosa de vestuário, habitação e todo um estilo de vida” (ELIAS, 2001, p. 90).

Por outro lado, assim como Weber, que demonstra a coexistência, nas sociedades industriais, entre a lógica estamental e a lógica das classes, Elias afirma que a burguesia incorporou elementos do *ethos da elite*, como a motivação pela honra ou prestígio, ao lado do seu *ethos econômico*. Isso explica porque nas camadas mais altas das sociedades industriais, também se observa uma pressão para elevar-se socialmente, por meio de modos de consumo em função do prestígio e da exibição de símbolos de status relativamente caros. Contudo, diferentemente da sociedade de corte, nas sociedades industriais, o consumo em função do prestígio é nitidamente mais privatizado e seu vínculo com as lutas pelo poder é mais frôuxo. Desse modo, a diminuição da necessidade de representar, mesmo entre os grupos de elite mais poderosos e mais ricos da sociedade industrial, passou a ter um significado essencial para a conformação da arquitetura doméstica, do vestuário, gosto artístico, etc. (ELIAS, 2001, p. 91). No âmbito da moradia, a evolução dos seus padrões com a diminuição de ornamentos, espaços mais especializados, a busca da privacidade, etc. vai conformando um padrão que tem referência no estilo de vida dos nobres, mas que não se reduz a ele. Não obstante, na passagem das sociedades estamentais para as sociedades modernas, observa-se a permanência

da moradia como parte dos *signos de status* e das fronteiras simbólicas que visam separar as classes sociais.

3.4.1 “Morador de sobrado”: o refinamento da moradia recifense de meados do século XIX

Tal como Elias, Gilberto Freyre também considerou ser possível partir dos tipos de habitações mais representativos ou mais significativos da sociedade para compreender as suas relações sociais (2003, p.54). Em sua obra, a moradia dá acesso a processos sociais mais amplos, melhor dizendo, o sistema das relações nos quais a “casa” está imersa fornece acesso à sociedade abrangente: “A casa maior em relação com a casa menor, as duas em relação com a rua, com a praça, com a terra, com o solo, com a mata, com o próprio mar” (2003, p. 30).

Em *Casa-grande e Senzala*, Freyre (2006, p. 35) exalta o morar na casa-grande – com suas “grossas paredes de taipa ou pedra e cal, coberta de palha ou telha-vã, alpendre na frente e dos lados, telhados caídos num máximo de proteção contra o sol forte e as chuvas tropicais” – como um dos mais acabados exemplos de sua tese da plasticidade do colonizador e da acomodação entre matrizes culturais diversas por meio da mestiçagem. Demonstra também que casas requintadas não foram típicas de uma aristocracia rural que no seu isolamento, foi muito mais ligada aos padrões de quantidade do que aos de qualidade dos seus títulos de grandeza (FREYRE, 2003). Para a “nobreza da terra”⁴⁰, o número dos pés de café ou de cana, de cabeças de gado, de escravos, de cômodos nas casas-grandes eram os sinais de poder e de reconhecimento social.

A chegada da corte e a abertura dos portos em 1808 afetaram profundamente esse cenário. Não só a formação de hábitos fidalgos entre as elites, mas o contato com as novidades decorrentes da revolução industrial impactaram nas moradias que passaram a contar com as inovações tecnológicas do período, como a iluminação a gás, e com novas técnicas e materiais de construção, tais como: o vidro e o ferro (LEMOS, 1989). Em *Sobrados e Mucambos*, Freyre analisa esse conjunto de mudanças e o que seria a sua tônica principal, a decadência do patriarcado rural residente das casas-grandes e sua permanência no patriarcado urbano residente nos sobrados no século XIX.

⁴⁰ O termo faz referência aos indivíduos e famílias reconhecidos como ilustres no Brasil Colônia não pelos títulos concedidos pela monarquia, mas pela autodeterminação associada com a posse de grandes propriedades rurais (BULHÕES, 2016).

O regime social patriarcal fez do velho sobrado⁴¹ um tipo de habitação muito insalubre. “A luz só entrava pela sala da frente e um pouco pelo pátio ou pelas salas dos fundos; pelas frinchas das janelas ou pela telha-vã dos quartos” (FREYRE, 2003, p. 323). Já o *mucambo* – habitação antitética ao sobrado – apresentou condições habitacionais mais adequadas ao clima da região. Nele “foi se refugiando caboclo; refugiando-se o negro fugido; refugiando-se o preto livre. O próprio branco integrado na situação social de caboclo” (FREYRE, 2003, p. 350). Ao lado desses tipos habitacionais, fazem parte da paisagem social pernambucana do século XIX, delineada por Freyre, a *casa térrea*, tipo habitacional comum ao pequeno burguês, e a *casa de sítio*, o ponto de confluência entre a moradia rural e a moradia urbana. Localizada nos subúrbios, e podendo ser térrea ou assobradada, a casa de sítio era superior ao sobrado em qualidades e condições de higiene e, tal qual o sobrado, símbolo de moradia de gente abastada.

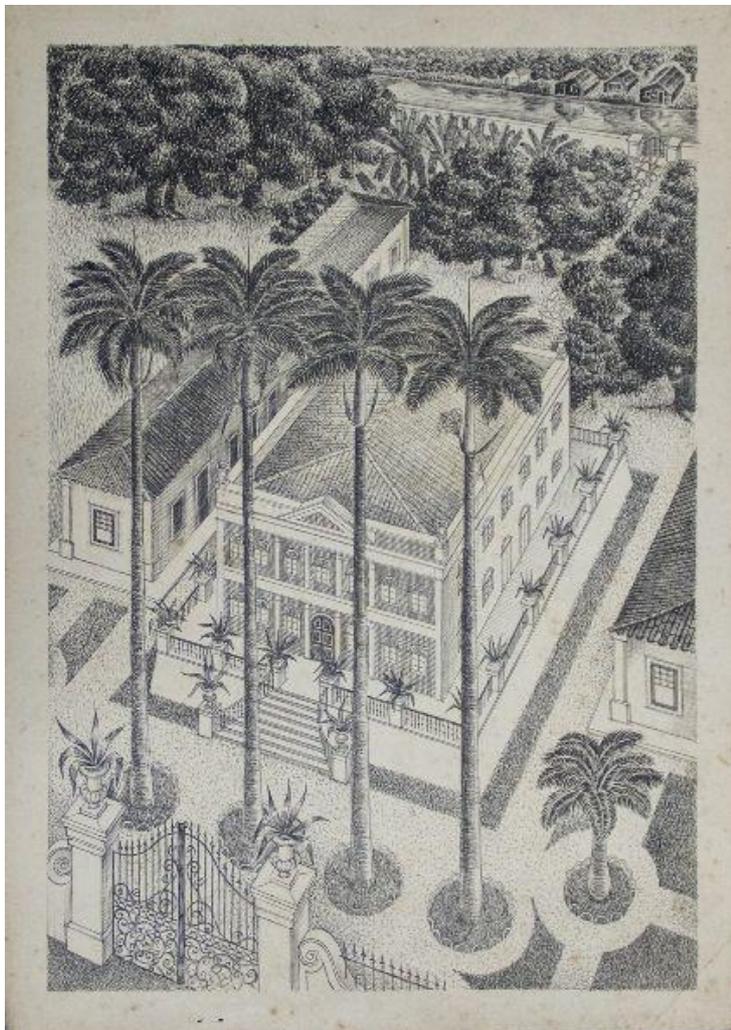
O investimento na construção de estradas, pontes e aterros e a evolução dos meios de transportes (charretes, carruagens e trens), que permitiram que os arrabaldes fossem incorporados ao tecido da cidade, remontam ao governo de Francisco Rêgo Barros⁴², conhecido como o Conde da Boa Vista. As terras dos antigos engenhos, que antes ocupavam esses subúrbios, foram transformadas em sítios loteados que formariam as povoações de Casa Forte, Monteiro, Barro, Dois Irmãos, Torre, Apipucos, Madalena, etc. (CARVALHO, 2002). Nessas povoações, emergiram as casas de sítio, também chamadas de sobrados semiurbanos, dadas as características da vida rural que permaneciam nesse tipo de morada. Liberadas dos limites do lote, as casas de sítio possuíam jardins vastos, hortas e até animais. Desse modo, atraíam muito as classes ricas que buscavam nessas moradias uma vida mais próxima à antiga vida rural. A dependência e segregação da mão de obra escrava acabaram por gerar nesse tipo

⁴¹ Os sobrados encontram-se na paisagem recifense desde o século XVII. Esse tipo de habitação é associado ao colonizador Holandês, da mesma forma que a arquitetura das casas-grandes é associada ao colonizador Português. Na chegada ao Recife, os holandeses se viram diante de um grave problema habitacional, causado pela escassez de terreno firme na região e pela presença de engenhos dominando os seus principais arrabaldes. “[...] tinham que ganhar em verticalidade o que não podiam conquistar em horizontalidade. Daí a razão por que tiveram de construir casas assobradadas no bairro do Recife e na Ilha de Antônio Vaz” (JUREMA, 1971, p.31). Os bairros Recife, Ilha de Antônio Vaz (atual bairro de Santo Antônio) e São José foram os primeiros a serem ocupados, dada a proximidade com o porto, a partir do qual a cidade teve seu crescimento impulsionado.

⁴² Francisco Rego Barros, o Conde da Boa Vista, foi herdeiro de engenho e homem de letras, educado em Paris “como tantos pernambucanos das grandes famílias da época” (FREYRE, 1940, p. 97). Administrou a província de Pernambuco de 1837 a 1844, instaurando um processo de modernização e de mudanças significativas, tais como: os projetos de arborização, a realização de serviços de infraestrutura (abastecimento de água, saneamento, transporte coletivo e iluminação pública), a construção de estradas para o interior (as pontes da Madalena, Afogados, Jaboatão e a pênsil da Caxangá), a criação de novos bairros como o bairro da Boa Vista. Para fortalecer o projeto de modernização da cidade, convidou o engenheiro francês Louis Léger Vauthier para ocupar o cargo de Engenheiro das Obras Públicas.

habitacional a existência da *edícula*, localizada nos quintais e abrangendo os cômodos voltados para o uso dos escravos e muitas vezes a cozinha.

Figura 1 - Casa de sítio ou sobrado semiurbano



Fonte: Freyre (2003).

No início do XIX, a distinção social pela moradia estava associada a sua vastidão (horizontal no caso da casa-grande, vertical no do sobrado) e ao material empregado na construção. As casas dos ricos diferenciando-se dos tipos mais vegetais de construções que caracterizavam as classes pobres e ostentando os elementos mais duradouros na sua composição: pedra e cal, abobe, telha, madeira de lei, grade de ferro (FREYRE, 2003, p. 299). Com a chegada da Corte portuguesa e início do desenvolvimento das atividades urbanas com o ciclo da mineração, Freyre (2003, p. 326) afirma que a casa urbana, sobretudo o sobrado burguês, intensificará o seu papel como signo de distinção social. As mudanças concretizam-se externa e internamente.

Visando o embelezamento das casas, na segunda metade do século XIX, a Câmara Municipal do Recife obriga, sob o risco de atribuição de multas, a retirada das gelosias e *muxarabis* e sua substituição por varandas e gradis de ferro que encarnavam ideais de civilidade naquela época. Portas envidraçadas generalizam-se, dando para as ruas e no interior da casa, na passagem entre os cômodos. As casas mais abastadas contavam ainda com “o requinte [...] das janelas igualmente envidraçadas, em vez de quadriculadas à moda oriental; das claraboias e telhas de vidro deixando um pouco mais de luz clarear os interiores, dos estuques dos tetos das salas de visitas” (FREYRE, 2003, p. 333).

Já no que se refere ao interior, o recheio das moradias começa a avultar. Observa-se a profusão de objetos de adorno e estilos de mobiliário, com destaque para o francês, o inglês e o hamburgano, acessíveis por meio das importações e da chegada de mestres marceneiros estrangeiros. Anúncios sobre esses marceneiros nos jornais da época demonstram como o mobiliário produzido por eles era símbolo de status elevado entre as elites locais. Dentre os vários marceneiros que aqui chegaram e conquistaram uma clientela abastada, destacam-se os franceses Béranger, pai⁴³ e filho. O prestígio do filho, Francisco Manuel Béranger, que estudou em Paris de 1838-1845, pode ser visto no anúncio do Diário de Pernambuco de 1845 que comenta a sua chegada.

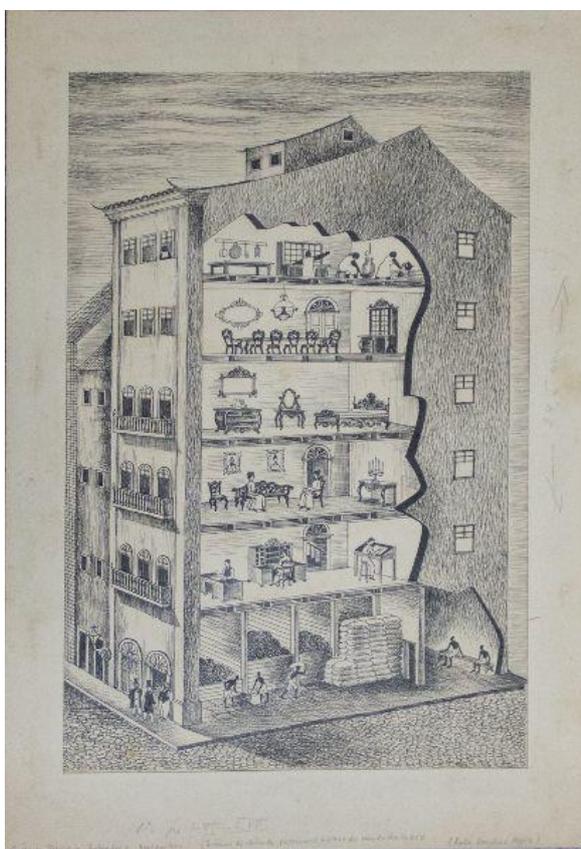
Francisco Manuel Béranger, chegado ultimamente de Paris, faz ciente ao **respeitável público** e seus compatriotas, que se encarrega de tudo quanto é relativo a entalhadura, escultura, etc.; faz igualmente forros com entalha, assoalhos para salões no **último gosto de Paris**, tanto complicados como singelos, apresentando antes o desenho da obra que se pretende; as pessoas que de seu préstimo quiserem utilizar-se queiram se dirigir à Rua da Penha, n 9, todos os dias das seis horas da manhã até as oito, e do meio dia às duas da tarde, que acharão o mesmo anunciante para tratarem (MELLO, 1985, p. 128).

Como analisa Carvalho (2002), os interiores domésticos dessa época sofreram uma forte influência da cultura francesa. Freyre (2003, p.340) aponta que, nos sobrados, a arrumação da mobília se caracterizava por uma simetria rígida: o sofá no meio, de cada lado uma cadeira de braço, e em seguida, várias cadeiras comuns. Além da sala de visitas, outros cômodos ganham em ornamentação. Nos quartos, mobiliário específico e variado, tal como os guarda-roupas, cômodas, lavatórios e cadeiras. Junto ao mobiliário, uma ampla variedade de objetos intensifica o requinte dos interiores residenciais: tapetes *Aubussons*, cristais, etc. Também atuavam como indicadores de família distinta a louça de mesa francesa e inglesa, quase sempre branca e dourada, e as porcelanas de *Sèvres*, *Saxe* e *Manices*. A prataria da casa

⁴³ Julião Antônio Béranger, natural de Nantes, chegou em Recife em 1816. Seu mobiliário logo ganhou fama, em especial os conjuntos compostos de canapé e de cadeiras de braço.

(bules, cafeteiras, galheteiros, talheres, paliteiros, bandejas, bacia, jarros, castiçais, lanternas e lamparinas) apresenta um caráter *rocaille*. As escadas das residências, antes presas entre paredes e retílineas, passam a se destacar, formando curvas em belos trabalhos de marcenaria, já os saguões de pé direito duplo passam a denotar grandiosidade. Verifica-se a ocorrência de forros em estuque decorados com flores, frutos e folhagens, dos quais pendiam lustres de cristal francês, como os cristais *Baccarat* que representavam bom gosto e refinamento (CARVALHO, 2002, pp. 114-117).

Figura 2 - Sobrado ⁴⁴



Fonte: Freyre (2003)

A linha de continuidade entre os interiores das casas-grandes e dos sobrados parece ter se limitado às salas de jantares, nas quais as mesas permaneceram grandes, mesmo tendo

⁴⁴ Baseado no relato do viajante e missionário Kilder, Freyre descreve a forma como os sobrados de cinco ou seis andares estavam organizados no início do século XIX: no andar térreo ficavam o armazém e a senzala; no segundo, o escritório; no terceiro e no quarto, a sala de visitas e os quartos de dormir; no quinto, as salas de jantar e no sexto, a cozinha. Por cima do sexto andar, um mirante ou cocoruto, de onde se podia observar a cidade. Assim, trata-se de uma habitação tipicamente burguesa que associa moradia ao comércio. Seu ordenamento, no qual a cozinha fica no último andar, demonstra a extrema dependência do trabalho escravo que caracterizava essa vida doméstica.

diminuído o número de hóspedes com o advento da vida urbana e dos sistemas de transportes. As mesas também preservaram a hierarquia patriarcal: na cabeceira, a cadeira do patriarca, sempre maior e de braço, destacada das demais, nas quais sentavam os outros integrantes da família (FREYRE, 2013). Contudo, mesas mais nobres, quase sempre de jacarandá, acentuam a mudança no sentido de maior requinte nos interiores dos sobrados. Anúncios de leilões publicados no Diário de Pernambuco permitem visualizar como, a partir de meados do XIX, moradias recifenses haviam se rebuscado:

Leilão

Rua da Aurora n. 54, primeiro e segundo andar, casa nobre. Esplêndido leilão de riquíssimos móveis de mogno, jacarandá e vinhático, superior forte piano moderno, bronzes, casquinhas, ricas porcelanas, joias com brilhantes, quadros, espelhos, bandejas finas, tapetes, cristais, louça, vidros, trem de cozinha, carros e cavalos etc. (Anúncio de 31 de maio de 1859 in MELO, 1985, p.146).

A leitura desses anúncios também permite visualizar os locais prediletos de moradia das classes mais abastadas, tais como os bairros da área conhecida como “zona norte”, onde se localizavam antigos engenhos e que eram valoradas pelos sobrados semiurbanos e pela proximidade com o Rio Capibaribe, símbolo de “boa moradia”. Como afirma Carvalho (2002, p.103), o rio era considerado limpo, nobre, por onde se passeava de barco e se tomava banho. Já a praia era considerada suja, lugar onde se despejavam lixos, dejetos e bichos mortos. No anúncio abaixo é possível observar essa valorização do rio e, mais uma vez, o grau de requinte que as moradias haviam alcançado:

Avisos diversos

Vende-se uma excelente casa térrea, sita à rua Passagem da Madalena, no lugar denominado ilha do retiro, com um terreno ubérrimo, com 300 palmos de fundo, **às margens do precioso e pitoresco Capibaribe**, com todas as comodidades para uma grande família. A casa tem, na frente, três janelas e uma porta, e um copiar rodeado de assentos, como próprio para as palestras familiares, além disto ela apresenta duas grandes salas, 1 gabinete junto à da frente, 7 quartos e espaçosos e bem arejados, **cozinha fora e um quarto a ela contíguo**, 1 estrebaria, 1 telheiro no correr desta, quintal meio murado com portão que dá saída para a parte que está em aberto, um lindo copiar de ferro ao redor, o que dá muito realce e valor à sala de jantar. **O lugar não pode ser melhor e mais saudável, não só por causa do Capibaribe que oferece ótimos banhos, mas até por causa da frescura e amenidade do clima**, além disto tem a vantagem de ficar muito perto da linha do bonde, quem pretender dirija-se à Rua Duque de Caxias, loja de fazendas n75, que achará com quem tratar (Anúncio de 06 de maio, 1873 in MELO, 1985, p. 93).

Como afirma Melo (1985), residir na Passagem da Madalena – localidade citada no anúncio – representava alta condição socioeconômica em meados do século XIX. Junto aos bairros da “zona norte”, a região central da cidade também era valorada pelos setores mais

abastados da sociedade. Nesse século, tal região ganhou novos bairros glamourosos, como o bairro da Boa Vista, construído no governo do Conde da Boa Vista para solucionar o problema do excesso de povoamento dos bairros do Recife, Santo Antônio e São José. No novo bairro, a rua da Aurora caracterizava-se por seus belos sobrados e ricos palacetes. Nela residiram o próprio Conde da Boa Vista e o engenheiro Vauthier, quando chegou ao Recife.

Em meados do século XIX, o termo “morador de sobrado” representava poder e supremacia na hierarquia social pernambucana. O sobrado era a residência típica dos mais ricos, tais como: os comissários de açúcar e os fidalgos do comércio (FREYRE, 2003). Vale a pena reproduzir uma descrição de Mário Sette desse cenário, no qual as mulheres não ficavam mais confinadas nos interiores domésticos e passavam a circular na cidade em suas cadeiras de Arruar (1978, p.7), também símbolo de *status* elevado na época:

[...] Cadeirinha de arruar, misto de recato e de ostentação. Um pouco de mistério e um muito de vaidade. E tão raras a princípio! Não era para quem queria e, sim, para quem podia. Distinguiam-se na cidade os seus donos, falava-se das transitadoras pela Boa Vista, por Santo Antônio, por Fora de Portas. As senhoras de relevo social, **moradoras dos sobrados de azulejos**, por cima dos trapiches ou das lojas dos maridos, ou já nos **sítios de casas apalacetadas dos arrabaldes**, possuíam as suas, com ornatos de talha, com estofos de gorgorão, com portinholas desenhadas, conduzidas por escravos em pares de igual altura, negros bonitões e robustos, trajando librés de cores berrantes e bonés de oleado que o jornal anunciava como “novidade de Paris”.

Sabemos que a revista, a partir da qual realizamos esta pesquisa, tomou por emprestado o nome de uma rua que, no século XIX, se consolidou como ícone de “bom gosto” e de “boa moradia” entre as elites pernambucanas – a Rua da Aurora. Passados quase dois séculos do esplendor da rua que sediou o sobrado do Conde da Boa Vista, quais seriam os *signos de status* no âmbito da moradia valorados pelas classes altas? Quais os velhos signos permanecem atuando como distinção social e quais são os novos? Quais os bairros favoritos das classes altas recifenses nos dias atuais? Móveis Béranger e cristais Baccarat ainda são símbolos de famílias distintas como no século XIX? O rio ainda é mais valorado do que a praia para ladear as moradias de elite? Essas e tantas outras questões, relacionadas ao tema da moradia como distinção social, passam a ser analisadas nos próximos capítulos, nos quais apresentamos os resultados da pesquisa de campo com integrantes das frações das classes altas na RMR.

4 ESTILOS EM OFERTA E TOMADAS DE POSIÇÃO NO CAMPO DA ARQUITETURA DE INTERIORES NA RMR

Neste capítulo, analisamos o campo da arquitetura de interiores na RMR e as principais tomadas de posição nessa esfera que caracterizaram um grupo de informantes desta pesquisa, profissionais de arquitetura com diferentes níveis de consagração que atuam ou já atuaram na área da ambientação⁴⁵. Nosso objetivo é buscar mapear a oferta de estilos disponíveis nesse campo, procedimento baseado na perspectiva teórica segundo a qual os gostos só se manifestam na possibilidade de produtos e de práticas ofertados pelos diferentes campos de produção simbólica (BOURDIEU, 2003).

Como nos demais campos de produção simbólica, no da arquitetura de interiores é possível identificar produtores mais próximos do polo autônomo, ou seja, mais comprometidos com valores estéticos do que com critérios comerciais, visando uma produção para os próprios pares, e produtores mais próximos do polo heterônomo, no qual o lucro comercial é priorizado em detrimento da qualidade estética dos projetos (BOURDIEU, 1996a). No entanto, o arquiteto “puro” e o arquiteto “comercial” devem ser vistos como tipos ideais, já que o primeiro precisa da clientela para viabilizar seus projetos e o segundo precisa deter algum grau do capital específico, no caso o capital arquitetônico, para atuar nessa esfera.

Uma segunda tomada de posição igualmente importante de ser analisada refere-se ao grau de adesão dos informantes ao que denominamos de posição canônica ou vanguarda consagrada no campo da arquitetura de interiores em Pernambuco. Trata-se de uma linha estética e estilística identificada com o trabalho da pioneira do campo no estado, a arquiteta Janete Costa. A caracterização desse cânone estético foi o ponto de partida para mapear os estilos de ambientação ofertados, desde os mais alinhados com a vanguarda consagrada aos novos partidos estéticos inseridos no campo e pleiteando legitimidade.

O conceito de homologia desenvolvido por Bourdieu mostrou-se muito útil para esta análise. Segundo tal conceito, “a lógica das homologias faz com que as obras e as práticas de um campo de produção, especializado e relativamente autônomo, sejam necessariamente *sobredeterminadas*” (2015, p. 53). Desse modo, as funções desempenhadas pelas obras no

⁴⁵ Neste capítulo, utilizamos os termos arquitetura de interiores e ambientação como sinônimos, apoiados na explicação de Gáti (2014, p. 12), segundo a qual o campo da arquitetura de interiores “é também chamado de ambientação, visto que ambientar também significa adequar-se a um ambiente”. Ela afirma que os termos ambientação e arquitetura de interiores não são sinônimos de decoração, “pois não trata apenas da escolha de objetos, mas da composição do espaço interno através de um saber específico em relação ao dimensionamento, à escala, à proporção, à percepção do ambiente, ao uso de cores, à resistência dos materiais e ao controle ambiental, etc.”.

interior do campo ganham funções externas e desempenham um papel nas lutas simbólicas travadas entre as frações da classe dominante. A lógica da homologia também explica o fato de que a posição ocupada por um produtor no campo de produção tende a ser equivalente à posição do seu público no campo das classes sociais (BOURDIEU, 2008) – arquiteto consagrado/ burguesia antiga; arquiteto recém-chegado/ nova burguesia. Desse modo, a cumplicidade entre produtor e clientela tende a se estabelecer mesmo na ausência de intenções deliberadas de ambas as partes da relação.

Além dos partidos ou posicionamentos estéticos que concorrem por legitimidade no campo, as entrevistas com os arquitetos⁴⁶ possibilitaram mapear diferentes classes sociais que consomem a arquitetura de interiores no estado. Essa caracterização mostrou-se fundamental, na medida em que alguns perfis da clientela surgidos nas falas dos arquitetos não foram alcançados pela amostra de informantes que constituímos a partir da seção Pode entrar!. Tais perfis, referentes a algumas frações das classes altas na RMR, voltam a surgir nas falas dos informantes participantes da seção Pode entrar! como vizinhos no espaço social, com os quais se trava uma competição por recursos sociais valorizados.

A análise do campo de ambientação foi relevante, ainda, por elucidar a vinculação social e os preceitos estéticos do estilo de ambientação que provocou graus elevados de aversão entre uma parte significativa dos informantes desta pesquisa: o estilo clean. As tomadas de posição desses agentes serão analisadas nos três últimos capítulos desta tese. Neste capítulo, iniciaremos por demonstrar que, por meio das homologias entre campo da produção e do consumo, as lutas internas que os arquitetos travam no campo da arquitetura de interiores ganham uma nova função no campo das classes sociais (BOURDIEU, 2008).

4.1 A CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DA ARQUITETURA DE INTERIORES

O campo da arquitetura de interiores nasce como um desdobramento do modernismo arquitetônico, adequado ao ideário da “obra de arte total” divulgado pela *Bauhaus*. Esse ideário pleiteou a integração das dimensões do fazer arquitetônico: a do arquiteto-urbanista que trabalha na escala da cidade, a do arquiteto-projetista que trabalha na escala do edifício, a do arquiteto-paisagista que trabalha no ambiente externo e, por fim, a do arquiteto de interiores que atua nos espaços internos (GÁTI, 2014, p. 20).

⁴⁶ As entrevistas realizadas com os quatro informantes arquitetos visaram abordar tanto aspectos relativos ao campo da arquitetura de interiores no estado, como as tomadas de posição desses agentes na decoração das suas moradias. Nesse sentido, os dados coletados nessas entrevistas serão apresentados de dois modos: 1) os arquitetos como produtores e intermediários culturais no campo da ambientação; 2) os arquitetos inseridos nas frações das classes altas.

A partir da *Bauhaus*, tem início na Europa, no começo do século XX, o modernismo na arquitetura, amplamente divulgado a partir dos anos 1930 para os outros continentes. No Brasil, o contato com a vanguarda arquitetônica deu-se por meio de um dos seus maiores ícones, o arquiteto Le Corbusier que esteve no país em 1929, estabelecendo contato com estudantes de arquitetura no Rio de Janeiro e fomentando uma influência que se consagraria fortemente nos anos posteriores (DURAND, 2009, p.148).

O movimento inaugurado pela *Bauhaus* pregava uma arquitetura mais simples, livre de ornamentos⁴⁷ e racionalizada, em harmonia com o espírito do tempo, marcado pelos avanços no progresso técnico e industrial. Os interiores dos edifícios deveriam ser uma continuidade dessa arquitetura racionalizada. Desse modo, abre-se um novo campo de atuação para os arquitetos: a arquitetura de interiores e o design de mobiliário⁴⁸. De acordo com Oscar Niemeyer, nome de destaque na incorporação dos princípios modernistas na arquitetura brasileira:

[...] o móvel é complemento da arquitetura e deve ser atualizado e moderno como a própria arquitetura. Deve haver uma adequação entre o móvel e o interior, dependendo do tipo de prédio. Numa residência, por exemplo, os móveis devem acompanhar a maneira de viver do homem de hoje; eles são mais simples, menos austeros. O mobiliário antigo se adaptava a uma atitude diferente do homem. Hoje a coisa mudou muito e o mobiliário acompanha esse modo de vida diferente, esse modo de ser das pessoas hoje (NIEMEYER, 1979 apud SANTOS, 2015, p. 93).

Nesta fala, identificamos os elementos que possibilitaram a emergência do campo da arquitetura de interiores. Primeiro, a defesa de um princípio estético, o “moderno”, que nortearia o fazer dos “produtores para os produtores” (BOURDIEU, 1996a), aglutinando propostas formais que caracterizam o modernismo arquitetônico⁴⁹. Em segundo lugar, a constituição de um polo de consumo, ou seja, a formação dos consumidores aptos a tomar para si o “modo de ser das pessoas de hoje”, moderno e racionalizado.

Não seria fácil modificar os padrões estéticos no âmbito da moradia que caracterizaram historicamente as elites brasileiras, para as quais quanto mais ornamentos, maiores os ganhos de distinção. O movimento artístico da Semana de 1922 havia demonstrado a resistência das elites brasileiras aos códigos estéticos das vanguardas artísticas.

⁴⁷ Segundo Gáti (2014, p. 41), segundo as concepções modernistas na arquitetura, o ornamento refere-se a tudo aquilo que não possui utilidade prática, a exemplo dos adornos no edifício, no mobiliário ou mesmo nos artefatos decorativos.

⁴⁸ Segundo Santos (2015, p. 33), esse período marca uma ruptura na produção do mobiliário brasileiro. Até 1930, essa produção seguia a cópia dos velhos estilos Europeus. A partir dessa década, vivencia-se um contexto de modernização do país que impulsionará a modernização da mobília brasileira.

⁴⁹ Durand afirma que, dentre essas propostas, destaca-se “a valorização conferida à estrutura aparente, ou ao valor plástico das estruturas de sustentação e vedação” (2009, p. 260).

No momento em que os modernistas desafiavam a ortodoxia da arte acadêmica e o gosto burguês das elites nacionais, os grandes colecionadores de São Paulo mantiveram suas preferências pelas obras acadêmicas e renunciaram delegar “a decoração de suas casas a tais artistas [modernos], preferindo depositar a realização desses rendimentos simbólicos aos artistas acadêmicos reconhecidos e consagrados” (MICELI, 2003, p. 29).

O modernismo arquitetônico teria que confrontar o traço tradicionalista no gosto das elites brasileiras até consolidar-se como o novo cânone. Contudo, a ideia inicial do movimento não era a de produzir edifícios e interiores modernos para os grupos de elite, mas para toda a sociedade. Uma série de princípios estéticos do modernismo, tais como o da “verdade dos materiais” releva esse compromisso social⁵⁰. Na esfera do mobiliário, a utopia de desenhar móveis para serem produzidos no processo industrial, democratizando o acesso e unindo beleza à funcionalidade, também marcou a atuação de muitos arquitetos envolvidos com a promessa modernista (ROSATTI, 2014, p. 6)⁵¹. Não obstante a esses anseios universalistas, o modernismo arquitetônico e o design de mobiliário moderno, quando não estiveram associados ao mecenato governamental e à construção de edifícios públicos, tiveram como polo escoador de suas produções as frações das classes altas. Esses foram os grupos sociais que apresentavam os trunfos econômicos e culturais exigidos pelo consumo dessa nova produção.

4.2 A VANGUARDA CONSAGRADA

Em Pernambuco, a arquiteta Janete Costa é tida como a profissional pioneira do campo de arquitetura de interiores nos anos 1950, tendo legitimado essa atuação e confrontado os preconceitos acadêmicos em torno da área. O significativo capital simbólico consolidado pela arquiteta pode ser visto no reconhecimento que os informantes arquitetos demonstraram em relação ao seu trabalho e na constante referência que observamos nas mostras e eventos do campo⁵² ao seu nome como uma forma ganho simbólico.

⁵⁰ O rústico da laje de concreto na residência de elite serviria para denunciar a presença do trabalhador manual. (DURAND, 2009, p. 260)

⁵¹ Arquitetos imigrados e com elevado capital cultural tais como: Lina Bo Bardi e Jacobi Ruchti encabeçaram a criação das firmas de design de móveis, *Studio Palma* e *Branco & Preto* (ROSATTI, 2014). Outras firmas de design surgidas nesse momento e comprometidas com o espírito racionalista da arquitetura moderna foram a *Móveis Z* ligada a Zanine Caldas, *L'Atelier* ligada a Jorge Zalsupin e a *Oca* ligada a Sérgio Rodrigues (SANTOS, 2015).

⁵² Durante a pesquisa, visitei três mostras de ambientação: a *Casa Cor Pernambuco* em 2015 que ocorreu no bairro de Piedade, a *Rio Mar Casa* que ocorreu no shopping Rio Mar, localizado no bairro do Pina (zona sul) e a *Mostra de AaZ*, que ocorreu no shopping Paço Alfândega, localizado no bairro do Recife (região do centro), ambas em 2017.

Maurício – [...] de alguma forma nós todos somos discípulos de Janete, uns mais, outros não conheceram, uns trabalharam com ela, eu não trabalhei diretamente com ela, mas eu conheci e tudo mais... (Arquiteto-projetista que já atuou como arquiteto de interiores, 47 anos).

Marcus – Eu falo de **Janete e Borsoi, eles educaram meu olhar**, porque no segundo ano de faculdade eu fui chamado pra trabalhar com ela, então foi uma segunda escola... (Arquiteto de interiores).

A partir de Janete Costa, o projeto de arquitetura de interiores passou a ser desenvolvido pelo arquiteto independentemente do projeto de edificação, levando em conta a personalidade dos viventes do espaço (PONTUAL, 2015, p. 331). Até esse momento, o trabalho com interiores realizado por arquitetos era basicamente uma complementação da arquitetura, como se observa em relação a três dos nomes que impulsionaram o modernismo arquitetônico em Pernambuco: o italiano Mario Russo, chegado em 1949 no Recife, o carioca Acácio Gil Borsoi e o português Delfim Amorim, ambos chegados em 1951⁵³ (NASLAVSKY, 2012).

A produção desses arquitetos desafiou os modos de morar da época, ao mesmo tempo em que preservou algumas características tradicionais no “morar” das elites pernambucanas. Dentre as transformações, podemos citar a legitimação da moradia em edifícios⁵⁴ que até então era tida como moradia para as classes baixas⁵⁵. Junto à construção de edifícios, os arquitetos modernistas tiveram nas residências unifamiliares um importante canal de escoamento para a sua produção erudita, durante os anos 1950. Tais casas foram projetadas para integrantes das classes dominantes⁵⁶ e membros da classe média ascendente composta por profissionais liberais, comerciantes e pequenos industriais comprometidos com os ideais de modernização (NASLAVSKY, 2012, p. 65).

⁵³ Antes da chegada desses arquitetos, a cidade já vinha vivenciando experiências modernistas na arquitetura, tanto em prédios públicos como em residências unifamiliares, impulsionadas no governo de Carlos Lima Cavalcanti (1934-1937). Contudo, os anos 1940 caracterizam-se pelo enfraquecimento da vanguarda modernista. Como nota Naslavsky (2012, p. 39), isso pode ser visto com relação ao cartão postal da cidade nesse decênio, a Avenida Guararapes. Não obstante a sua associação com progresso e modernidade, ela representou a permanência dos gostos tradicionais com reminiscências estilísticas do classicismo.

⁵⁴ Fatores como os incentivos associados ao Banco Nacional de Habitação e as cheias na cidade (das quais, a de 1975 é rememorada como a mais grave por alguns informantes) impulsionaram a procura por apartamentos, em especial na área praiana, região não atingida pelas cheias.

⁵⁵ O caso do Edifício Califórnia, projetado em 1953, por Acácio Gil Borsoi demonstra bem a não aceitação do edifício como moradia familiar pelas classes altas e médias na cidade. Inicialmente, foram projetados apartamentos de dois e três quartos para servir de moradia familiar, no entanto, devido ao fracasso dessa proposta, os apartamentos foram substituídos por kitchenettes, nas quais se hospedavam as garçonnieres (NASLAVSKY, 2012, p. 69).

⁵⁶ Como exemplo, podemos citar a residência do engenheiro Lisanel de Melo Mota, projetada por Borsoi e que funcionou como ponto de encontro de lideranças intelectuais da época, sendo frequentada por Lula Cardoso Ayres, Gilberto Freyre, Pelópidas Silveira, etc. (NASLAVSKY, 2012, p. 65). Para uma análise das moradias modernas em Recife ver Pontual (2015).

Os partidos arquitetônicos adotados por Borsoi e por outros arquitetos nas residências modernas dividem a moradia em três blocos distintos (área social, de serviço e íntima). A integração espacial é alcançada pelo vazio central e pelo pé direito duplo. A influência de Le Corbusier nesse grupo manifesta-se nas plantas livres, fachadas livres, janelas em fitas horizontais, terraço-jardim, etc. As questões de ventilação e iluminação, uma forte preocupação dos arquitetos modernos, são solucionadas pelo recurso a varandas com elementos vazados, pelas treliças de madeira, esquadrias com bandeiras, etc. (NASLAVSKY, 2012, p. 67). Pontual (2015, p.171-172) destaca que além dos condicionantes físicos e materiais, os sociais também pesaram sobre essa produção arquitetônica. A estrutura familiar hegemônica, a família nuclear, que caracterizava a clientela dos arquitetos e a dependência de empregados domésticos, levou à constituição de espaços específicos para eles na moradia, por meio da divisão entre as áreas de serviço, social e íntima.

A sala única, que uniu sala de jantar e estar, foi uma característica forte das habitações modernas, com os ambientes delimitados por elementos móveis, tais como: mobiliário, tapetes, etc. Esse aspecto demandou uma intervenção do arquiteto na composição dos ambientes. Inicialmente, os arquitetos só desenvolveram os interiores das edificações por eles projetadas em busca de uma unidade estética. Afora essa atuação pontual, quase sempre limitada ao layout e desenho de mobiliário (PONTUAL, 2015, p. 331), até os anos 1950, a decoração dos ambientes era uma tarefa predominantemente feminina, auxiliada por publicações em jornais e revistas⁵⁷. No que se refere às classes mais abastadas no Recife, as mulheres eram auxiliadas por decoradores, com destaque para os da equipe da *Casa Hollanda*, loja que atuou na esfera da decoração na cidade a partir de 1928. O depoimento de uma informante não arquiteta desta pesquisa demonstra como a loja era restrita aos mais abastados economicamente:

Eleonora - [...] existia aqui e talvez seus professores mais antigos se lembrem da Casa Hollanda, esses móveis aqui é tudo da Casa Hollanda...

Era uma loja, junto do cinema São Luís [cinema de rua, localizado no bairro da Boa Vista], que tinha móvel da Casa Hollanda...

Louise - Eram caros demais, Eleonora?

Eleonora - Eram.

Louise - Era uma loja assim pra quem tinha uma condição?

Eleonora - **Era luxo na época...**

A localização da loja, primeiramente na Rua da Aurora, e depois na Praça Maciel Pinheiro, demonstra como no início do século XX, o Bairro da Boa Vista continuava a ser

⁵⁷ Em 1953, foi lançada a revista *Casa e Jardim*, visando abordar temas de decoração para o público feminino (PONTUAL, 2015, p. 137).

lugar de moradia e sociabilidade das elites locais. Segundo Pontual (2015, p. 115), a maior parte dos móveis da Casa Hollanda era feita sob encomenda. Um funcionário da empresa dirigia-se à casa do cliente, realizava levantamento do espaço para orientar na produção da mobília. Após a execução, o desenho, normalmente inspirado em catálogos e revistas europeias, era arquivado para compor uma espécie de memória técnica, usada como catálogo para as futuras encomendas. A loja também contava com decoradores que elaboravam a decoração completa de ambientes para os clientes mais ricos em estilos variados, desenvolvendo desde o mobiliário e iluminação até os objetos como tecidos, cortinas, etc. (PONTUAL, 2015, p.303). A Casa Hollanda também funcionou como centro de exposições artísticas, sendo além de loja de luxo, polo de eventos mundanos das elites locais.

Até a entrada da arquiteta Janete Costa em cena, a maior parte das decorações das moradias no Recife eram realizadas por pessoas com gosto reconhecido, muitas delas “bem nascidas”, mas que não tinham sido formadas profissionalmente para atuar nessa área. Casada com Acácio Gil Borsoi, a arquiteta começou a projetar os interiores para complementação de obras de outros arquitetos e “frisou que os interiores que encontrou ao chegar ao Recife apresentavam grandes problemas de circulação, de perspectiva interna e da não compreensão do objeto que o comporia” (PONTUAL, 2015, p.335).

Janete Costa introduz os princípios da vanguarda modernista nos interiores domésticos pernambucanos mais abastados e também se envolve na produção de móveis e de objetos de decoração. “Em sua obsessão pelo detalhe, se não encontrava na produção industrial o que imagina para um ambiente, ela própria desenhava os elementos que iriam compô-lo” (GÁTI, 2014, p. 78). Como demonstra esta fala, na forma como os profissionais da área referem-se à arquiteta sobressai o destaque a sua inquietude, talento e bom gosto, atributos que servem para consagrar os fundadores de um campo.

O elevado capital simbólico que Janete Costa acumulou frente aos pares e à clientela⁵⁸ fez com que ela possuísse o “poder da assinatura”, ou seja, um capital de consagração que implica o poder de consagrar objetos “(é o efeito de grife ou de assinatura)” e pessoas “(pela publicação, exposição, etc.)”, dando valor e obtendo os benefícios desta operação (BOURDIEU, 2015, p. 20). Assim, a valorização da arte popular local, cujas peças possuíam

⁵⁸ A arquiteta consagrou-se com um prêmio do Instituto de Arquitetos do Brasil- Pernambuco, em 1968, na categoria “Arquitetura de Interior” (PONTUAL, 2015, p.331). Outros âmbitos de atuação de Janete Costa, a exemplo das intervenções em patrimônio histórico e da curadoria de exposições também contribuíram com o seu reconhecimento simbólico.

lugar assegurado nos interiores que ela projetava, consagrou artistas locais⁵⁹, mas também o seu trabalho, nacional e internacionalmente.

O trabalho com artistas populares levou à criação do projeto *Interferências*, advindo da necessidade que ela sentiu de sugerir ajustes nas peças para alcançar uma maior integração dos objetos nos ambientes e impulsionar o consumo das obras de artistas populares⁶⁰. Abaixo, trazemos um comentário de Janete Costa acerca desse projeto, citado por Gáti (2014, p.82):

O que fazemos é um pré-design, um desenho que possa ser consumido por grande parte da população acostumada aos produtos industriais. Por exemplo, os artesãos costumam fazer centrinhos de mesa redondos (*considerando-os de difícil feitura*), mas jamais fariam um jogo americano (*considerando que eles não conheciam o produto*) que são tão usados nas cidades. Também não sabem fazer guardanapos, pois não tem noção de proporção. Fazem panos quadrados sem medidas exatas que não podem ser nem guardanapos de sobremesa, nem de coquetel, nem de jantar. Ensinações de medida para tornar essas peças mais utilitárias e tiramos o excesso de bordados para facilitar a combinação com outros elementos. É um trabalho lento, você tem que conviver com eles⁶¹.

Por meio deste relato, percebe-se o papel assumido pela arquiteta como intermediária cultural, ou seja, como alguém que oferece bens e serviços simbólicos, além da *expertise* técnica (BOURDIEU, 2008). Na condição de detentora de capital cultural, a arquiteta intervém nas peças produzidas por artistas populares para torná-las adequadas aos consumidores, sobretudo, integrantes das classes altas, pois como demonstra o trecho acima, a etiqueta à mesa aparece como uma característica importante desse público consumidor. Como afirma Araújo (2006, p.86), enfatizando principalmente o nível técnico de suas atividades, os intermediários culturais desempenham um papel que vai muito além do ordenamento funcional e da orientação dos bens que compõem a moradia. Eles oferecem “a certos setores das elites locais uma ferramenta a mais para as negociações de status”.

Os ambientes realizados por Janete Costa “eram caracterizados pela livre composição associativa de elementos de diversas culturas e épocas, gerando ambientes ecléticos que, no entanto, possuem características bem próprias estabelecidas por uma identificação visual única” (GÁTI, 2014, p. 91). Os projetos utilizavam peças de mobiliário de diferentes épocas e

⁵⁹ Segundo Gáti (2014, p. 121), dentre os principais nomes de artistas consagrados pela associação com os trabalhos de Janete Costa, destacam-se: Nicola, Nuca, Ana das Carrancas, Bajado, Nhô Caboclo, José Alves e os mestres Vitalino, Fida, Galdino, Expedito, Dezinho, Jurandir Santeiro.

⁶⁰ As interferências assumiam diversas formas, tais como: a mudança na função do objeto, como utilizar um cesto de frutas para realizar uma luminária, e a indicação mais direta ao produtor (GÁTI, 2014, p.80).

⁶¹ Os trechos dessa citação grifados em itálico foram acrescentados pela autora por meio de esclarecimentos com a filha de Janete Costa, a arquiteta Roberta Borsoi, pois o depoimento havia sido dado por Janete a outro pesquisador. Interessante notar como os esclarecimentos visam impedir que os pronunciamentos sejam lidos em uma chave elitista, o que colidiria com a visão da arquiteta como fomentadora das formas de produção artística das classes populares.

estilos. Janete Costa costumava utilizar peças remanescentes das propriedades rurais do Brasil colônia, muitas das quais compunham a herança dos seus clientes. Segundo Gáti, “quando não [existiam peças herdadas], Janete os acompanhava em visitas aos antiquários da cidade em busca de tais exemplares” (2014, p. 111). Ao lado desse mobiliário tradicional, figuravam peças ícones do modernismo como as de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Charles & Ray Eames.

De acordo com Gáti (2014, p. 51), é possível observar ao menos duas abordagens distintas em projetos de interiores dos mestres do modernismo. Na primeira, representada por Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright, defende-se que a coerência arquitetônica da linguagem moderna se estenda de modo ortodoxo para os interiores, chegando até o desenho dos talheres. Na segunda, representada por nomes como Le Corbusier, Lina Bo Bardi, Lúcio Costa, o modo de tratar a relação entre o edifício e o seu interior é menos ortodoxa, permitindo a convivência entre peças de desenho moderno com mobiliário rústico e antigo. Percebe-se como essa segunda abordagem foi a que mais calhou ao gosto das elites tradicionais locais muito pouco interessadas em abrir mão de ícones do seu poder simbólico, como os móveis herdados das propriedades rurais.

Portanto, a posição de cânone, consolidada por Janete Costa, deve-se ao modo como ela conseguiu conciliar aspectos do morar tradicional das elites pernambucanas com os princípios da vanguarda moderna. A sua posição de vanguarda já consagrada pode ser vista na afirmação de alguns especialistas de que existiria uma “escola Janete Costa de arquitetura de interiores” no estado. Tal escola seria caracterizada pela tendência estilística que mescla elementos artesanais com arte erudita, mobiliário moderno com mobiliário tradicional, peças de ícones do design internacional em conjunto com os de autoria dos arquitetos (PONTUAL, 2015, p. 338).

Muitos dos nomes consagrados da arquitetura de interiores pernambucana foram estagiários e chegaram a firmar parceria com Janete Costa. Na nossa pesquisa, foi possível perceber graus variados de adesão ao cânone que seu trabalho representa, desde a plena valorização pelos seus “discípulos” até a sua contestação por arquitetos interessados na inserção de novos partidos estéticos. Esses arquitetos impulsionaram as disputas por legitimidade no interior do campo, ao mesmo tempo em que, pela lógica das homologias, essas disputas receberam um novo papel no campo das classes sociais.

4.3 UM CAMPO EM CRESCIMENTO: VERTICALIZAÇÃO, VIAS DE CONSAGRAÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL

O momento heroico da arquitetura moderna no Brasil é identificado com o mecenato generoso das instâncias governamentais e com a construção de Brasília. Como afirma Durand (2009, p. 263):

A arquitetura da primeira fase estaria próxima do poder não só político como cultural, realizando-se plenamente como arquitetura “de autor”, vale dizer, com autoria reconhecida e devidamente celebrada, e reconhecida de público por gente de respeito. O tom idílico com que se evoca a primeira fase da arquitetura ‘moderna’ no Brasil serve de referencial para a percepção do que veio depois. Mudaram os interlocutores, a clientela e as solicitações; mudou o país, a composição de suas classes sociais e a estruturação da universidade.

Após a fase que culmina na construção de Brasília, os arquitetos ocuparam postos nas instâncias estatais que lidavam direta ou indiretamente com a administração urbana. O setor da construção civil vivencia um *boom*, desencadeando uma intensa procura por serviços técnicos especializados, tais como o do arquiteto (DURAND, 2009, p. 265). Contudo, nesse mesmo período, surgem as tendências oligopolizadoras do mercado de projetos, com a formação de um pequeno número de grandes empresas de engenharia de projetos (*engineering*), mais habilitadas técnica e administrativamente para ganhar as principais concorrências públicas ou privadas.

Segundo Durand (2009, p. 266), no período de esgotamento do milagre econômico, em meados dos anos 1970, já não era fácil o arquiteto recém-formado competir com a condição privilegiada de seus colegas mais velhos e bem instalados nessas empresas. “O mercado de projetos estava oligopolizado, situação bem diversa da vigente na etapa anterior, nos anos cinquenta”. O arquiteto Maurício, 47 anos, narrou as dificuldades no mercado quando se formou na década de 1990. Ele é formado em Arquitetura e Urbanismo pela *Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)* e atua na área desde a conclusão do curso.

Maurício – As minhas pretensões quando eu saí da escola, modéstia parte, era um bom aluno, achava que eu ia fazer os projetos mais fabulosos, aeroportos, não sei quê, mas o mercado era muito ruim, não se tinha o que fazer [...] era muito difícil inclusive conseguir estágios de arquitetura nesses escritórios, eram poucos escritórios que faziam essa arquitetura de pé de cal, vamos dizer assim. Eles tinham equipes relativamente pequenas, era muito difícil você entrar lá, você entrava se você fosse filho de algum dono de uma construtora ou o filho de um empresário ou dono de terrenos, era uma coisa muito carta marcada. **Então o que sobrava, entre aspas, era os estágios nos escritórios de arquitetura de interiores que era um tipo de trabalho que tava florescendo, crescendo.**

Este relato converge com o que Araújo (2006) afirma sobre o vertiginoso crescimento do campo de arquitetura de interiores na RMR durante a década de 1990, refletido na ampliação dos segmentos sociais consumidores desses serviços. Com a verticalização dos espaços, desde os anos 1960, o projeto de interiores passou a ser um canal importante de absorção dos profissionais de arquitetura (SANTOS, 2015, p. 87). Esse foi o motivo ressaltado pelo informante Marcus para justificar a crescente procura dos arquitetos de interiores na cidade. Marcus é formado pela Universidade Federal de Pernambuco em Arquitetura e Urbanismo e já atua no campo da arquitetura de interiores há 43 anos.

Marcus - Cresceu muito porque as pessoas... Eu fiz muita casa, eu era conhecido como o arquiteto de casa, só ali no Açude de Apipucos eu fiz nove casas. Aí veio a história da cheia, todo mundo saiu de Casa Forte pra ir pra Boa Viagem, aí a Av. Boa Viagem que era de veraneio, aí faz apartamento, então hoje por várias situações, mora-se em apartamento.

A moradia em apartamento, associada à diminuição dos espaços e à sala única que necessita ser dividida pelos elementos compositivos, levaria a uma maior necessidade de contratação do profissional de arquitetura. Esse também foi um dos argumentos utilizado por Maurício para explicar o crescimento do setor:

Louise - Como você vê esse crescimento do campo de arquitetura de interiores no Recife?

Maurício - É muito simples. Veja, Recife é uma cidade de um território pequeno que se verticaliza muito fortemente, enquanto existe a oportunidade de um arquiteto fazer um projeto de um edifício que tem trinta pavimentos, dois apartamentos por andar, sessenta apartamentos, ele vai fazer esse projeto. Esse projeto vai custar X e vai durar oito anos, cinco anos pra ficar pronto, são sessenta oportunidades de fazerem projetos de ambientação que vão precisar de muito menos tempo pra serem executados que vão trazer retornos muito mais rápidos. Outra coisa, **demora muito tempo pra que um arquiteto de pedra e cal seja reconhecido como um grande arquiteto.**

Louise - Arquiteto de pedra e cal é uma expressão...

Maurício - Eu tô usando assim pra não usar um termo que possa ser depreciativo dos outros arquitetos, **não quero chamar o outro arquiteto de ambientador só.** Mas, enfim, você consegue, **uma pessoa muito jovem, com muito talento, com muitos acessos, ela pode se provar enquanto arquiteto de arquitetura de interiores com um ciclo muito mais rápido do que um arquiteto que construa prédios,** por exemplo.

Vemos nesta fala que, além do argumento da verticalização, o crescimento do campo de arquitetura de interiores também se associa com o tempo menor que o profissional leva para conquistar legitimidade. Nessa esfera, sua consagração pode ocorrer quando ele ainda é jovem no campo, enquanto que na esfera de edificações esse tempo é relativamente maior. Outro aspecto contido neste relato é a hierarquia de legitimidade no interior do campo, com os

arquitetos de edificações desfrutando de mais consagração do que os arquitetos de interiores⁶². A fala de Maurício, a respeito de sua formação na Universidade Federal de Pernambuco⁶³, demonstra essa hierarquia:

Maurício - A própria escola, na Federal, naquela época, ela **não valorizava o trabalho de arquitetura de interiores, havia uma ironia com arquitetura de interiores, como se fosse um trabalho entre aspas de segunda categoria**, um trabalho mais frívolo. Eu fui forjado sob esse olhar, tinha professores excelentes, preparados, convincentes, com grande oratória, com grande poder de persuasão e encantamento que diziam isso, que era uma coisa menor, eu acho que eu fui fortemente influenciado por isso...

Além dos processos de verticalização e da via mais rápida de consagração na arquitetura de interiores, Maurício ainda mencionou um terceiro fator associado ao crescimento do campo:

Maurício - E tem mais, Recife é uma cidade que se verticaliza, existe uma coisa que é o boom da construção civil, as construtoras geram oportunidades de bons projetos, mas elas são muito restritivas entre aspas no que seria uma oportunidade de o arquiteto criar coisas, porque é um negócio muito frio até certo ponto. **Eu acho que muitas pessoas também não se propõem mais a fazer essa arquitetura assim de prédio, porque apesar de ter toda uma áurea sobre isso que os professores diziam, eu acho também que a época que eles viveram é uma época muito diferente do que é hoje. Hoje em dia, esse glamour, ele não é mais o mesmo, porque as construtoras estão muito secas**, muito frias, "olha o orçamento é esse, o prédio não pode ser muito recortado, não faça nada de curva, não quero jardineira, todas as janelas tem que ser iguais".

O quarto informante arquiteto que participou desta pesquisa, Leonardo, 38 anos, formado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco (FAUPE)⁶⁴, também apontou a diferença entre o momento áureo e o momento atual na arquitetura brasileira:

Leonardo - Vamos falar, Niemeyer tá aí, mas ele teve acesso a quem bancou ele como profissional, se ele não tivesse um lado político muito... ele era um cara muito bem relacionado politicamente e um excelente, talentoso profissional que soube... [...] Às vezes o povo fica achando como é que eu ganho dinheiro, **tendo tanto trabalho em determinados projetos que não mereciam tanto trabalho** [...] "isso aí eu fazia assim, assim, assado", mas eu acho que não, **acho que eu tenho o meu lado de prazer** também se não ninguém aguenta.

⁶² Não se pode deixar de associar essa hierarquia entre as áreas de atuação com a relação que a arquitetura estabelece com as classes sociais. A esfera da ambientação é associada com o arquiteto que serve às classes dominantes, enquanto nas demais, ele estaria servindo à sociedade.

⁶³ Segundo Gáti (2015), por muito tempo não existiam disciplinas dedicadas à arquitetura de interiores na Universidade Federal de Pernambuco, apesar de seu corpo docente contar com grandes nomes do modernismo local, tais como: Delfim Amorim e Acácio Gil Borsoi. A disciplina "Projeto de interiores" surge como cadeira eletiva em 1995 e só em 2010 ela é ampliada, passando a ser oferecida em dois módulos.

⁶⁴ Leonardo afirmou que havia uma divisão entre as duas principais instituições de ensino que forneciam formação superior no curso de arquitetura nessa época: "Na minha época, a Federal era o pessoal mais ligado à arquitetura civil e urbanismo, e FAUPE botava mais no mercado profissional ligado a interiores..."

Esta fala demonstra a tensão entre o polo “puro” e o polo “comercial” que foi sentido em diferentes graus nas falas dos informantes profissionais de arquitetura. Traduzida para a nossa pesquisa, a oposição, identificada por Bourdieu no campo literário (1996a) e utilizada na análise de outros campos simbólicos, foi percebida na tensão entre o *arquiteto puro* e o *arquiteto comercial*. Contudo, nesta pesquisa esses polos funcionaram como tipos ideais. Assim, os informantes demonstraram buscar uma negociação entre esses dois lados da atuação profissional. Quando Leonardo afirma dedicar “tanto trabalho em determinados projetos que não mereciam”, ele demarca sua posição contra os arquitetos mais próximos ao polo comercial que não hesitariam em lançar mão de soluções já prontas no mercado: “Isso aí eu fazia assim, assim, assado”. Por outro lado, ele também demonstrou o lado mercadológico da sua atuação, negando posicionar-se no lado “xiita” da arquitetura: “[...] eu não tenho vergonha de dizer que eu não sou do lado xiita da arquitetura, que fico na concepção”. A mesma tensão entre o polo puro e o polo comercial pode ser vista no relato de Maurício:

Maurício - Os arquitetos professores que me formaram, eles tinham aversão a isso tudo [refere-se aos interesses de mercado]. Vamos dizer, **o grande arquiteto, o bom arquiteto, que eu aprendi a ser, não deveria se render a esses cantos da sereia, do marketing, [os arquitetos] deviam marcar sua independência**, deviam preservar sua independência, **mas a verdade é que é muito difícil de você sobreviver sem ter relacionamentos**, sem ter contatos, sem estabelecer parcerias, o que acaba fazendo você trabalhar mais com um ou com outro em função de uma fertilização cruzada de negócios e tudo mais, sendo bem honesto. [...] Pra você fazer arquitetura você tem que ter um cliente que encomenda que tem que colocar a sua disposição um orçamento para que você pilote isso e **para que uma crítica instruída seja capaz de olhar a sua resposta** dentro daquela parametrização e referente se aquilo foi bom ou foi ruim, "aquilo é um excelente arquiteto, veja"...

A necessidade de viabilizar o projeto economicamente impõe a negociação com a clientela e o estabelecimento de parcerias com o mercado. Por outro lado, o arquiteto busca o reconhecimento dos pares, a “crítica instruída” que pode muni-lo de capital específico e simbólico. Mas, se o arquiteto necessita da clientela para viabilizar economicamente sua atividade, a clientela também necessita do arquiteto para satisfazer algumas necessidades práticas e sociais.

A ideia difundida pelos profissionais é a de que, com o arquiteto, os clientes economizam em recursos econômicos, bem como se livram dos problemas advindos de uma reforma e/ou ambientação. Ademais, a contratação do arquiteto é importante porque o cliente não apresenta o conhecimento das questões técnicas envolvidas em um projeto de reforma e/ou de ambientação; não conhece os profissionais adequados e não domina as opções

disponíveis no mercado para as suas necessidades. Esses argumentos foram reunidos por Marília para justificar o crescimento da esfera da ambientação na cidade:

Louise - [...] como é o campo de ambientação na cidade, é promissor, é uma área que tem crescido?

Marília - Com certeza. Tem. As pessoas valorizam muito, porque, hoje em dia, eu acho que elas avaliam o custo-benefício de você ter um arquiteto. **Quando um cliente, ele vai fazer uma reforma, que ele não tem um arquiteto, ele não sabe organização, cronograma, termina tendo prejuízo.** Tem que entender, pra você fazer uma obra sozinha, você tem que entender o mínimo pra poder chamar pedreiro, marceneiro, eletricista e fazer. Hoje em dia eu acho que o mercado cresceu muito, **eu tenho cliente que diz "eu não sei bater um prego sem você"**, porque realmente é uma coisa, quando eles chegam lá, eles chegam totalmente perdidos sem saber que rumo tomar.

A informante justifica a importância do arquiteto de interiores nos termos de uma *expertise* profissional e técnica. Por outro lado, a referência ao cliente, que se torna dependente do arquiteto mesmo para “bater um prego”, demonstra outras dimensões envolvidas na relação entre esse profissional e a clientela, tais como a da operação de legitimação dos gostos que cabe ao arquiteto realizar. Como afirma Araújo, “mais que serviços e produtos propriamente ditos, o profissional de interiores vende ao cliente o acesso a um ideário estético que propõe como legítimo e atualizado” (2006, p. 86). Esse é um importante aspecto, sem o qual não entendemos a vitalidade do campo de arquitetura de interiores na RMR por décadas consecutivas, como indica Maurício: “Eu acho que até os anos dois mil, até hoje [entrevista dada em março de 2017] eu acho que cresce, é muito robusto, eu acho que ele é muito mais robusto enquanto oportunidades, quantidade de trabalhos...”.

A pesquisa realizada por Araújo (2006) nos fornece uma resposta importante para tal fenômeno. O universo da pesquisa englobou profissionais e consumidores do campo de ambientação na cidade, especificamente: “Atores sociais originários das camadas médias, na faixa dos 40 aos 55 anos de idade, atualmente na posição de casais ou famílias que constituem uma elite consumidora”. O consumo de ambientação residencial por tal grupo é explicado pela autora (2006, p. 133) a partir da necessidade de legitimação de posições recém-ocupadas nas frações das classes altas da RMR:

A partir do trabalho de campo, observamos o interesse desses atores em dialogar com as instâncias de legitimação dos modelos estéticos vigentes entre as elites, numa perspectiva de conversão de recursos financeiros (a liquidez de que dispõem para consumir em padrões elevados) em legitimação social. Essa observação se aplica tanto para aqueles pesquisados que viveram processos de ascensão social mais radicais, como é o caso de certos informantes cujas famílias de origem situam-se entre as baixas camadas médias urbanas ou rurais, quanto para aqueles cujo movimento de mudança caracteriza-se principalmente por um processo de reconversão de

capitais. Nesse caso, incluem-se as trajetórias de indivíduos nascidos em famílias integrantes das velhas elites do país, hoje economicamente decadentes, cuja condição social levou-os à adoção de certas iniciativas para a redefinição de suas posições econômicas e de status.

Segundo Araújo (2006), o elevado capital escolar e o perfil competitivo com que esses agentes traçam suas carreiras profissionais - adiando projetos como o casamento e a maternidade, no caso das mulheres - respondem pela ascensão social e pelo evitamento da desclassificação social, no caso dos informantes oriundos de famílias outrora economicamente importantes, mas em processo de decadência. Nas palavras da autora (2006, p. 135): “Observamos entre os nossos pesquisados, um claro processo de mobilidade social ascendente, de ocorrência relativamente recente, calcado principalmente na competitividade de suas formações para exercer funções de nível superior em contextos profissionais altamente qualificados e disputados”. Araújo destaca a importância assumida pelos investimentos na apresentação de si entre os seus informantes que viveram processos de ascensão social:

O ingresso dos nossos informantes na faixa econômica considerada⁶⁵ foi possibilitado por uma formação profissional competitiva, que lhes deu acesso a ocupações de remuneração bem superior à maioria da classe média; esse acesso vincula-se também à implementação de práticas sociais que objetivam a construção de um estilo de vida adequado à convivência no espaço social das elites, materializado por vivências cotidianas que são, em boa parte, passíveis de caracterização com práticas de consumo (2006, p. 138).

Nesse grupo social, o consumo apresenta-se de forma muito normatizada e a ajuda do profissional coloca-se como imprescindível (ARAÚJO, 2006, p. 145). Assim, as “novas elites”, termo usado pela autora, consistem no segmento de mercado que mais recorre ao trabalho de intermediários culturais, a exemplo dos profissionais de ambientação. Esses profissionais orientam esses agentes em relação à expressão de suas imagens pessoais e, também, no âmbito da moradia. Os profissionais que têm sido acessados por essas “novas elites” constituem uma nova geração no campo da arquitetura, ainda em busca por legitimidade. Tal geração endossa tomadas de posição estéticas que desafiam a vanguarda consagrada, promovendo a defesa de um estilo de ambientação específico, o clean. Abaixo Araújo (2008, p. 2) sintetiza os princípios estéticos que definem tal estilo:

Trata-se de uma proposta de ambientação que privilegia certa expressão do racionalismo técnico, privilegiando, em ambientes de grandes dimensões, a limpeza formal, a valorização de espaços vazios e um uso enfático de

⁶⁵ A autora refere-se ao conceito de elite fornecido por Ferreira (2001) que inclui nessa categoria ocupações de proprietários empregadores, administradores, diretores e chefes com renda superior a R\$ 10.000,00 (dez mil reais) mensais (2006, p. 137).

materiais de construção e acabamento nobres, bem como um uso fetichizado de tecnologia em aparelhos de uso doméstico de última geração e de alto valor aquisitivo. O ideário da praticidade é também um forte emblema constituinte dessa estética.

Figura 3 - Clean



Fonte: Araújo, (2006). Ilustração presente em um site de construtora de Edifícios de luxo de 2003.

Além da grande confiança que os seus informantes depositam nos profissionais de ambientação, Araújo (2006, p. 169) identificou entre eles a recorrência de práticas de descarte e de novas aquisições de bens, desde os de menor valor aquisitivo, como vestuário e acessórios, aos de maior valor, como móveis e mesmo imóveis que já receberam investimentos financeiros expressivos na ambientação. Tendo isso em vista, o crescimento do campo de ambientação na RMR não pode ser dissociado desse público consumidor que se destaca no acesso a tais serviços, constituído pelas novas elites: “Advogados atuantes em causas importantes e que têm destaque nos jornais da cidade, juízes, gestores de empresas, entre outras atividades de certo status” (ARAÚJO, 2008, p.2).

Se o trabalho do arquiteto de interiores fosse apenas o de fornecer parâmetros de organização e de racionalização para a decoração da moradia, não entenderíamos o sentido dos investimentos na própria imagem pessoal que uma parcela importante desse segmento profissional realiza para conquistar clientela. Como veremos mais adiante, a própria imagem do arquiteto é utilizada pela clientela, composta pelas diferentes frações das classes altas, nas lutas simbólicas no espaço social.

Maurício - Eu conheço arquitetos que dirigem, emitem sinais, dirigem carros mais sofisticados até que eles pudessem talvez... seria um padrão incompatível com o padrão de vidas que eles têm, mas eles estão ali **emitindo um sinal de que são bem sucedidos, existem outros que tem a estratégia exatamente o contrário...**

Como afirma Bourdieu (2008, p.114), os profissionais liberais tendem a investir nos consumos propícios a simbolizar a posse de recursos materiais e culturais em conformidade com as regras da arte burguesa de viver e que contribuem com a captação de setores da clientela. Contudo, como demonstra a narrativa de Maurício, as formas como o arquiteto pode consagrar-se entre as classes consumidoras são diversas. Essa e outras tomadas de posição no campo serão analisadas no próximo tópico.

4.4 TOMADAS DE POSIÇÃO

Um campo, qualquer que seja ele, consiste em um estado da relação de forças entre os agentes ou instituições envolvidas na luta pela apropriação do capital vigente. Os quatro arquitetos que participaram como informantes desta pesquisa já conquistaram um espaço importante no campo de ambientação na cidade. Um indício dessa consagração, guardadas as diferenças nos graus do capital simbólico que eles monopolizam, está no fato de que eles são nomes frequentes nas mostras de arquitetura de interiores como a Casa Cor Pernambuco, tida como a mais importante no estado. Os quatro arquitetos também integram escritórios de arquitetura considerados como bem sucedidos na RMR, com uma posição já consolidada em termos de clientela.

Embora o arquiteto Maurício tenha afirmado que é mais rápido consagrar-se como arquiteto de interior do que como arquiteto projetista, no campo da arquitetura de interiores o sucesso material também está ligado à “idade artística” do produtor, ou seja, ao tempo, quase sempre longo, que leva para que ele se consagre (BOURDIEU, 1996a). Como afirma o informante Leonardo “[o arquiteto] só vai ficar mais folgado de grana quando ele já tá maduro, não fica com grana antes não e nem fica reconhecido antes não”. Esse informante afirma que, em sua opinião, somente dez escritórios no Recife são “bem-sucedidos” em termos de reconhecimento e de uma lucratividade financeira já consolidada. Sabendo que por uma questão de ética profissional ele não citaria nomes, questiono ao informante se poderíamos considerar o arquiteto Marcus como integrante desse grupo:

Louise- Marcus?

Leonardo- Com certeza. Total. Sérgio... chegaram lá, mas estão ativamente trabalhando ainda. Na época, quando eu entrei na faculdade, eles já eram

super reconhecidos, embora Sérgio muito jovem, mas já veio do escritório da irmã, Isabel, que é um ícone também, ela tem um trabalho bem tradicional aqui...

O reconhecimento conquistado por Marcus não deixa de estar associado com o maior tempo de carreira na arquitetura de interiores dentre os informantes. Ele atua no campo há mais de 40 anos, enquanto os outros possuem entre 10 a 15 anos de atuação, sendo mais “jovens” em idade biológica e profissional. Deve-se frisar também que os três nomes citados por Leonardo como líderes dos escritórios bem sucedidos integraram a “escola Janete Costa”. Marcus ingressou no escritório de Janete Costa e de Acácio Borsoi como estagiário e trabalhou nesse escritório por 11 anos. O mesmo pode ser dito em relação a Isabel, com “idade artística” semelhante, formada na Universidade Federal de Pernambuco e que também trabalhou com Janete Costa entre 1973 a 1980. Sua posição consagrada permitiu que o seu irmão, Sérgio, tenha conquistado legitimidade ainda no início da carreira, demonstrando como a transferência de capital simbólico pode diminuir o tempo necessário para conquistar legitimidade no campo.

Nesta pesquisa, a posição ocupada no campo explicou muito acerca das tomadas de posição dos informantes. Nesse aspecto, é necessário fazer mais uma mediação entre a teoria dos campos de produção simbólica e o campo da arquitetura de interiores. As tomadas de posição dos agentes quanto aos partidos estéticos não se fazem claras e definidas já que um dos pilares desse campo, com o qual os arquitetos informantes se mostraram muito comprometidos, é o ideal de personalização dos ambientes projetados para a clientela:

Marília - É uma coisa que a gente diz para o cliente também, **"o seu apartamento não tem que tá a nossa cara, tem que tá a sua cara"**. Então dentro disso, assim, quando a gente faz a primeira entrevista com o cliente, a gente mastiga muito pra saber o perfil que ele gosta. Você não vai entrar no apartamento "isso aqui foi [nome do escritório] que fez", não, porque **tem que ter a cara do cliente**, não do escritório. **A gente tem uma linha, digamos assim, a gente usa os materiais contemporâneos ou atemporais, mas isso vai muito do perfil** e a gente vai projetar exatamente... Como a minha casa funciona muito bem pra mim, a gente quer que funcione assim pros clientes.

A promessa de ambientes singulares e personalizados explica a metáfora utilizada por muitos profissionais da área de que o arquiteto é acima de tudo um psicólogo, pois caberia a ele compreender os desejos e os sonhos da clientela. Desse modo, os arquitetos afirmam que um projeto começa com uma conversa com o cliente, na qual eles buscam compreender as expectativas e o estilo de vida da clientela: “A gente precisa saber se tem criança, se não tem, se tem cachorro, se gosta de receber, se gosta de cozinhar, qual é a frequência que recebe os

amigos, com que frequência vai usar a sala...”. Esta fala de Marília demonstra o papel de intermediário cultural desempenhado pelo arquiteto, pois ele também orienta o cliente em torno de valores simbólicos como o “receber bem”.

Diante do compromisso com a personalização dos projetos, tomar claramente partido de um estilo estético implicaria para o arquiteto selecionar um determinado perfil de clientela e excluir outros. Por outro lado, ainda que os produtores afirmem que os estilos que adotam em seus trabalhos advêm das expectativas dos clientes é possível identificar tomadas de posição (preferências e aversões) em relação a partidos estéticos e estilos de ambientação nas suas falas. Explorar as preferências e aversões acerca de estilos de ambientação que os informantes que atuam na área manifestaram nas entrevistas, permitirá analisar melhor a relação entre os estilos endossados e as posições que eles ocupam no campo, assim como compreender quais as classes sociais e frações das classes altas irão, por meio das homologias entre campo da produção e campo do consumo, procurar esses arquitetos e as opções estilísticas e estéticas identificadas com o seu trabalho.

4.4.1 Partidos estéticos

4.4.1.1 Posição canônica

O estilo de ambientação característico aos projetos de Marcus é o que mais se aproxima da vanguarda consagrada representada pelo trabalho de Janete Costa. Como o informante revelou, a atuação nesse escritório foi uma das influências mais importantes na sua carreira profissional: “Fui trabalhar no escritório de Acácio Borsoi e Janete Costa, o que eu devo aos dois eu não pago. Eu era um diletante, um curioso, um amador, eles me profissionalizaram...”.

A proximidade com o trabalho da arquiteta pioneira no campo pode ser vista na valorização da arte popular que marca os projetos desse informante: “Uma casa ela fica inusitada. Se você tem uma casa toda igual e você quebra com uma peça de arte popular forte, de madeira, pode ser aquela casa toda branca e vem uma peça, a casa muda, ou uma peça antiga, um espelho dourado, antigo também dá...”. Ao lado da arte popular, o arquiteto valoriza peças antigas e artefatos que tenham relação com a memória e a trajetória de vida da

clientela. Nesse aspecto, também observamos a proximidade com Janete Costa que tinha na preservação da memória um importante aspecto do seu trabalho⁶⁶.

Ainda nesta fala, Marcus demonstra um posicionamento de certa rejeição aos estilos clean e minimalista⁶⁷, ao afirmar que mesmo “uma casa toda branca” pode ganhar em beleza caso sejam utilizados arte popular e objetos antigos na decoração. Abaixo, um trecho presente em um anuário de arquitetura de interiores da loja *Florense*⁶⁸ sobre um projeto que Marcus realizou para um escritor que residia na Avenida de Boa Viagem:

A ideia inicial foi a de aliar os móveis antigos e as peças de arte do escritor, bem como seus quadros, a um projeto contemporâneo, de modo a deixar o ambiente leve. Uma cômoda Dom João V, colunas salomônicas, quadros de Botero e Cícero Dias estão em ambientes bem iluminados, com móveis claros e aconchegantes. Mesas de vidro também contribuem para um ar mais leve.

O ambiente projetado combina peças históricas, como uma cômoda de estilo francês característica das moradias de elite no XIX, com elementos vinculados aos ideais estéticos do modernismo, tais como: iluminação e fluidez dos espaços. A solução estética concilia o estilo tradicional de morar das elites pernambucanas com os preceitos estéticos erguidos no processo de formação do campo da arquitetura moderna. O projeto atende a um cliente situado na classe dominante, como podemos observar tanto pelo capital cultural objetivado, como pelo capital econômico associado ao local de moradia do escritor na Avenida Boa Viagem.

Marcus representa uma posição muito próxima ao trabalho de Janete Costa, a partir da qual consolidou um capital simbólico significativo e reconhecimento dos pares. O alto grau de consagração pode ser visto no constante recrutamento do trabalho do arquiteto por instituições públicas. Marcus realizou uma série de projetos institucionais para museus, feiras, etc. algo que ele credita à importância que confere à cultura em seu trabalho: “[...] a gente que tem esse lado da cultura, porque é muito importante o nome ser agregado à cultura, não ser agregado ao *glamour*. Eu não queria que meu nome ficasse só no glamour, da revista, das crônicas sociais, das colunas, da Casa Cor”.

⁶⁶ Em entrevista concedida à jornalista Adélia Borges, a arquiteta afirmou que “a decoração tem muito haver com a pessoa que habita, é emocional, sentimental, você se mostra através da decoração... a arquitetura tem que criar um espaço tal que possa reunir em si toda história familiar e consiga ficar bonito, agradável. Não é pela mutilação dos valores anteriores que se começa um trabalho” (apud GÁTI, 2014, p. 332).

⁶⁷ A paleta de cores neutras é uma importante característica desses estilos.

⁶⁸ Utilizamos, neste tópico, o anuário de arquitetura de interiores organizado pela loja de decoração *Florense* em 2014 e que nos foi concedido por um dos informantes arquitetos. Apesar de ser uma peça de marketing, de modo que a escolha do projeto pelos arquitetos deveria divulgar algum tipo de trabalho da loja, o anuário contém informações sobre o projeto realizado por cada arquiteto, possibilitando acessar alguns partidos estilísticos que caracterizam os seus projetos.

Como narrou Maurício anteriormente, há arquitetos que investem nos símbolos de sucesso material para conquistar a clientela e há arquitetos que adotam uma estratégia contrária, preferindo depositar na discrição o maior rendimento simbólico. A oposição entre *glamour* e cultura que aparece nesta fala representa bem a oposição no campo das classes sociais entre as frações ricas em capital econômico e as frações ricas em capital cultural.

Outra tomada de posição que caracterizou Marcus foi o distanciamento diante de alguns pilares do mercado de ambientação, tais como o incentivo ao consumo de tendências:

Marcus - **Eu não gosto da palavra tendência**, essa coisa tendência, "tendência é preto". Eu acho que a gente, o arquiteto ele tem uma responsabilidade muito grande com a **alma das pessoas, a memória**, o que é que aquela casa vai representar pra ela, porque ela deposita na gente um sonho e você tem que realizar esse sonho...

O arquiteto opõe o consumo de tendências à tomada de posição que ele adota nos projetos voltada para a valorização da memória e da alma das pessoas na decoração. Por sua vez, essa tomada de posição potencializa a exibição, nos projetos de ambientação, dos capitais que costumam caracterizar a sua clientela: o capital simbólico familiar, ligado à “memória”, e o capital cultural, ligado à “alma”. Contudo, demonstrando como o arquiteto atua junto a qualquer tipo de cliente com poder aquisitivo, Marcus também cita casos em que suas preferências não são endossadas por parte da clientela:

Marcus - Eu tenho um cliente agora que eu tô terminando **a cobertura** dele, é **cliente meu há muitos anos**, eu faço todas as lojas dele. **Ele não gosta de coisa antiga** desde que eu fiz o primeiro apartamento, então você tem que respeitar. Ele não gosta de nada antigo, pode ser a melhor cadeira. Ele tem uma cobertura linda, ele tem uma boate deslumbrante, não porque ele quer ter boate, mas porque ele curte o som, ele adora som, **mas ele não gosta de antiguidade, então a casa dele tem que ser a casa dele, da mulher dele e das duas filhas**, não existe isso, **não tem uma fórmula, "vou procurar Marcus porque o perfil dele é esse e ele vai fazer isso"**, não.

Tais situações são, no entanto, mais incomuns do que aquelas em que há uma cumplicidade entre gosto do arquiteto e gosto da clientela. Por meio das posições homólogas ocupadas nos campos de produção e de consumo, o arquiteto e a clientela tendem a convergir no que vão considerar como de “bom gosto” e no que irão valorizar para um ambiente na moradia, como afirma Marília sobre a sua clientela: “A maioria confia, contrata porque já teve referência e realmente entrega o projeto, a maioria, se não seria muito frustrante pra gente também, mas a maioria confia”.

4.4.1.2 Nova geração

De acordo com Bourdieu (1996a), o princípio de mudança dos gêneros, dos movimentos, das obras e de tudo que se refere ao campo – com a condição de que não se coloque em xeque a existência do campo em si mesmo – reside nas lutas entre os agentes e as instituições que o integram para impor um estilo estético como legítimo. O ingresso de uma nova geração de profissionais no campo da arquitetura de interiores em Pernambuco desafiou a estética estabelecida, representada pela “escola Janete Costa”, uma vez que esses novos agentes buscaram legitimar a validade de outras opções estilísticas e estéticas. Refletindo uma mudança no campo e a perda de autoridade dos cânones, podemos citar a afirmação de Marcus sobre uma arquiteta muito reconhecida no estado e que se distancia da vanguarda consagrada: “Ela tem um trabalho maravilhoso, ela disse ‘eu não gosto de arte popular, não sei mexer, não sei lidar, não sei transitar’”.

Assim, Araújo (2006, p.88) afirma que o ingresso dessa nova geração foi marcado pelo confronto com as “estéticas evocativas do passado”, identificadas com a posição canônica, e pela defesa de uma estética mais funcional e racionalizada, materializada no estilo *clean*. Também nesta pesquisa, as tomadas de posição dos mais jovens diferenciaram-se das endossadas pelos mais “antigos” no campo da ambientação.

Segundo a descrição do anuário de arquitetura da *Florense*, o trabalho de Leonardo “não está preso a uma escola de arquitetura, mas possui diversas influências, como a da arquitetura moderna brasileira, dos anos 1930 a 1960, e de profissionais europeus”. Na entrevista, ele também manifestou preferências estéticas em relação ao período modernista da arquitetura: “Sou apreciador de arquitetura de época, principalmente a arquitetura moderna que vai final de 40 até início de 70”. Leonardo também afirma sua preferência pela utilização de móveis de assinatura nos projetos de ambientação:

Leonardo - Tem o mobiliário nacional, vamos lá Oscar Niemeyer, Sérgio Rodrigues, Lina Bo Bardi, isso é o sonho de qualquer profissional, ter esses grandes arquitetos famosos que desenhavam mobiliário na década de 50, 60, isso aí é o sonho, não só nosso, como de vários profissionais fora do Brasil. Tirando do âmbito nacional, são os clássicos maravilhosos, tipo Charles Eames, Arn Jacobsen... quem mais posso dizer, tantos e tantos famosos que desenham mobiliário e que viraram os clássicos, Saarinen. A gente luta para móvel original, pelo menos que derive de uma fábrica que reproduza o desenho original que quando a patente cai desses móveis, Tok Stok fabricou, fábricas fabricaram e elas adaptavam o designer à conveniência dela...

Assim, Leonardo distancia-se de algumas tomadas de posição que marcam o cânone no campo, tais como o uso intenso da arte popular. Ele afirma preocupar-se com a

personalização dos ambientes que projeta: “[...] eu tento personalizar o meu trabalho, isso é visível, as pessoas já sabem que eu personalizo, que eu garimpo, que eu vou, é mais trabalhoso, dá mais prazer...”. Nesta fala, é interessante perceber que a personalização a qual ele se refere tem um sentido diferente da que mencionou a informante Marília. Se esta envolve entender as preferências do cliente, aquela parece indicar o papel do intermediário cultural de “emprestar” o seu capital cultural incorporado para a clientela que o contrata. Nesse sentido, o capital cultural objetivado que comporá a ambientação, como o móvel ou objeto de garimpo, adveio do trabalho de intermediário cultural do arquiteto.

Se Leonardo distancia-se da vanguarda consagrada, ele também não adere ao clean como ideário estético legítimo. A definição que ele deu desse estilo converge muito com a pesquisa de Araújo no que tange a sua associação com o ideário de praticidade e funcionalidade valorado entre as “novas elites”⁶⁹:

Louise - O que seria o clean, como é que tu me definiria o clean?

Leonardo - Eu não quero que a parte de decoração atrapalhe minha vida, tem que tá ali pra não me atrapalhar.

Diferentemente de Marcus e de Leonardo, Marília não demonstrou necessidade em marcar distância em relação a esse estilo de ambientação, afirmando que é comum que seus clientes optem por ele, como ela relata em relação a um projeto recentemente terminado para uma cliente:

Marília - Deixa eu te mostrar uma sala que eu fui arrumar hoje de manhã, um apartamento bem pequenininho, e ela me passou “Marília, eu quero uma coisa bem *clean*, eu quero um apartamento de menina” [...] O apartamento é bem pequeno, então a gente fez todo branco pra não pesar. O piso é o mesmo daqui, madeirado. Aí a sala dela ficou basicamente branca, só com uma paredezinha que a gente usou um tom cafezinho com leite pra dar uma aquecida, e atendeu exatamente o que ela queria, aí é isso...

Na entrevista com essa informante, o clean também apareceu associado ao termo “clássico contemporâneo”:

Marília - O clássico contemporâneo são os móveis bem limpos, geralmente ou branco ou uma areia, um café com leite, cores clássicas mesmo. Geralmente quando o cliente é assim ele não aceita muito jogar um sofá verde, um móvel amarelo, quando a gente dá um pouquinho de cor, é nas almofadas, é no quadro.

⁶⁹ Araújo (2006, p. 230) demonstra que o ideário da praticidade e funcionalidade é muito valorado, calhando com tendências na reconfiguração das relações entre os gêneros entre as “novas elites”: “Ou seja, através do consumo de design de interiores (leia-se, aquisição de produtos que facilitam a vida e principalmente da contratação de profissionais para orientar e conduzir concretamente essas aquisições), nossos informantes, principalmente as mulheres com atuação profissional estabelecida, livram-se de certas tarefas e da preocupação com certos detalhes inerentes à residência e à família, que normalmente lhe cairiam sobre os ombros. Além disso, têm a possibilidade de consumir uma estética que se coaduna com suas disposições ideológicas individualistas e racionalistas”.

Marília afirma não ter tido nenhuma influência marcante na sua formação profissional, mesmo tendo sido estagiária no escritório de Janete Costa, experiência que não deixou de ser destacada por Marcus. O anuário da *Florense* afirma que ela e as sócias teriam em comum o fato de que “não sofreram qualquer influência marcante na carreira e não adotam um estilo de trabalho específico”. Abaixo, ela volta a falar das opções estilísticas preferidas pela clientela do seu escritório:

Marília - Veja, alguns [clientes] são bem atemporais, eles querem um **clássico contemporâneo, outros já dão total liberdade da gente usar revestimentos lançamentos que estão no mercado**, então assim existe uma gama enorme de produtos de revestimento, aí a gente ousa mais, tanto em iluminação, a gente trabalha muito a questão do projeto luminotécnico, porque valoriza bastante uma casa, então quando ele dá muita liberdade, **a gente vai atrás realmente do que tem de lançamento.**

Nesta fala, é possível ver como a informante privilegia em seus projetos símbolos que remetem ao que há de mais atual e moderno, promovendo uma tendência estética muito diferente da perspectiva memorialista que caracteriza a posição canônica. Símbolos de consumo que remetem à modernidade, a exemplo de objetos tecnológicos e funcionais, têm mais importância do que aqueles que remetem à tradição, tais como: mobiliário antigo, obras de arte, etc. Comparando esta fala com o relato no qual o informante Marcus afirmou não gostar de tendências, podemos notar que o grau de permeabilidade à moda é uma das tomadas de posição no campo, com arquitetos mais permeáveis e outros menos. Tal oposição também ocorre no campo das classes sociais, como veremos nos capítulos voltados à análise do consumo nesta tese.

O projeto escolhido para representar o escritório de Marília no anuário da *Florense* também é elucidativo das tomadas de posição mais próximas ao clean. O projeto foi feito para atender “um jovem casal com dois filhos”, residentes em um apartamento de 250 m²: “Um dos quartos foi integrado à sala, dando origem a um belo, amplo e funcional conjunto de living e jantar”. No projeto, “foram privilegiadas as linhas retas e aspecto *clean*, com mobiliário moderno, mas sem abrir mão do conforto e sofisticação”.

Elucidativo dos diferentes partidos estéticos adotados pela vanguarda consagrada e pela nova geração foi que enquanto Marcus relatou como caso de “desajuste”, na cumplicidade estética entre arquiteto e contratante, o cliente que não gostava de nada antigo, o caso citado por Marília é justamente o contrário, o de uma cliente que precisou optar dentre seus móveis antigos por alguns a fim de que o projeto de ambientação mantivesse aspectos como “limpeza formal” e “praticidade”:

Marília - Eu tô com um projeto de um casal de senhores que eles moram numa casa e vão para um apartamento, justamente porque a construtora vai construir lá. Ela disse "olhe, Marília, eu quero uma coisa bem aconchegante, que eu me sinta em casa". Então tem um cliente e outro que me pede pra fazer isso, mas, digamos, ela tinha vários móveis antigos, aí eu perguntei logo "a senhora tem apego sentimental a algum dele", aí ela disse "não, mas se você puder encaixar alguma coisa eu vou ficar feliz, veja o que é que dá pra aproveitar", então eu aproveitei duas peças. Ela mandou várias. Eu disse: **"olhe, se a senhora não tiver apego, vai pesar muito, porque o apartamento é pequeno, então vai ficar melhor realmente se a gente colocar uma coisa mais limpa"**, aí a gente dosou.

No processo de coletar materiais nos anuários e revistas especializadas sobre os estilos fornecidos no campo da ambientação, chamou-nos atenção os casos de parceria que envolvem a troca de benefícios entre dois ou mais profissionais. Dentre esses casos, o de arquitetos mais “velhos” que se associam aos arquitetos “novos” estabelecendo uma troca mútua entre consagração e atualização e buscando uma confluência no mesmo escritório entre diferentes partidos estilísticos valorados pelas classes altas. Abaixo cito um trecho de uma nota na mídia especializada, a revista *Sim*, sobre a parceria entre duas arquitetas, a mais velha já consagrada e a mais nova recém-chegada de uma formação na área, realizada no exterior. A junção dos estilos clássico e moderno pode ser vista no trecho da matéria que relata os partidos estéticos das salas do escritório dessas arquitetas:

Cada sócia teve sua personalidade revelada na sala particular. M. [arquiteta consagrada] demonstrou seu **estilo clássico** com **mobiliário de madeira** da Artefacto, papel de parede de toque enferrujado, estantes na forma de nichos afundados nas paredes e muitas **peças de arte**. [...] Na área de S. [arquiteta recém-chegada de formação no exterior] uma parede com desenho de folhas, **uma mesa de madeira com pé de acrílico** e um apanhado de **objetos design** expressam o **estilo moderno e antenado** (REVISTA SIM, 2015).

As diferentes tomadas de posição que caracterizaram os três informantes desta pesquisa, além da perspectiva de unir estilos estéticos diferentes no mesmo escritório por meio de parcerias, demonstram como a oferta de estilos de ambientação na RMR é variada. Essa variedade não evita, no entanto, que a contratação desse serviço acabe levando a uma padronização das moradias. Como nota Araújo (2006), na maioria das residências pesquisadas por ela, os trabalhos do *experts* parecem mais conduzir a uma padronização estrutural do que a uma personalização, tanto devido aos desejos dos consumidores como devido à adoção dos padrões funcionais do clean. Abaixo, Leonardo comenta a padronização em que incorrem os ambientes feitos em acordo com esse estilo:

Leonardo - [...] a minha geração que vai morar numa torre de trinta andares e todas as cozinhas são iguais, todas as cozinhas são iguais. Eu diria a você que 70% dos apartamentos são bem parecidos, os guarda-roupas, porta de

correr **branco**, eu digo a você tudinho como é que é, o **sofá com a televisão na frente, aquela mesa, a iluminação, é tudo igual...**

O conjunto de oposições que surgiu nas tomadas de posição possíveis no campo de arquitetura de interiores, a exemplo da oposição entre a decoração padronizada e a decoração com “personalidade”, desempenhará um papel importante no campo das classes sociais. Veremos como as oposições entre as opções estilísticas (clássico, clean, atemporal, clássico contemporâneo, moderno, etc.); entre memória e moda; entre design e arte; entre glamour e cultura, etc. ganham novos papéis no campo do consumo, no qual as diferentes frações das classes altas travam uma luta simbólica para definir o modo de morar mais legítimo.

4.5 INSTÂNCIAS DE CONSAGRAÇÃO

4.5.1 Casa Cor Pernambuco

As mostras de ambientação funcionam como uma importante esfera de consagração e divulgação do trabalho dos profissionais que atuam na arquitetura de interiores. A relação que eles estabelecem com esses eventos também se mostrou associada com a posição ocupada no campo. Além disso, a análise dessas mostras nos permite inferir as posições no espaço social do público que costuma visitá-las, por meio das estratégias que esses eventos lançam mão para alcançar determinados perfis desse público, constituído, em grande medida, pelas camadas altas da RMR.

Dentre essas mostras, a mais prestigiada pelos profissionais da área e pelo público consumidor é a Casa Cor que há mais de 30 anos representa a maior mostra de arquitetura, design de interiores e paisagismo das Américas. No estado de Pernambuco, a mostra acontece desde 1997⁷⁰ e seu maior poder de consagração associa-se com a forma com a qual ela reúne um perfil mercadológico, que apresenta as tendências no mundo da decoração, e um perfil mais cultural, aglutinando exposições de arte, espaços de venda para obras e artesanatos, espaços gastronômicos, etc. Ademais, os jantares, coquetéis e outras reuniões demonstram como a mostra também funciona como polo da sociabilidade mundana das elites. Os

⁷⁰ A Casa Cor é uma marca do Grupo Abril, um dos maiores grupos midiáticos da América Latina, atuante em diferentes tipos de mídia, como impressa, audiovisual e interativa. Os locais nacionais onde ocorrem a mostra são: Alagoas, Bahia, Brasília, Campinas, Ceará, Espírito Santo, Franca, Goiás, Interior SP, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraíba, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Ela ainda ocorre em mais seis locais internacionais: Bolívia, Chile, Equador, Paraguai, Peru e Miami (CASA COR).

múltiplos papéis desse evento podem ser observados na descrição da edição de 2015 da mostra em Pernambuco que visitamos:

Além de apresentar várias tendências e ser palco de grandes projetos, **Casa Cor Pernambuco também promove um interessante roteiro cultural**. A mostra oferece atrações para toda a família que incluem além dos espaços decorados, opções de entretenimento e alimentação. Estão confirmados ainda, eventos como **festas, jantares, lançamentos e happy hours durante os dias do evento** (Anuário Casa Cor, 2015, p.18, grifo nosso).

Contribuindo para a sua legitimidade, as edições da Casa Cor ocorrem em construções com valor histórico e estético reconhecido entre especialistas, vinculando o nome da mostra ao resgate do patrimônio cultural⁷¹. Na edição de 2015 em Pernambuco, por exemplo, o evento aconteceu em duas residências na orla da Praia de Piedade, uma delas representativa da arquitetura modernista dos anos 1950⁷².

As mostras de ambientação impulsionam o mercado de arquitetura de interiores em vários segmentos, tais como: design de produtos, revestimentos, tecnologia e automação. Assim, as lojas que atuam nesses setores costumam estabelecer parcerias com os profissionais de arquitetura tendo em vista uma troca mútua de ganhos. As lojas divulgam os seus produtos e financiam, total ou parcialmente, o projeto de ambientação que divulgará o trabalho do arquiteto. A fala de Maurício demonstra a importância da Casa Cor como uma espécie de “vitrine” dos trabalhos dos arquitetos de interiores:

Maurício - Casa Cor, quando ela surgiu, há quinze anos atrás, talvez até mais, vinte, eu não sei, ela representava a possibilidade que todo mundo fizesse alguma coisa nas mesmas regras, todo mundo gerasse um resultado, e que um público consumidor chegasse lá e pudesse avaliar o talento e o domínio que você tinha pra fazer um quarto, que eu tinha pra fazer uma sala, que ela tinha pra fazer uma cozinha, então era uma possibilidade de você ver.

Que a mostra proporciona o ganho de capital simbólico pode ser visto no fato de que muitos arquitetos participam do evento mesmo na ausência de patrocínio dos ambientes e de um retorno econômico imediato, como demonstra Marília: “Todo ano a gente fica ‘não vamos entrar, não vamos entrar’, porque é muito stress, é muito gasto e assim o investimento é

⁷¹ Araújo afirma que é comum a existência de tensões entre os coordenadores do evento e especialistas em conservação que alegam que a mostra muitas vezes acaba descaracterizando as casas tombadas pelo poder público (2006, p.80).

⁷² No anuário da mostra, ressalta-se que as casas pertenceram ao senador José Ermírio de Moraes e ao casal Janete e Camilo Steiner, e que esses últimos hospedaram na década de 70, a primeira dama dos Estados Unidos, Rosalyn Carter. Vincular as casas onde as mostras irão ocorrer aos seus antigos proprietários, sobretudo quando esses são personalidades sociais e ilustres, consiste em uma importante estratégia para conferir capital simbólico ao evento.

altíssimo, mas muitas vezes a gente tem que estar, porque a gente tem que mostrar o trabalho”. Os interesses no lucro simbólico justificam os esforços financeiros em prol da divulgação do nome em um evento que tende a reunir os arquitetos mais consagrados da área.

Marília - Ano passado a gente investiu, não foi 100%, mas eu acho que 70% a gente precisou investir. Fora que tudo pra montar, se a gente não consegue parceria, a gente precisa, termina que é um investimento alto, porque a gente tem que botar iluminação, puxar elétrica, então tem que ter pedreiro, marceneiro, gesseiro. A gente tem que pagar esse pessoal, tem que ter recepcionista.

Louise - O problema é que não tem esse retorno financeiro depois.

Marília - **Mas a gente vê como investimento, a gente não vê como prejuízo fazer a Casa Cor não, é investimento.**

Não só os profissionais conquistam lucros simbólicos na mostra, mas também a clientela dos serviços de ambientação, como declara Marília: “Casa Cor traz muito status pro cliente, tipo ‘meu arquiteto está na Casa Cor’”. Esta fala demonstra como o arquiteto atua como um representante no interior do campo, das lutas no espaço social que as frações das classes altas travam pelo estilo de vida legítimo. Vale ressaltar que os profissionais exibem suas imagens nessa e em outras mostras, seja como anfitriões ou por meio de fotografias pessoais colocadas nos ambientes (ARAÚJO, 2006). Essas são ocasiões em que podemos visualizar como o cuidado com a imagem e os deveres de representação são importantes em tais eventos.

Cada ambiente é executado por um escritório de arquitetura e nomeado como um setor da moradia. Como exemplo, podemos citar alguns nomes dos ambientes da Casa Cor (2015 e 2016): “Lounge de entrada”, “Quarto do casal”, “Jardim de inverno”, “Sala de banho”, etc. Alguns ambientes são nomeados visando um perfil de público específico: “Quarto da design”, “Loft da blogueira”, “Loft do rapaz”, “Quarto da jovem”, “Escritório da dona de casa”, etc. Apontando para os processos de estilização do consumo, a mostra promove uma associação entre os partidos estéticos e estilísticos dos ambientes e valores sociais como o “bem morar” e o “bem receber”. Assim, nota-se o papel dos arquitetos como intermediários culturais, pois auxiliam as classes consumidoras não somente no que diz respeito à “boa ambientação”, mas no que se refere à própria “boa vida”:

Gourmeteria e adega

O ambiente foi projetado para **um jovem que gosta de receber amigos, beber um bom vinho e preparar uma saborosa refeição**. O espaço se torna despojado com o uso de materiais como o cimento queimado e o porcelanato que imita ladrilho hidráulico, garantindo mais leveza, modernidade e **personalidade** (Anuário Casa Cor, 2015, p.94).

Cozinha com sala de almoço

Uma cozinha “atual-contemporânea” integrada à sala de almoço, um ambiente que promove a união da família e amigos, celebrando a amizade e os bons momentos. Nesse espaço **valorizam-se a funcionalidade e o equilíbrio, aliado à tecnologia, iluminação, materiais inovadores e mobiliário de design** (Anuário Casa Cor, 2016, p.106)⁷³.

Na edição da Casa Cor que visitamos em 2015, chamou-nos a atenção o ambiente “Sala de banho do casal” no qual, em meio aos objetos utilizados para compor a decoração, se encontrava uma revista aberta em uma matéria da consultora de moda e de etiqueta Gloria Kalil, o que demonstra como a mostra assume um papel de “pedagogia” dos gostos que visa associar o “apresentar-se bem” com o “bem morar”.

Figura 4 - Pedagogia dos gostos



Fonte: Foto da autora.

4.5.2 Casa Cor 2016: resgatando o “cliente de Casa Forte”.

Na edição da Casa Cor que visitamos no ano de 2015, observamos a ausência de alguns nomes importantes da arquitetura de interiores na região⁷⁴. Essa ausência foi compreendida mediante a preparação da edição do ano de 2016, marcada pela mudança na gestão do evento e comentada em veículos da mídia local e pelos profissionais do campo

⁷³ Observa-se que no segundo ambiente temos uma descrição muito típica do estilo clean, como descrito por Araújo (2006). Esse é um estilo muito frequente nas mostras, dada a sua relação estreita com às tendências e às inovações de materiais que caracterizam o mercado de ambientação.

⁷⁴ Dos informantes arquitetos que contribuíram com essa pesquisa, apenas Leonardo integrou a equipe de arquitetos dessa mostra.

como um resgate da grandeza que a mostra vinha perdendo nas últimas edições. Segundo nota de João Alberto, colunista social do Diário de Pernambuco:

A casa cor Pernambuco vai passar, este ano, por uma transformação. Quer dizer, já está passando. Novos ares; novos conceitos, novas franqueadas. Quem assumiu o bastão agora foram as irmãs Carla Cavalcanti e Isabela Coutinho, cuja missão mega-ultra-master é **resgatar os antigos valores da mostra de decoração** que há 30 anos vem apresentando ao Brasil, tendências, lançamentos e novidades no mercado (BLOG SOCIAL 1, grifo nosso).

O discurso de resgate também foi promovido pelas novas franqueadas, empresárias de uma loja conceituada e que representa peças de mobiliário assinado no Recife: “O primeiro compromisso quando assumimos a franquia da Casa Cor PE, no início deste ano, foi trazer de volta ao evento o *glamour* de tempos atrás” (Anuário da Casa Cor Pernambuco, 2016, p.18). A informante Marília também comentou a mudança na mostra, destacando o local em que ela ocorreu na edição 2016:

Marília- A Casa Cor... Na verdade, a gente participou nos últimos cinco anos, mas a gestão não tava boa, tava péssima.

Louise - Eu vi que 2015 pra 2016 foi uma diferença gritante.

Marília- Não tinha divulgação, os clientes não sabiam que estava existindo Casa Cor e quando a gente chegava pra gestão elas diziam "não, mas vocês tem que divulgar, vocês tem que divulgar". Mas não é assim, porque Casa Cor de Rio e São Paulo tem outdoor espalhado pela cidade inteira, então as pessoas sabem e assim colocava em Piedade, em Olinda, não era um ponto central como foi a de 2016. **O cliente de Casa Forte jamais vai pra uma Casa Cor em Piedade.**

O bairro citado por Marília, Casa Forte, localiza-se na zona norte, região da cidade que historicamente concentrou as moradias das elites mais tradicionais. A busca por resgatar o “cliente de Casa Forte” foi observada em uma série de estratégias da Casa Cor 2016. A “volta” do arquiteto muito valorado entre as elites tradicionais, o informante Marcus, pode ser vista como uma delas. Sua participação não se deu pela elaboração de um ambiente, mas pelo empréstimo de parte da sua coleção de arte e artesanato para a mostra. Outros nomes de peso da arquitetura de interiores voltaram a integrar a Casa Cor nesta edição⁷⁵.

O sucesso do evento⁷⁶ no ano de 2016 também se vincula à áurea memorialista na qual a mostra foi inserida. Dentre os elementos que a vincularam ao passado das elites tradicionais do estado destaca-se o local escolhido para sediar o evento: um sobrado do século XIX, no bairro das Graças (zona norte), pertencido ao industrial e dono de rede de hotéis Othon Lynch

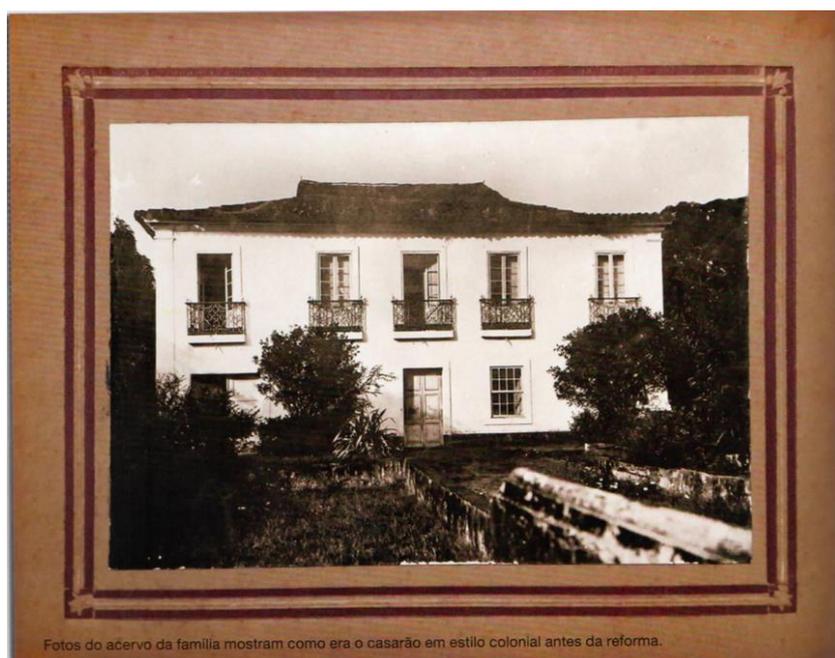
⁷⁵ O anuário dedicou matérias à coleção de arte de Marcus, à trajetória de outro nome de peso da arquitetura no estado que integrou a equipe de arquitetos da Casa Hollanda, e ainda, à fundadora do campo Janete Costa.

⁷⁶ O retorno do “sucesso” da mostra foi divulgado em números, mais de 20 mil visitantes durante os 45 dias do evento (REVISTA CLUB, 2016).

Bezerra de Mello. Abaixo, trecho do anuário que reproduz uma narrativa feita por Gilberto Freyre e que resgata o passado dessa morada de personalidade ilustre:

A casa colonial de Othon Lynch Bezerra de Mello recorda essas casas de engenho, vastas e boas, na sua repousada brancura de cal. **Faz sentir quatrocentos anos de vida pernambucana social economica.** Toda ella irradia uma hospitalidade ao mesmo tempo cristã e senhoril (Anuário Casa Cor, 2016, p.27, grifo nosso).

Figura 5 - Casarão Colonial



Fonte: Anuário Casa Cor (2016).

O sobrado surgiu na paisagem recifense em 1850⁷⁷. O seu proprietário prezava pelo refinamento social, como pode ser visto na reforma que ele realizou no sobrado, um ano depois da sua aquisição, coordenada pelo arquiteto italiano, formado na *Escola de Belas Artes da França*, Giácomo Palumbo.

Com a reforma, toda a estrutura da casa tipo chácara foi mantida, mas a fachada ganhou colunas, arcos e outras características do estilo neocolonial. A casa é dotada de uma série de detalhes e elementos decorativos que a tornam especialmente única, e revelam o capricho com que as antigas construções desse porte eram concebidas: azulejos com cenas religiosas na fachada e, internamente, pisos com ladrilhos que resistiram ao tempo e formam desenhos tão bem trabalhados que lembram tapetes, vitrais e até uma pequena capela destinada às orações da família, muito ligada às tradições católicas (Anuário Casa Cor, 2016, p.3

⁷⁷ Esse período marcou a influencia da cultura francesa nos hábitos das elites locais, intensificando o consumo de status e adorno dos interiores e exteriores domésticos. No mesmo período, além dos sobrados na região central, as casas de sítio na zona norte constituíram-se como o lócus privilegiado de moradia das elites pernambucanas.

Figura 6 - Família Bezerra de Melo



Fonte: Anuário Casa Cor (2016)

Tendo como tema o conceito do “Morar bem”, a Casa Cor Pernambuco 2016 resgatou as memórias de uma moradia representativa de uma família tradicional da elite pernambucana. Fotografias do sobrado, em diferentes momentos históricos, e da família de Othon Lynch Bezerra de Mello completam o tom memorialista presente no evento. Além disso, o glamour que deveria marcar a edição, como proposto pelas franqueadas, deveria ser semelhante ao que marcou a convivência nessa moradia de importantes personalidades culturais, econômicas e políticas na época em que ela pertenceu ao industrial: “O empresário das comunicações Assis Chateaubriand, os irmãos Kennedy e o sociólogo Gilberto Freyre foram algumas das personalidades que frequentaram a residência dos Bezerra de Mello...” (Anuário Casa Cor, 2016, p.34).

O sucesso dessa edição mostra-se associado ao sentido de uma busca de vinculação com a tradicional “elite pernambucana”, legitimando o evento como importante instância consagradora no campo, o que pode ser visto no relato de Marília sobre a concorrência entre os arquitetos para participar dessa edição da mostra:

Louise - Você recebe o convite da gestão?

Marília - Tipo assim, tal dia tá aberto pra compra dos espaços, mas **nunca aconteceu como no ano passado, que teve disputa porque não tinha ambiente para todos os arquitetos que queriam entrar**. Então ano passado foi bem difícil por conta dessa gestão que os arquitetos apostaram

tanto, na gestão nova, porque nos outros, ninguém queria entrar e ano passado foi concorrência.

A estratégia memorialista calhou bem ao evento que tende a passar por mais legítimo quanto mais consiga denegar o aspecto mercadológico em que ele se fundamenta e quanto mais consiga atrair fatias de público com elevado capital cultural ao lado daquelas cujos interesses maiores se voltam para o consumo das tendências no mundo da decoração.

Nesse sentido, observamos que os ambientes da edição de 2016 buscaram fornecer ao público estilos de ambientação variados, permitindo que as diferentes frações das classes dominantes pudessem encontrar ambientes condizentes às suas preferências. Contudo, uma vez que as mostras de ambientação visam estimular o consumo de tendências, a maior parte dos ambientes consagram os estilos mais convergentes com a adoção das inovações do mercado, tais como: “clássico-contemporâneo”, “minimalista” e “clean”. Abaixo, alguns trechos do anuário sobre alguns ambientes da mostra:

Varanda Rui Barbosa

“O **clássico** do casarão e o **moderno** de peças e adornos darão o charme a mais, com uma varanda acolhedora para leitura, por exemplo, comenta a arquiteta. A estrutura do sobrado do Século XIX vai ser mantida e no contraponto do clássico, peças arrojadas incrementarão o ambiente. **O lustre Baccarat da década de 1930, estilo Art Déco, em cristal e bronze, a Mesa PI, da Casapronta e poltrona da Saccaro, estão entre elas.**”

No ambiente descrito acima, que leva o nome da rua onde ocorreu o evento, convergem ícones tradicionais da moradia das elites pernambucanas, como o lustre Baccarat, com o marketing de lojas de mobiliário atuantes junto aos arquitetos e às classes altas na cidade (Casapronta e Saccaro), o que demonstra a busca por acomodar imperativos simbólicos e mercadológicos em um só evento.

Living Garden

O Living Garden, recebeu uma decoração **minimalista** dando destaque para o DESIGN, sempre conectado com a Arquitetura. **Peças assinadas de grandes designers nacionais e internacionais** deixam o espaço ainda mais sofisticado e com personalidade ímpar.

Já nesse ambiente apresenta-se um dos partidos estilísticos que comumente atrai às frações economicamente dominantes das classes altas, o minimalismo, dado o alto dispêndio econômico envolvido na sua concretização que engloba a presença de materiais nobres, design assinado e, geralmente, obras de arte⁷⁸. Além disso, a ênfase na personalização, como discutido anteriormente, consiste em um importante aspecto acentuado na descrição da maior

⁷⁸ Mas, mesmo nesse ambiente, também se buscou acomodar um elemento memorialista com a preservação das “colunas dóricas e o teto com frisos decorativos” que caracterizavam o palacete.

parte dos ambientes da mostra e um dos valores mais ressaltados pelos profissionais de ambientação.

Toilette Social

Banheiros são sempre os espaços mais reduzidos de uma casa. Procurei trabalhar cores claras e sóbrias proporcionando maior fluidez e integração com o antigo Casarão. **Um espaço clean e moderno.**

Sala de estar de família

Foram utilizados **elementos clássicos e contemporâneos**, com cadeiras e recamier Luís Felipe, consoles em Jacarandá – todos do século XIX-, tapete persa, além das mesas e sofá de design.

A Casa Cor 2016 buscou ofertar uma pluralidade de estilos de ambientação tendo em vista o alcance das preferências das diferentes frações das classes dominantes, tanto daquelas que podem municiar o evento de prestígio e capital simbólico, as frações antigas das classes altas, como daquelas que podem integrar um mercado consumidor que requer o dispêndio de elevado capital econômico, ou seja, as frações economicamente dominantes da RMR.

4.5.3 Ambientes e níveis de consagração

Nas mostras de ambientação, os ambientes são distribuídos conforme o nível de consagração do arquiteto. Os ambientes mais importantes da moradia e em cuja decoração tende a se dar os maiores investimentos são entregues aos arquitetos mais consagrados. Segundo o informante Maurício, as próprias lojas do setor concorrem para estabelecer parceria com esses arquitetos, como ele explicita abaixo:

Louise - Então ela (Casa Cor) funciona como um espaço, vamos dizer assim, consagra os arquitetos, será que é isso?

Maurício - É. E tem toda uma outra coisa, porque tem as marcas que estão interessadas na Casa Cor, porque isso funciona como uma grande vitrine pra exposição dos seus produtos, elas se esforçam pra competir, **pra poder ter os melhores arquitetos usando seus melhores produtos ou o máximo de ambientes que ele possa encaixar os seus produtos, então termina virando um negócio de marketing.**

O tipo de projeto de ambientação que os arquitetos de interiores realizam no evento também pode ser visto como uma tomada de posição no campo que pode priorizar o reconhecimento dos próprios pares ou o sucesso comercial da proposta. Nesse aspecto, o arquiteto Leonardo reiterou a importância do evento como instância de consagração e afirmou que os ambientes que ele projeta na Casa Cor visam muito mais uma qualidade estética e a experimentação, valores próximos ao polo mais autônomo do campo de produção dos bens

simbólicos, do que a conquista de clientela, imperativo que marca o polo heterônomo desse campo (BOURDIEU, 1996a):

Leonardo - Agora assim, **Casa Cor não é pra todo mundo não, você tem que fazer um trabalho pra Casa Cor, entendeu?** Nem todo arquiteto e decorador tem o perfil de fazer uma coisa que impacte. **Casa cor tem que gerar uma reflexão**, é essa a minha visão, **porque fazer show room de loja em Casa Cor com medo de a pessoa não contratar é um formato**. "Não chamo Leonardo porque ele vai fazer uma coisa muito 'tchan' na minha casa e eu sou muito **clean**, muito simples". Várias pessoas já me disseram, "não chamei Leonardo porque ele gosta de ousar e eu não gosto de ousar", já outros não... mas **ele [o cliente] vai pra Casa Cor pra ver o que ele nunca viu, porque se ele não quiser ter nada, ter o mesmo, ele fica com que ele tem, ou então ele pode ir pra uma loja boa de decoração aqui**. Foi uma estratégia de participação na Casa Cor de sempre mostrar... no que eu pude também, da minha disponibilidade de tempo e de verba, tudo isso muito fruto também... E gosto de tá lá e tal...

Nesta fala podemos visualizar novamente a tensão entre o “arquiteto puro”, que projeta o ambiente em acordo com os princípios especificamente estéticos, e o “arquiteto comercial” que elabora um “show room” de loja visando um maior impacto na clientela. Mesmo sob o risco de perder uma parcela de clientes, Leonardo opta em voltar sua produção para a crítica instruída: “Não faço meu projeto pra que durante o evento Casa Cor o povo fique me ligando aqui não, meu trabalho na Casa Cor na verdade é de outra forma, é um lado mais conceitual, é o lado institucional do meu trabalho”.

A arquiteta Marília também ressaltou o papel da mostra como instância de consagração. Mas, diferentemente de Leonardo, ela afirmou que o seu escritório evita elaborar projetos conceituais, desde o fracasso de um ambiente “conceitual” em uma mostra ocorrida em um shopping da cidade. A prioridade dada pelo escritório de Marília está na clientela e não nos próprios pares.

Marília - Essa mostra começou não sei se ano passado ou retrasado, nós fizemos no ano passado, mas no ano passado nós fizemos um ambiente muito conceitual, a gente achou que não foi bom de visibilidade.

Louise - O que é que seria um ambiente conceitual?

Marília - É como um desfile de moda, você vai ver aqueles vestidos estratosféricos, mas ninguém vai sair na rua com uma roupa daquela, então o ambiente da gente foi um pouco conceitual, uma coisa que você não aplica na sua casa. **A gente viu que isso não é comercial, então depois disso a gente viu que realmente um ambiente de casa, um ambiente de mostra tem que ser aquele ambiente que a pessoa entra e "eu queria isso pra mim, eu queria isso pra minha casa"**.

Uma terceira tomada de posição em relação à Casa Cor surgiu nos relatos do arquiteto Marcus. A atitude de indiferença que ele exibiu frente ao evento evidencia sua posição já consagrada, que dispensa determinadas estratégias de busca por reconhecimento: “Eu não

tenho paciência pra Casa Cor, essa coisa eu não tenho mais, que aí você tem que fazer caras e bocas pra você conquistar aquele cliente, fazer aquela coisa”. Vale notar que na Casa Cor de 2016, a participação do arquiteto ocorreu na forma de um empréstimo de parte de sua coleção particular de arte, demonstrando a transferência do capital simbólico do qual ele é portador para a mostra. Marcus também manifestou um tom crítico ao viés mercadológico e padronizante da Casa Cor: “**As casas são padronizadas hoje, as casas são a Casa Cor**, todo mundo é papel de parede [...] a mesma poltrona, mas você não vê um porta retrato da família, não vê uma peça que foi da família, não tem, é uma coisa tudo igual, papel de parede, jarro de murano...”.

As aversões que Marcus manifesta nesta fala nos remonta a algumas características do estilo clean que tem presença marcante nas mostras de ambientação, como observamos nas três mostras visitadas durante esta pesquisa. Como constatou Araújo (2006), esse estilo caracteriza-se por um sistema de objetos que não privilegia a inclusão de referências simbólicas familiares, tais como: as fotografias e os móveis de família. Uma vez que o clean é uma tomada de posição na decoração associada com as “novas elites”, as fotografias comumente expressam uma condição social anterior menos abastada e não expressam capital simbólico. Como afirma Bourdieu (2008, p. 316), “a ‘decolagem’ supõe sempre uma ruptura, cuja negação dos antigos companheiros de infortúnio representa apenas um aspecto. Exige-se que o trânsfuga vire a mesa de valores, proceda a uma conversão de toda a sua atitude”.

Desse modo, a necessidade de adequar o estilo de vida à nova posição social torna os integrantes das “novas elites” uma clientela cativa dos mercados do refinamento social. Não raro, cabe ao intermediário cultural orientar essa clientela sobre o que deve ou não ser exibido na decoração. Podemos citar um dado da pesquisa de Araújo (2006) sobre uma informante que almejava expor fotografias de família em uma parede na sala estar do seu apartamento, cuja ambientação estava sendo realizada por uma arquiteta nos parâmetros do clean. Abaixo, um trecho do depoimento dado pela informante a Araújo (2006, p.237):

Outro momento em que discordamos da opinião dela (a arquiteta) foi quando decidimos colocar a fotografia dos meninos junto com a fotografia de Júlio (o marido, quando criança) juntos na sala de estar. Ela disse que nós deveríamos colocá-las em outro lugar porque ali não se encaixava bem no conjunto. Como eu insisti na ideia, ela disse então que deveríamos colocar somente as fotografias dos meus filhos, porque a outra não se encaixava bem no conjunto. [...] Eu não aceitei a sugestão, de jeito nenhum, e então as fotos ficaram todas aqui na sala. Esse foi um dos poucos conflitos que a gente teve... assim, mais chatos, pela insistência dela... Mas a maioria das coisas que ela propôs ficaram interessantíssimas... O apartamento ficou muito limpo, claro como eu sempre desejei...

Segundo Araújo (2006), o marido da informante tinha origem social nas classes populares e como as fotos exibiam aspectos dessa condição social foram evitadas pela arquiteta. A título de comparação cito um relato do arquiteto Marcus que demonstra uma orientação estilística voltada para a exibição das memórias dos seus contratantes na decoração:

Marcus - [...] teve uma senhora... **Um tempo que ela viajava muito** e ela tinha uma **coleção de bonecas**, boneca chinesa, boneca japonesa que tem muita gente que acha cafona boneca assim. Quando eu fui fazer o apartamento dela, as **pessoas ficam meio medrosas da opinião do arquiteto, do arquiteto achar que ela é cafona**, que eu não gosto desse termo. E aí ela disse assim, ela disse "não, isso eu não vou levar", porque sempre a desculpa das pessoas é a casa de campo, vou levar pra Gravatá, o que não presta vou levar pra Gravatá, vou levar pra praia, o que não presta pra eles, não é o que não presta, **o que eles acham que não se adequa à nova vida, principalmente o novo dinheiro, o novo dinheiro tem uma coisa, um medo do passado, da memória, porque a memória para um novo dinheiro, o que vale é aquele momento agora do vinho, muitas vezes nem sabe apreciar**, tem que fazer toda aquela *mise en scène* de girar a taça, de fazer aquela coisa, a bolsa Chanel que é uma bobagem. Isso tudo é uma bobagem mesmo e aí eu disse à senhora, "eu garanto à senhora que a gente coloca, eu faço uma vitrine com a melhor qualidade", porque eu disse a ela "**o que é que a senhora vai contar aos seus netos? A senhora vai contar as suas viagens, a senhora vai contar a partir de agora que tá com a BMW**", não fiz assim, não precisei ser agressivo com ela, mas o caminho é esse...

O fato de que a cliente “temeu” a opinião do arquiteto é um indício de que, nessa relação, ele aparece como detentor de maior capital cultural e simbólico, inclusive, para legitimar uma coleção que para muitos seria “cafona” exibir na decoração. Falta na cliente a “certeza do gosto” que lhe permitiria exibir sua coleção de bonecas sem medo da reprovação dos pares. Mais uma vez, Marcus opõe memória à novidade, cultura ao glamour, capital cultural ao capital econômico. Posicionando-se sempre do primeiro lado desse sistema de oposições, compreende-se que ele tenha conquistado um alto nível de consagração no campo da arquitetura de interiores da RMR.

4.5.4 Mostras menores

Além da mostra Casa Cor, podemos citar ainda, como integrando os modos de funcionamento do campo de arquitetura de interiores, as mostras de menor porte que ocorrem na RMR. No período desta pesquisa, visitamos duas dessas mostras, a *Rio Mar Casa* e a *Mostra deAaZ Decor*. Tais eventos não possuem o poder de consagração da Casa Cor e nem a

mesma pretensão em se apresentar como um evento cultural e artístico. Elas estariam mais próximas ao polo comercial do campo, o que se vê na sua locação em ambientes propícios ao consumo, como os shoppings da cidade. O deslocamento de um polo ao outro pode ser visto na forma como o arquiteto que afirmou elaborar projetos conceituais para a Casa Cor deposita expectativas menores nessas mostras: “[...] a gente participa mais pra congregar, fazer parceria com apoiadores que eu digo que são as empresas que divulgam o nosso trabalho, eu não tô dizendo que nos paga não, ela divulga o nosso trabalho”.

Enquanto a Casa Cor procura atrair as diversas frações da classe dominante, inclusive as frações mais antigas e mais ricas em capital cultural, por meio da vinculação do evento com a promoção da cultura legítima, as mostras menores não apresentam a mesma denegação do seu lado mercadológico. É nessas mostras que os jovens arquitetos, recém-chegados ao campo, encontram mais espaço para expor seus trabalhos.

Como estratégia para conquistar legitimidade, observa-se que as mostras menores procuram apresentar ao menos alguns ambientes realizados por arquitetos consagrados, divulgados como “carros-chefes” do evento⁷⁹. Também observamos nessas mostras estratégias de mobilização mais explícitas da clientela, como demonstram os nomes de alguns dos ambientes: “Living do Jovem Casal”, “Quarto da Jovem Executiva”, “Loft da Empresária”, entre outros. Interessante observar que as profissões mencionadas visam fazer com que uma clientela com alto poder aquisitivo identifique nesses ambientes um estilo de vida adequado a sua posição social. Vale ressaltar que o estilo clean mostrou-se muito presente nessas mostras menores.

⁷⁹ Como exemplo cito a mostra a Rio Mar Casa, 2017, que ocorreu no shopping Rio Mar, localizado no bairro do Pina (zona sul). Na ocasião de visita a essa mostra, os arquitetos mais novos estavam no evento, recepcionando o público e apresentando os ambientes, enquanto os tidos como mais renomados, a exemplo de Marília, que nessa mostra menor ocupava uma posição de mais prestígio do que na Casa Cor, estavam ausentes ou fazendo-se representar por promotores ou estagiários.

Figura 7 - Ambiente clean (Mostra deAaZ Decor)



Fonte: Foto da autora (2017).

Pôde-se observar que as mostras de ambientação também atuam como importantes mediadoras para o consumo artístico de frações das classes altas mais pobres em capital cultural da RMR. Vale ressaltar que nem todos os ambientes desses eventos apresentam obras de arte, o que demonstra que nem sempre a cultura legítima é reivindicada na oferta do que as mostras fornecem como “bom gosto” na decoração. Muitos ambientes fornecem ícones de luxo e de atualidade - os últimos lançamentos no mundo da decoração - como um acesso mais seguro do que as obras de arte ao ideário do morar legítimo.

Ademais, a própria esfera da arte não parece imune ao conceito de tendência que movimenta esses eventos, o que pode ser observado na exposição de obras de um mesmo artista em muitos ambientes das mostras que visitei em 2017. Tal artista também foi citado por Marília como bastante requisitado pela sua clientela: “Artista X tá uma febre”. No tópico abaixo, buscaremos caracterizar as diferentes posições que essa clientela ocupa no espaço social da RMR.

4.6 O ARQUITETO E A CLIENTELA

No momento da sua formação, o campo de arquitetura de interiores vinculou-se aos estratos sociais mais elevados. Como afirma Gáti (p. 60), “a arquitetura de interiores de Janete

Costa era destinada principalmente à classe alta da sociedade”. Ainda em fins dos anos 1970, quando os preceitos dos interiores modernos pareciam difundidos no estado e alguns escritórios de arquitetura de interiores haviam se consolidado, tanto o trabalho desta arquiteta como o do informante Marcus permaneciam vinculados às classes mais privilegiadas da sociedade recifense (PONTUAL, 2015, p.341). É a partir do crescimento do campo e do ingresso de novos profissionais, ainda em busca de legitimidade, que a arquitetura de interiores torna-se acessível para as classes médias. No relato abaixo, o arquiteto Maurício elucida essa dinâmica que caracteriza o crescimento do campo e ingresso de novos profissionais:

Louise - Você acha que teve uma democratização de acesso da arquitetura de interiores, porque no tempo dela [Janete Costa] era uma coisa bem voltada pra classes altas?

Maurício - Eu acho que arquitetura de interiores é caro, pode ser muito caro, pode ser caríssimo, pode ser até mais caro que arquitetura [...] **hoje em dia existem arquitetos que trabalham com todos os orçamentos, o escritório da minha mulher é um escritório muito forte em Recife hoje, mas é um escritório que não é tão verticalizado pra trabalhar só com um tipo de segmentação de público, eles atendem clientes mais... são mais, vamos dizer, flexíveis.**

O informante menciona duas tomadas de posição no campo, a dos arquitetos que só trabalham com as classes mais abastadas e a dos arquitetos que teriam escritórios que atendem a diferentes perfis de clientela. Ele cita o escritório da sua esposa, sócia da informante Marília, como escritório bem sucedido tendo por base essa segunda tomada de posição. Marília corroborou essa informação, afirmando que o seu escritório trabalha com tipos variados de clientela, contrastando essa posição com os escritórios que só atendem a uma clientela “top” (palavras da informante).

As narrativas dos arquitetos sobre os clientes nos permitiram uma maior compreensão das posições no espaço social dos consumidores dos serviços de ambientação. A tipologia abaixo foi construída por meio das falas nativas, a partir das quais identificamos ao menos cinco tipos de clientes que contratam o trabalho do arquiteto: o cliente “top”, o cliente “cult”, o cliente da “tradição”, o cliente “novo rico” e o cliente da classe média. Nos tópicos abaixo, mapeamos o universo dessa clientela tentando inferir, por meio das caracterizações dos arquitetos, sua posição no espaço social.

4.6.1 O cliente “top”: “Já sabe que vai gastar horrores, mas já está disposto a isso”

Como afirmou o informante Leonardo, “sem dinheiro a arquitetura fica um pouco sofrida”. Nesse sentido, um dos objetivos de grande parte dos arquitetos de interiores é se consagrar mediante um público rico em capital econômico que viabilize os recursos materiais necessários à realização dos projetos sem a necessidade de ajustes orçamentários durante essa realização. A informante Marília mencionou três linhas de clientela, das quais a clientela “top” ocupa a posição mais privilegiada em capital econômico:

Louise - Quais seriam as classes que mais contratam o serviço de ambientação hoje em dia, porque assim antigamente eu sei que era uma coisa muito das classes ricas?

Marília - Hoje eu acho que tem três linhas, digamos, hierárquicas de cliente, **tem aquela A, top, que tem os arquitetos que atendem essa linha.** Tem arquitetos que quando o cliente contrata já sabe que **vai gastar horrores, mas já está disposto a isso**, então tem alguns arquitetos que tem esse perfil de cliente, **o cliente dele é só esse.**

Louise - Sei lá... um arquiteto, Marcus seria um perfil desse?

Marília - Arquitetos X, Y e Z., esse é o perfil de cliente deles...

Por meio de uma pesquisa nos anuários e revistas especializadas, foi possível observar que os arquitetos citados pela informante possuem importantes níveis de consagração, pois costumam participar das mostras mais importantes do campo como os nomes mais esperados e aos quais se reservam os maiores ou mais importantes ambientes. Seus projetos também costumam aparecer em revistas de circulação nacional como a *Casa Vogue* e a *Casa Cláudia*.

É possível inferir que o que a informante Marília refere-se como “classe A” consiste na fração mais rica em capital econômico do estado. Por meio dos portfólios dos três arquitetos citados pela informante, disponíveis nos sites dos escritórios, é possível perceber alguns aspectos que apontam para essa localização da clientela no espaço social. As moradias localizam-se nos bairros mais valorizados da RMR (muitas na Avenida Boa Viagem) e contam com metragens significativas. No que se refere aos projetos de ambientação, nota-se que eles envolvem várias peças de design assinado, materiais e acabamentos de luxo, ambientes diversificados (varanda gourmet, adegas, salas com tecnologias audiovisuais, etc.) e obras de arte. Como exemplo, cito um projeto realizado por um dos arquitetos mencionados por Marília, apresentado no anuário da Florense, referente a uma cobertura na Avenida Boa Viagem com 620 m², para um casal e seus três filhos. Abaixo uma descrição da moradia:

Os ambientes são articulados e bem definidos, com uma **mistura fina de arte, design, artesanato e peças riscadas sob medida.** A arquitetura de interiores tem **linhas retas** e uma **sofisticada seleção de materiais.** Na área social **predomina o branco**, com base em **chapas de mármore.** A mesa de

centro e o móvel da TV em aço, laca e espelhos, foram desenhados pela equipe de arquitetos. O painel em camurça abriga uma **tela de cinema**. As **poltronas UP5**, de uma série limitada, são o centro das atenções. A escada em **mármore, aço e vidro** dá acesso ao andar superior, que é uma ampla área para receber os amigos. **A arte e o design, presentes em cada ambiente, abrem-se para a paisagem da orla.**

O início da descrição do ambiente remonta para algumas características da “escola Janete Costa”, tais como: combinação entre arte erudita com arte popular e utilização de peças de design assinado junto de peças de autoria do arquiteto que elabora o projeto. Esse arquiteto reconhece no seu trabalho uma forte influência da pioneira do campo. No entanto, o ambiente não possui o apelo memorialista comum ao trabalho de Janete, o que corrobora a menção de Marília ao estilo desse arquiteto como mais atemporal⁸⁰: “O projeto dele é um projeto **contemporâneo**, mas que segue uma linha mais **atemporal**, aquela coisa com muita cor e com muita vibração...”. Nota-se que o projeto possui ícones associados ao estilo *clean*, como definido por Araújo (2006): presença dos materiais sofisticados e de recursos tecnológicos, mobiliário de linhas retas. A existência de capital cultural objetivado não nos permite assegurar se deriva do gosto do cliente ou de uma mediação feita pelo arquiteto. Apesar de não termos acesso a esses detalhes, a descrição dessa moradia pode ser tomada como uma referência do tipo de ambientação que caracteriza uma posição social muito privilegiada no espaço social, marcada pelo distanciamento completo das urgências econômicas.

4.6.2 O cliente “cult”: “O lado legal de Recife não rola dinheiro, que é o lado intelectual”

O projeto de arquitetura de interiores conta com uma série de bens simbólicos que podem ser apropriados apenas materialmente ou, constituindo lucros distintivos maiores, também simbolicamente. Quadros, mobiliário de assinatura, esculturas, etc., ou mesmo os princípios da arquitetura moderna como iluminação natural e integração dos espaços, requerem no consumidor a posse de disposições que o torne apto a consumir tais bens simbolicamente. Conhecer a história do design do mobiliário moderno, e se apropriar de um móvel inserindo-o nessa história, é tão raro quanto decodificar uma obra de arte através do seu lugar em relação à história do campo artístico marcado por suas revoluções permanentes.

⁸⁰ Segundo revistas da área, o estilo atemporal é aquele que consegue perdurar em um campo marcado pela força das tendências que tendem a tornar determinadas opções estéticas obsoletas. Assim, a fim de conseguir uma decoração que permaneça atual os especialistas recomendam a adoção de uma base neutra, de móveis de design assinado por nomes consagrados e que se tornam atemporais e a preferência por linhas retas na composição do ambiente (VOGUE, 2016).

Diante disso, nota-se que a presença dos códigos que permitem o consumo simbólico do projeto de arquitetura de interiores é uma das formas pelas quais os profissionais do campo hierarquizam a clientela que costuma reivindicar os seus serviços.

Maurício - Eu acho que consumir, valorizar a arquitetura é uma coisa que infelizmente ainda é pra poucos, **não há como você consumir, valorizar a arquitetura sem você ter um nível cultural elevado, sem você ter dinheiro entre aspas, recursos pra poder viabilizar uma boa arquitetura.** Eu acho que esse é o maior problema do Brasil, arquitetura no Brasil tá sofrendo uma crise, há cinquenta anos, porque nós não somos um país muito intelectualizado na sua grande média e nós somos um país que tem uma série de outras prioridades...

Assim, se o cliente rico em capital econômico é almejado pelo arquiteto porque pode viabilizar um projeto sem colocar restrições orçamentárias, ele pode virar a frustração do arquiteto quando não dispõe de capital cultural para valorizar o que o arquiteto lhe apresenta como bens legítimos:

Leonardo - [...] **o meu cliente quer um sofá, liso, confortável, igual ao do vizinho ou igual ao do parente**, mas, por exemplo, **dá pra você comprar um sofá antigo que tenha um valor, sabe?** Que é confortável ainda, porque foi feito pra durar a vida inteira, eu tenho um sofá da década de 80, que ela foi sonho de consumo na década de 80. **Isso é uma peça eterna**, chama-se Maralunga [peça assinada pelo arquiteto italiano Vico Magistretti], **o Maralunga pouquíssima gente gosta hoje em dia**, mas já foi muito objeto de desejo no passado. Ele vende hoje, acho que é Cassina, em Milão...

Assim, o cliente com estrutura de capital simétrica é o mais apto ao consumo material e simbólico do projeto de ambientação. Não é a toa que, como analisa Durand (2009, p, 280), os preceitos da vanguarda moderna na arquitetura - a “arquitetura dos arquitetos” – foram adotados pelo segmento mais cultivado da burguesia, por “uma clientela cultivada e cúmplice, social e culturalmente próxima do arquiteto”. Rosatti (2014) também demonstrou como o mobiliário moderno desenvolvido sob encomenda no país durante a década de 1950 teve como clientela principal os segmentos da burguesia mais ricos em capital cultural.

Contudo, se nos dirigirmos das frações mais cultivadas da burguesia, com estrutura de capital simétrica, para a fração intelectual da classe dominante, rica em capital cultural e (relativamente) pobre em capital econômico, as limitações começam a surgir. Ainda que essa fração detenha o “olhar puro” que viabiliza uma arquitetura de qualidade estética, lhe falta o capital econômico. O depoimento de Leonardo sobre o início de sua carreira como arquiteto de interiores é elucidativo desse aspecto:

Leonardo - O meio da arquitetura, da arte lhe proporciona conhecer muita gente. Os conceituais, **os cults**, formadores de opinião, que é **um lado que não rola muito grana, mas rola pessoas interessantíssimas**, que eu me deslumbrei muito com elas e comecei a me relacionar mais com esse

peçoal. Designers, jornalistas, arquitetos, estilistas, cantores, atores, produtores, dj's, comecei a me meter nesse meio [...] Eu diria pra você que eu fiquei uns cinco anos com esse público, relaxado com eles, eu nem diria investindo neles, relaxado com eles, mas, **conclusão, são maravilhosos, mas eu preciso focar na clientela mais economicamente ativa**, porque eles também são frutos da condição do país, entendeu? **Então não é um formato de trabalho que envolva dinheiro e sem dinheiro a arquitetura fica um pouco sofrida.**

O informante que no início da sua carreira se vinculou a uma clientela caracterizada pelo capital cultural elevado afirma que precisou “mudar de lado” devido às restrições orçamentárias desses clientes, cujas ambientações deviam ocorrer na lógica do capital social. Visando uma clientela localizada na fração economicamente dominante do espaço social, o informante mudou seu escritório de localização, buscando uma posição geográfica mais próxima da “elite consumidora” [palavras do informante]:

Leonardo - [...] o que sinto da cidade, eu tô aqui, tô investindo na cidade, casa nova, movimento novo, **mas o lado legal de Recife não rola dinheiro, que é o lado intelectual**, que é maravilhoso, o povo de São Paulo vem e fica louco, povo de fora vem e fica louco, mas não rola dinheiro.

A fala de Leonardo demonstra como na RMR, as frações da classe dominante se caracterizam como polos demarcados por uma dispersão significativa dos modos de riqueza, aspecto que será corroborado nos capítulos voltados para a análise do campo do consumo.

4.6.3 O cliente da tradição: “Jamais eu quero ser o arquiteto da moda”

A valorização da arte erudita e popular e a importância que atribui à memória em seus projetos de ambientação tendem a vincular o trabalho do arquiteto Marcus às frações mais antigas da classe dominante. Para tais frações, o estilo de ambientação voltado para o clássico e para o eclético parecem ser os mais compatíveis com os seus estilos de vida, visto que a cristalização da memória da família na casa, nos móveis e nas obras de arte é um traço marcante dessas frações. Cabe assim ao arquiteto assumir um papel de curador das peças há muito tempo na família, ao mesmo tempo em que atualiza o gosto tradicional em práticas de consumo concordantes com os valores mais consagrados do cânone moderno, tais como: luz, simetria, fluidez, etc.

A forma como as frações antigas da classe dominante escolhem o arquiteto, ao qual a tarefa de “curador das memórias” será depositada, está muito associada ao valor da tradição:

Louise - Como é que geralmente acontece o teu contato com o cliente, esse processo de conhecer?

Marcus - Os clientes já me procuram, ontem mesmo eu atendi uma cliente que a vó dela era a minha cliente, a mãe é minha cliente.

A clientela é conquistada com base nos valores da duração e da antiguidade, os mesmos aspectos que dão às frações mais antigas das classes dominantes suas marcas distintivas: “A maioria desses clientes são antigos, tem uma família que vou citar só pra você... que é a família X, todos são meus clientes, X [nome mais importante desse núcleo familiar], todos os irmãos, as irmãs, a filha, enfim, então é uma questão de confiança...”, explica Marcus sobre o processo de captação da sua clientela. Para as frações mais antigas da classe dominante, é importante que o arquiteto tenha seu nome associado à cultura e à tradição em oposição àqueles que se associam ao luxo e à moda:

Marcus - [...] **jamais eu quero ser o arquiteto da moda**, nunca fui, eu prefiro tá no meu patamar, porque a moda cai, então o arquiteto da moda, você também... muita gente procura o **arquiteto X porque dá status você fazer com fulano**, fulano tá na moda. Isso é um perigo, você pode tá na moda hoje, mas se você não tiver cuidado com seu patamar. Então acontece isso, lógico, **já tive uma quantidade muito maior de trabalhos**, já tive, as pessoas tem o seu direito de procurar outros profissionais. Esse novo cliente, esse novo dinheiro, esse pessoal jovem realmente a gente [seu escritório] não tem. É muito engraçado, mas **a gente não tem muito cliente do novo dinheiro. Eu não sei qual é a razão. Eu também não faço merchandising**, não vou atrás, porque também pela minha maneira de viver, **muitos arquitetos que eu vejo hoje, que tem muitos trabalhos, já pegou trabalho de clientes nossos, é porque estão nas lanchas, nos veraneios, nos réveillons de Toquinho. Eu não participo, eu não tenho paciência pra isso...**

Baseado em uma clientela conquistada pela tradição e que lhe deposita confiança, Marcus dispensa o *merchandising* e marca distância em relação a outros profissionais que comumente estão em colunas sociais, exibindo símbolos de sucesso a fim de conquistar clientela⁸¹. Marcus afirma não ter muitos clientes do “novo dinheiro”, demonstrando como o princípio das homologias entre campo de produção e campo de consumo atua para dar aos produtores uma clientela mesmo sem a busca deliberada por tal.

O aspecto autônomo que Marcus reivindica para o seu trabalho não lhe aparta das lutas simbólicas travadas pelas frações das classes dominantes. Os arquitetos mais próximos do polo mais puro do campo serão justamente os mais procurados pela burguesia antiga que pretende marcar distância em relação às estratégias de distinção social procuradas pela nova burguesia que denunciam, por meio do *glamour* exagerado, o seu novo riquismo.

⁸¹ Quando o informante aparece em colunas sociais deve-se geralmente à promoção de um evento de cunho cultural ou à vinculação de seu nome a uma causa ligada à proteção de algum patrimônio cultural ou histórico, promoção de artistas, etc.

4.6.4 O cliente “novo-rico”: “O cara só enxerga o que brilha”

A clientela formada por indivíduos em processo de ascensão social recente ou de “novo dinheiro”, como se referiu Marcus, está na base do crescimento da procura pela arquitetura de interiores na cidade, como demonstrou a pesquisa de Araújo (2006). De todos os perfis de clientes esboçados até aqui, o “novo-rico” mostra-se particularmente dependente do trabalho do arquiteto, já que em muitos casos o seu capital cultural é formado basicamente pelo capital escolar, desprovido de refinamento mundano. Além disso, as falas dos arquitetos sobre esse cliente também apontam casos em que o capital escolar se encontra ausente, levando a que dentre “os recursos raros, estes apropriam-se apenas daqueles acessíveis ao dinheiro, tais como os automóveis de luxo” (BOURDIEU, 2008, p. 273). Abaixo, a fala do informante Maurício demonstra como o cliente “novo-rico” é atraído pelas formas mais ostentatórias de distinção social:

Maurício - Eu acho que um cliente que tem uma certa cultura você pelo menos consegue ter um debate com ele que é um debate maior. O argumento que você lança, ele pode ser mais valorizável, pode ser mais compreendido, compreendido em profundidade, enquanto que os outros é mais difícil. **O cara só enxerga o que brilha, só enxerga o que reluz, só enxerga que o porcelanato tem que ser brilhante. Ele não quer usar um porcelanato fosco, porque ele vai comprar o piso, ele quer aproveitar pra ter brilho, porque vai parecer que é mais rico, que é maior, então ele só enxerga o que é tangível, táctil...**

O “novo-rico” também aparece na fala dos informantes como o cliente mais ligado ao consumo da moda:

Louise - Isso acontece no campo da arquitetura de interiores, algum tipo de fórmula assim?

Maurício - **Sobretudo com cliente que tem menos cultura.** "Eu vi aquela porta lá naquele programa do Mano Brown", já teve cliente pra me pedir isso. "Poxa, mas a sua casa é poente, se eu fizer uma porta daquela quando abrir o sol vai queimar a fruteira lá dentro da cozinha, a sua porta devia ser mínima ou então entrar pela lateral". "Mas eu queria que todo mundo visse a porta da rua", "então compra do outro lado", a coragem de dizer isso é uma coisa que os meus professores me ensinaram que a gente deveria ter, isso é uma virtude de produzir arquitetura justificada, justificável ou simbiótica com o sítio e não simplesmente fazer arquitetura com aquela cara ou daquele jeito porque é cool, porque eu vi na novela, tá se usando.

Nada foi mais denunciador da pobreza de capital cultural em algumas frações com elevado capital econômico na RMR, do que os modos ilegítimos do consumo artístico:

Louise - Mas aí essa clientela, mesmo ela tendo uma condição econômica boa, ela ainda acha... [que a obra de arte é muito caro]

Leonardo - Ainda, pelo amor de Deus!

Louise - É restrita para os quadros?

Leonardo - Não gosta. Teve um dia que um cliente queria comprar um quadro pro escritório dele, mandei um site, tinham centenas de trabalho, "gostei de nada". **Não viu direito, não soube da onde vinha, não sabe da história que tá por trás daquele trabalho**, não sabe quem é. Olha pras telas, se tiver muito azul, muito preto, "**não, não, muito triste**", o mercado aqui tá muito pobre, muito parado...

O que o informante Leonardo afirma faltar no seu cliente é justamente o *olhar puro*, ou seja, a capacidade de apreender a obra de arte em si própria, enquanto forma e não enquanto função. Já o *olhar ingênuo* frui a arte através dos códigos da vida comum, sendo muitas vezes inapto a separar o julgamento estético do julgamento moral no momento dessa fruição: “Não, não muito triste” (BOURDIEU, 2008).

A informante Marília também relatou ter uma clientela que não valoriza muito o consumo artístico, em parte devido às restrições orçamentárias com que os clientes muitas vezes terminam os projetos de ambientação, mas também pela ausência de capital cultural, como demonstra esta narrativa:

Louise - Como é que tu vê na tua clientela a questão do consumo artístico, existe essa preocupação quando eles vão fazer os ambientes, de "queria uma arte, queria um quadro"?

Marília - **Infelizmente não.**

Louise - Mas tu acha que é pela questão econômica?

Marília – **Também. A gente tá tentando muito inserir arte, a gente fez um ano de pesquisa só sobre artistas pra o pessoal do escritório conhecer mais também.** Tem muito a questão do acesso, porque esses artistas realmente são caros e acontece muito isso, quando chega no final da obra, não tem dinheiro pra mais nada. **Tem gente que chama a gente dois anos depois que o apartamento ficou pronto pra comprar um quadro.** Aí ou a gente vai ter que dar um jeito e vai pra uma Urban Arts⁸² pra comprar umas coisinhas de no máximo mil reais pra decorar ou então poucos clientes... mas a maioria precisa respirar pra poder comprar quadro depois.

A solicitação da arquiteta pelo cliente no momento de comprar o quadro, mesmo quando o projeto de ambientação já foi concluído, demonstra a ausência do capital cultural e a necessidade de recorrer ao intermediário cultural. A continuação da narrativa deixa esse aspecto mais claro:

Marília - Na verdade assim, na hora da escolha do artista, **a gente passa várias opções, diz pesquise**, veja o que você se identifica mais. Digamos que seja contemporâneo, a gente vai indicar Roberto Lúcio, Antônio

⁸² A Urban Arts é considerada uma galeria mais acessível em termos econômicos para adquirir objetos como quadros, posters, etc. para a decoração. Os quadros variam de R\$ 69 a R\$ 2.300 reais. Como afirma a gerente de vendas da galeria em Recife: “Em relação às galerias tradicionais nossos preços são bastante competitivos justamente por causa da tiragem grande” (PORAQUI, 2017).

Mendes, Pragana, aí a gente indica uns cinco pra ver qual é o que ele se apaixonou...

Mesmo o arquiteto Marcus, que se mostrou vinculado às frações das classes altas mais cultivadas, também demonstrou realizar o papel de intermediário cultural no consumo artístico de alguns clientes: “Nem sempre é assim [refere-se aos clientes terem gosto artístico], tem coisas que você tem que fazer um trabalho”. Uma das provas mais incontestes da posição recém-chegada aos altos estratos, o consumo artístico mediado pelo arquiteto mostrou-se facilmente legível tanto pelas frações das classes altas que têm no capital cultural o seu princípio de ascendência social como naquelas que combinam toda espécie de trunfos sociais, como veremos nos capítulos procedentes.

4.6.5 O cliente da classe média: “[...] a gente vai pra Tok Stok”

Em menor grau, os setores da classe média também apareceram na fala dos informantes como consumidores dos serviços de ambientação, sobretudo nos relatos da informante Marília que afirmou ter um escritório com perfil mais “democrático”:

Marília - a gente quer muito dar a oportunidade a essa pessoa de contratar o serviço independente da classe social, **então os nossos projetos a gente tem cliente A, B e... C é uma demanda menor**, porque isso é uma coisa cultural que eu acho que tá começando ainda a se expandir. Aí como tá chegando, como eu falei, cinco anos atrás, **cinco anos pra cá tem entrado muito arquiteto novo no mercado**, então esses arquitetos estão cobrando um preço abaixo do valor de mercado, até da tabela do CREA, **eles estão dando oportunidade a essas classes contratarem**, então tá se expandindo muito por conta disso também.

Nesta fala, percebemos como o ingresso de novos profissionais no campo, com níveis mais baixos de consagração⁸³ calhou com uma maior popularização dos serviços da arquitetura de interiores. A fala demonstra que há limites no perfil democrático dos escritórios renomados, sob a pena de se deslocar para o polo menos valorizado do campo, o do arquiteto comercial e cujo trabalho deixa a desejar em qualidade estética.

Com relação às frações da classe média, o papel do intermediário cultural volta-se basicamente para aspectos de custo-benefício, adequando o orçamento disponível ao projeto de ambientação:

Marília - Porque não adianta ele [o cliente] começar a botar um mármore Carrara no piso, mas na hora do móvel não ter dinheiro pra comprar, **"vamos dar uma balanceada, em vez do mármore a gente coloca um**

⁸³ Sobre isso, caberia analisar as instituições que fornecem o diploma atualmente na RMR e as suas hierarquias em termos de legitimidade, algo que não foi possível realizar no escopo desta pesquisa.

porcelanato", porque a gente quer ver a coisa pronta, fora isso, ainda vai ter cortina, móvel, tapete, quadro, iluminação, aí ele tem que saber onde tá entrando pra entrar com o pé no chão.

O fato de que o escritório de Marília possui perfil mais “democrático”, do que os dos outros informantes, demonstra-se na sua narrativa de que alguns de seus projetos de ambientação incluem mobiliário da loja Tok Stok. Vimos como Leonardo se mostrou completamente contrário ao uso das peças dessa loja.

Marília - Mas se o poder aquisitivo do cliente for pra comprar os móveis na Tok Stok, a gente vai pra Tok Stok. Então essa é uma coisa que a gente tem muita transparência com ele, não adianta projetar uma coisa pra você que não vai ser executada. A gente não quer que o cliente chegue na metade da obra fique sufocado e pare, aí a gente sempre diz pra ele "você tem que ser muito transparente pra gente na questão financeira". Tipo “quanto eu estou disposto a pagar”, a gente apresenta um projeto "não, tá muito caro", o que a gente pode fazer pra enxugar, a gente enxuga, porque o objetivo é ver a coisa pronta, é ver o cliente feliz independente da condição financeira dele.

Este relato é ilustrativo de como os projetos de arquitetura de interiores envolvem um custo material elevado, tornando-os acessíveis a uma pequena parcela da sociedade. O cliente com maiores limitações orçamentárias é representado como aquele que pode comprar móveis na loja *Tok Stok*, contudo essa loja não é tida como uma loja acessível para muitas pessoas da própria classe média. As lojas que a informante Marília dirige preferências para realizar os projetos de ambientação – Living e Casa Pronta – caracterizam-se por atender a uma clientela com alto poder aquisitivo.

Nesta pesquisa, o *gosto médio*, entendido como o sistema de preferências e de aversões das classes médias, surgiu muito brevemente de modo que não cabe fazer afirmações sobre as características desse sistema. No entanto, as falas de Marília apontam que ele é caracterizado pelo interesse nas “formas menores” e mais acessíveis economicamente das práticas e das propriedades que conformam as ambientações das classes dominantes. Os quadros da Urban Arts no lugar dos quadros dos artistas consagrados; o móvel da Tok Stok no lugar do móvel de design assinado autêntico; o projeto com limitações orçamentárias no lugar do projeto sem tais restrições.

Neste capítulo, nosso objetivo foi apresentar as tomadas de posição no campo da ambientação na RMR. O campo oferece estilos variados que, pela própria variedade das opções estilísticas, a princípio, contemplariam às diferentes frações das classes altas. No âmbito dessas classes o que será considerado como a decoração mais legítima? Para analisar essa questão é necessário que se passe ao polo do consumo e das classes sociais, apresentando

as construções que indivíduos pertencentes às diferentes frações das classes altas acessadas nesta pesquisa apresentaram como “bem morar”.

5 O MORAR “CLÁSSICO”: TOMADAS DE POSIÇÃO NA DECORAÇÃO DA “BURGUESIA ANTIGA”

Este capítulo tem como objetivo apresentar um conjunto de práticas e propriedades, no âmbito da decoração da moradia, nas quais os informantes das frações mais antigas das classes altas da Região Metropolitana do Recife (RMR) fundamentam o “bem morar”. Assim, analisamos as manifestações de gosto de agentes, provenientes de linhagens familiares privilegiadas da região nordeste, com diferentes combinações de capitais, tais como: o capital econômico, o capital cultural e o capital social, mas, sobretudo, muito bem providos de capital simbólico.

A estima social que essas linhagens e, conseqüentemente, tais informantes, desfrutam pode ser vista no fato de que algum, ou mais de um, integrante da família já emprestou seu nome às ruas da cidade e a prédios públicos e privados; já recebeu homenagens e títulos honoríficos; desfruta de livros de memórias ou entrou para a história oficial como um nome importante da vida política, econômica e cultural de Pernambuco. Além disso, foi dentre esse grupo de informantes que por duas vezes fui presenteada com livros de cunho autobiográfico ao final da entrevista, e, uma vez comprei um livro sobre a coleção de arte de um deles. Foi, também, dentre eles que as entrevistas foram mais longas, uma vez que precisavam dar conta não só da trajetória honrosa dos informantes, repletas de ações em prol do patrimônio cultural e artístico, mas da trajetória de antepassados, até mesmo os mais distantes⁸⁴.

Desse modo, este capítulo investiga como o pertencimento antigo aos círculos dominantes se expressa na esfera da decoração da moradia. A posse de móveis e demais objetos herdados por via familiar e a iconografia dos ancestrais por meio de árvores genealógicas, quadros e retratos no interior doméstico são aspectos fundamentais da concepção do “bem morar” entre aqueles que possuem o trunfo da ancestralidade. A decoração deve acolher as marcas da história familiar que sempre se associam com emoções estéticas.

O “dever” de conservar as memórias da linhagem leva à adoção de um estilo de ambientação típico das frações mais antigas das classes altas na RMR que denominamos de estilo “clássico”. Trata-se de uma construção analítica feita a partir da pesquisa de campo e

⁸⁴ Nesse grupo de informantes, além das entrevistas terem tido uma duração maior do que nos outros, foi possível reunir, com relação a eles, um material bibliográfico (livro de memórias, livros autobiográficos, entrevistas a outros pesquisadores ou colunistas sociais, matérias de jornais, etc.) formando um *corpus* mais amplo. Assim, justifico a razão de contarem com um espaço mais significativo na tese do que as outras frações analisadas.

sem pretensão de correspondência perfeita com as definições utilizadas pelos profissionais de ambientação, ainda que nossa construção também tenha se dado por meio das falas desses profissionais. Dentre as tomadas de posição na decoração aglutinadas em torno do estilo “clássico” destacam-se: a conservação de móveis no estilo antigo, quase sempre herdados pela via familiar; a preferência pela compra em antiquários; a presença de símbolos na decoração que remetem ao estilo de morar das elites pernambucanas dos séculos passados e, ainda, preferências artísticas voltadas para os artistas consagrados sob o cânone do regionalismo no campo artístico local.

Nosso objetivo é elucidar tomadas de posição estéticas que funcionam como mecanismos de atração e de repulsão no que diz respeito aos estilos de vida das diferentes frações da classe dominante, já que exibir preferências estéticas por determinado estilo de decoração é, também, exibir aversões em torno de outros estilos (BOURDIEU, 2008). Assim, as preferências pelo “clássico” relacionaram-se com diferentes níveis de aversões ao estilo “moderno” na decoração, desde os informantes que demonstraram uma rejeição a tal estilo até aqueles que gostam da combinação do tradicional com o moderno, mas nunca de uma casa totalmente moderna ou um “ambulatório de modernidade”, como afirmou um informante. Graus de aversão mais intensos se dirigiram aos estilos “clean” e “minimalista” que surgem, na fala dos informantes, como variantes vulgarizadas e esteticamente empobrecidas do cânone moderno.

Como se observa, a disputa entre tomadas de posição em relação aos partidos estéticos que identificamos no campo de arquitetura de interiores ganha um novo papel no campo das classes sociais. De que modo a reprodução social das frações antigas das classes altas se relaciona com tomadas de posição na decoração da moradia? Quais os trunfos sociais que essas moradias visam exibir? A quais grupos sociais se dirigem as principais aversões estéticas dos informantes da burguesia antiga na RMR? Estas são as principais questões analisadas neste capítulo.

O termo burguesia antiga utilizado nesta tese fará referência ao grupo de informantes que combinou antiguidade de pertencimento às classes altas na RMR e uma estrutura de capital simétrica, ou seja, bem provida, em várias modalidades, de trunfos sociais, guardadas as especificidades nos tipos de combinação desses trunfos. Como explicado anteriormente, o processo de construção dessa fração, e de outras frações das classes altas na RMR, nesta pesquisa, teve como base as tomadas de posição na decoração que exibiram certo grau de unidade em diferentes aspectos, como no consumo artístico, nas preferências em mobiliário e nos modos de acionar o profissional de arquitetura.

5.1 A LÓGICA DAS GERAÇÕES

Como afirma Le Witta (1988), os mecanismos que a burguesia utiliza para legitimar-se não são muito distantes das modalidades que foram utilizadas na fabricação da nobreza. Tanto em uma como em outra, a lógica das gerações desempenha um papel chave. Em sociedades estamentais, a longevidade nos círculos dominantes era um dos recursos mais importantes de controle da mobilidade social. Segundo McCracken (2003), no período elisabetano, por exemplo, as famílias necessitavam acumular até por “cinco gerações” a honra e o prestígio necessários para serem tratadas como nobres. Nesse período, esperava-se que a riqueza material se convertesse em um caráter específico de moradia, de vestuário e de boas maneiras típicas do verdadeiro nobre. Embora a burguesia tenha revolucionado muitos pilares da ordem estamental, ela assegurou para si o princípio da legitimidade social que se funda sobre a antiguidade, ainda que o número de gerações para conquistá-la possa ter diminuído.

Na pesquisa de campo com integrantes das classes altas, a lógica das gerações se manifesta em um fato claro. Aqueles com pertencimento antigo à burguesia tendem a mencionar nas entrevistas os parentes mais próximos e os mais distantes, já os “recém-chegados” tendem a narrar a trajetória social a partir dos pais. Entre os “recém-chegados”, os precursores ganham uma narrativa breve, enquanto que entre os “antigos” essas narrativas são longas e expressam um forte *senso de dignidade* com relação aos familiares e aos seus méritos⁸⁵.

Como constata Pulici (2010, p. 128), uma prova inequívoca de longa existência nos círculos abastados encontra-se no tempo generoso que os indivíduos das classes altas dedicam, no momento da entrevista, para narrar as trajetórias de vida dos familiares. A narrativa do bacharel em Direito, jornalista e historiador Ricardo⁸⁶, 71 anos, sobre a chegada a casa onde ele reside, no bairro da Torre, ilustra bem essa prática de rememorar os antecessores, não raro com datas precisas, assim como com forte senso de dignidade:

Louise - Você pode me contar um pouco de como chegou nesta casa?

Ricardo - A coisa é mais antiga. **O meu bisavô foi o construtor da primeira fábrica da Torre no século XIX.**

Louise - Ela era engenheiro?

⁸⁵ Como demonstra Le Witta (1988) em pesquisa realizada no bairro XIII arrondissement de Paris sobre genealogias, enquanto as classes populares não mencionam voluntariamente os avós já falecidos, as classes médias ou superiores evocavam os bisavós ou mesmo parentes mais distantes.

⁸⁶ A atuação desse informante em diversos campos profissionais pode ser vista em sua apresentação no livro de cunho autobiográfico que me concedeu na entrevista: “Formado em Direito pela Universidade Católica de Pernambuco (1969), dedicou-se desde jovem ao jornalismo, tendo sido redator do Jornal do Commercio e Diário de Pernambuco. Paralelamente ao jornalismo, dedicou-se também à Pesquisa histórica, sendo leitor [Pesquisador] do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Portugal) e de outros arquivos europeus” (Livro autobiográfico, cuja referência não pode ser feita para não comprometer o anonimato do informante).

Ricardo - **Ele era engenheiro formado na Alemanha e ele instalou a primeira fábrica de tecido na Madalena** [...] depois montou uma segunda fábrica de tecidos na Torre, **em 1892, e meu pai, meu avô eram aqui da Torre**. Por sua vez, do lado da minha mãe, com a seca de 1877, a família dela se transferiu de Sítio dos D., lá na Serra do Teixeira, vieram pra Araripina e de Araripina migraram aqui para o Recife e se fixaram na Torre. [...] Meu pai, casa-se com a minha mãe, meu pai já era viúvo, casa-se com a minha mãe em 1930. Em 19... deixa eu ver se foi 30, foi 30 não, foi 1932, **e vem morar exatamente aqui, neste local, onde eu estou...**

O informante demonstra conhecer com detalhes a história do bisavô, criador de uma fábrica de tecidos, do avô, despachante da Alfândega, do pai, eletricitista de alta tensão, e da mãe, professora primária. Vale ressaltar que apesar de genealogia ilustre, Ricardo nasceu em momento de descenso social da sua família. A fim de reparar o destino da linhagem, o informante resgatou um passado glorioso, compensando a perda de capital econômico por meio do expressivo capital simbólico:

Ricardo - Eles [refere-se aos pais] eram pobres. Agora, **eles tinham uma tradição sabe**. Nossa família tem 400 anos em Pernambuco, **eu sou S. C.** Eu sou descendente aí de Dom Geraldo de Albuquerque. **Eu tenho toda uma genealogia por trás**. Eu sou daqueles “Quem viver em Pernambuco, há de estar desenganado; ou há de ser Cavalcanti ou há de ser cavalgado”.

Trata-se de um dos casos das famílias que, mesmo pobres, continuaram “nobres”. A expressão é usada por Gilberto Freyre (1989, p. 55) para caracterizar as linhagens familiares, donas de propriedades rurais e detentoras de substancial riqueza material que entraram, através do século XIX, em processo de falência econômica. Nesse sentido, a referência feita por Ricardo ao conhecido ditado da época em que Pernambuco ainda era província, e que remonta ao poder social da família Cavalcanti desde os tempos da colonização⁸⁷, exprime como o sobrenome permanece relevante para a compreensão das dinâmicas da dominação simbólica nesse estado. O que Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b) afirmam em relação à sociedade francesa, também se mostra válido para nossa sociedade, na qual o nome das velhas famílias ainda tem o poder de conotar riquezas acumuladas por meio de sucessivas gerações.

Assim como Ricardo, a professora titular universitária Eleonora, 61 anos, com moradia em um apartamento de 200m² localizado na Avenida Boa Viagem, narra com senso de orgulho a história de vida dos ancestrais. Seus avós e os pais do seu ex-marido (engenheiro

⁸⁷ Os Cavalcanti formam uma família de proprietários ligados às terras do açúcar que historicamente tiveram muita influência na vida política do estado, ocupando os mais diversos cargos, desde juízes de paz até assentos no Senado e mesmo na presidência da província de Pernambuco. Segundo Cadena (2011, p.24), na década de 1840, “podemos dizer que Pernambuco estava enfeudado nas mãos dos Cavalcanti de Albuquerque. E é por isso que se cantarolavam nas ruas da Província a famosa quadrinha do Dr. Jerônimo Vilela de Castro Tavares: ‘Quem viver em Pernambuco/ Deve estar desenganado/ Que ou há de ser Cavalcanti/ Ou há de ser Cavalgado’.

e doutor em finanças) foram, segundo ela, imigrantes judeus muito cultos que prosperaram no Recife, cidade para a qual vieram devido às grandes guerras:

Eleonora - Eles [os sogros] **já vieram da Europa educados**, minha família também. Eram pessoas que eram educadas na religião, pelos estudiosos e quando chegavam aqui pra eles era mais fácil, porque eles não eram trabalhadores de campo entendeu? Não que eu tô dizendo que é melhor, mas como o **meu avô era um rabino importante lá**, aí meu avô e minha vó são primos legítimos, papai e mamãe são primos legítimos, então é a mesma família.

O senso de dignidade também se manifesta nas narrativas que ela elabora dos pais, um rico engenheiro civil e intelectual de esquerda e uma cirurgiã dentista que assumiu sozinha a criação dos filhos (além de Eleonora, dois engenheiros, uma médica, e um arquiteto-urbanista reconhecido) quando o pai da informante foi cassado durante a Ditadura Militar.

Relatos de perseguições e prisões, característicos desse período histórico, também se repetiram entre as memórias de outros informantes desta pesquisa, o que demonstra a inserção dos familiares desses indivíduos nos grupos de intelectuais, artistas e políticos que efervesceram a cena política e cultural do Recife durante a metade do século XX. Tal fenômeno repete-se na genealogia de Flávia, 37 anos, formada em jornalismo e pedagogia, herdeira de um colégio renomado no Recife. Ela rememora que a antiga loja do seu avô, localizada ao lado de um tradicional restaurante na cidade, foi utilizada muitas vezes como o ponto de reuniões clandestinas de integrantes da esquerda como Miguel Arraes, Luís Carlos Prestes e Gregório Bezerra. Já a casa do seu avô era o destino preferido de Prestes quando vinha ao Recife:

Flávia - Luís Carlos Prestes quando vinha a Recife se hospedava na casa do meu avô, aí assim pra você ver como é interessante todo, você como socióloga né? [...] todo grupo ele tem uma hierarquia, **meu avô talvez fosse um dos comunistas que vivesse melhor**, então onde era que Luís Carlos Prestes ficava?

Louise - Na casa dele... porque tinha mais conforto, não é?

Flávia - Meu avô era um dos únicos de Recife que tinha um carro importado.

A entrevista com Flávia mostrou que o senso de dignidade com os ancestrais, longe de caracterizar apenas os informantes mais velhos, que gostam de narrar histórias, é um *ethos* de classe típico à burguesia antiga. Quando me concedeu uma entrevista em seu apartamento de 200 m² localizado no bairro de Casa Forte, no qual mora com o esposo e seus dois filhos, Flávia narrou memórias de antepassados distantes, dedicando uma grande parte da entrevista para expor suas trajetórias: “**Meu bisavô** ele veio pra o Brasil trabalhar em usina, numa determinada usina, ele era químico e quando ele veio trabalhar nessa usina ele conheceu a esposa que é a **minha bisavó**”.

Ela menciona as datas precisas de vários acontecimentos na vida dos familiares, tais como a idade em que seu pai, engenheiro e funcionário público, entrou em um colégio de padres no Ceará e aquela em que foi transferido para o Seminário de Olinda de Dom Helder Câmara, por ter ideais contestadores. Orgulha-se do pai, que ascendeu de uma de família de 11 filhos, e da mãe, educadora e sócia fundadora de escola renomada do Recife, que hoje é dirigida por ela. Flávia regozija-se por estar dando continuidade ao trabalho da mãe: “O fato de eu tá lá dando continuidade ao grande sonho da vida dela pra mim é tudo. Ela amava aquele colégio”, sendo um dos casos em que a preservação de memórias se vincula à preservação do patrimônio material e simbólico construído pelos antecessores.

A menção honrosa aos ancestrais também marcou as entrevistas com as duas empresárias provindas das linhagens rurais da região Nordeste. Tanto Cristina, 81 anos, como Olívia, 85 anos, provêm de engenhos e usinas muito prósperos durante a primeira metade do século XX. Ambas se casaram com também herdeiros dessas propriedades e possuem nas linhagens familiares nomes importantes da vida política e cultural do estado. Cristina, moradora única no seu apartamento de cerca 300 m² [ela não soube dizer ao certo], localizado no bairro de Casa Forte, narra na fala abaixo sua procedência social:

Cristina - Eu vim muito cedo pro Recife, com cinco anos eu vim pra cá, vim 40 [década] pra cá, nasci em 35, mas a minha adolescência e a minha juventude foi em Surubim, **porque meu pai tinha fazenda no município de Surubim**, e meu marido era de lá, namorei desde pequenininha, tinha que casar com ele mesmo, então, a minha vida é mais ligada a Surubim do que à Limoeiro [onde ela nasceu], mas o Agreste todo... conheci, eu gosto muito do pessoal do Agreste, a gente come com os vaqueiros na mesa, joga dominó, hoje mesmo o rapaz que tá fazendo a limpeza da minha casa, de noite eu vou jogar dominó com ele, isso em outra região de Pernambuco, talvez no Sertão, que eu não conheço muito, mas aqui Zona da Mata não tem isso, e o Agrestino é essencialmente...

É evidente, nesta fala, como a informante procura demonstrar no primeiro momento da entrevista que é alguém que convive muito bem com o “popular”, buscando controlar a imagem que fornece de si mesma, algo que costuma ocorrer nas entrevistas com integrantes das classes altas (PINÇON, 2007b). Na família da informante, encontramos nomes importantes da vida política no estado como o seu marido que exerceu diversos cargos políticos, tais como: deputado, senador e prefeito. O pai e o tio de Cristina também integram nomes importantes da história oficial, sendo o seu tio uma figura conhecida na história do coronelismo da região nordeste. Demonstrando como, entre as elites agrárias, os matrimônios eram realizados no interior das próprias linhagens familiares, Cristina menciona o infortúnio de sua irmã ter casado com um dos filhos desse tio:

Cristina - [...] a gente sofria do sofrimento dela, nós sofríamos por ela, porque a gente matava o velho C. H. do coração. A casa do filho dele era juntinho, vizinha a nossa, quando ele chegava, a gente começava "libertai o povo escravizado!", a música do Brigadeiro [Tenente-Brigadeiro Eduardo Gomes, candidato à presidência do Brasil em 1950], mas a minha irmã sofria muito.

A narrativa que Cristina faz do seu pai, bastante honrosa, visa contrastá-lo com o tio, conhecido na história do autoritarismo, e, portanto, proteger a memória paterna diante do contato próximo que existia entre os dois:

Cristina - Ele [o pai] não se formou [refere-se a curso superior], **mas era muito, muito diferente do meu tio C. H.** Eu comparo muito os dois porque eram muito amigos, mas **brigaram por causa de política, entendeu?** Então eu comparo muito os dois, C. H. não ligou absolutamente que os três filhos estudassem, meu pai não, obrigou, obrigou não, que não se obriga nada, mas dizia: **nós tínhamos que estudar, os meninos se formaram, todos exerceram muito bem a advocacia, e meu pai lia muito, lia, lia, lia muito, viajava muito.**

Essa narrativa aponta para o processo de reconversão de capitais que caracterizou os integrantes das elites agrárias durante o século XX, cada vez mais preocupados com a formação escolar dos descendentes. A reconversão do capital de terras em capital escolar se fez, sobretudo, por meio dos filhos homens, pois as mulheres continuavam voltadas para o casamento e para a vida familiar. Desse modo, Cristina afirma que os seus irmãos exerceram carreira como advogados, já ela e as irmãs cursaram o pedagógico, mas não exerceram a carreira profissional: “Ainda teve uma segunda que tentou fazer pedagogia né? [...] mas nenhuma ensinou”.

Olívia também afirma que abandonou o projeto de cursar Direito quando se casou com um herdeiro de propriedades rurais e engenheiro químico. As memórias familiares trazidas por essa informante também se mesclam a um importante capítulo histórico e político do estado de Pernambuco. O seu tio, bacharel em Direito pela Faculdade de São Paulo, em 1915, e proprietário de uma importante Usina, foi um intelectual destacado, criador de jornais importantes no Recife e por duas vezes governador de Pernambuco. O pai da informante foi um apreciador das artes e contou com formação fora do país, como ela ressalta: “Estudou nos Estados Unidos, em Boston, porque ele era da família C...”.

Olívia que na ocasião da entrevista morava há dois anos em um apartamento de 300², na Avenida Boa Viagem⁸⁸, junto com o esposo, demonstra sua origem social abastada ao

⁸⁸ Quando a revista Aurora fez uma matéria sobre a sua decoração, Olívia morava no bairro da Ilha do Retiro, em uma casa de mais de 600 m², em um terreno presenteado pelo pai e cuja construção foi projetada pelo esposo.

mencionar as transformações que ela acompanhou no antigo bairro de veraneio das elites locais:

Louise - Inicialmente [Boa Viagem] era como se fosse um lugar de veraneio né? O pessoal morava na Zona Norte...

Olívia - Morava lá e vinha veraneiar em Boa Viagem, não tinha sentido, porque também não tinha nem a ponte, o percurso era complicado, **meu pai tinha usina, e nós morávamos na usina**. Eu lembro que a gente vinha de trem e quando o carro, não tinha nem estrada, não tinha asfalto, no inverno era infernal, o carro sempre atolava [...] Eu e minha avó ficávamos "vamos ver quem vai ver primeiro o mar", era o mar... mas quando chegava era uma festa. Realmente era outro século, mas parecia que eram outros séculos de tão rápida que foi a mudança, pegar uma geração, uma vida, uma testemunha enorme de mudança.

Desse modo, a relação da informante com Boa Viagem remonta à casa de veraneio, possuída pela sua família, antes do bairro se estabelecer como local de moradia fixa para os integrantes das elites da cidade, a partir dos anos 1950. Após morar nas usinas (primeiro na da família, depois na do esposo), Olívia residiu em uma casa na zona norte da cidade e depois se mudou para o atual apartamento quando os filhos mudaram-se, a maioria deles (dos sete filhos, seis) para outros estados do Brasil e para outros países, como Estados Unidos e França. Tal aspecto, que também se repetiu em relação a outros informantes, aponta para o capital social internacional que os integrantes das classes altas tendem a construir por meio das redes familiares. Esse capital está na base das constantes estadias em países estrangeiros como também do acúmulo de capital cultural que marca a trajetória desses informantes.

Assim, os vínculos com intelectuais de outros países foram fundamentais para que a informante Luiza, filha de um historiador renomado, viajasse, com 17 anos, por meio de uma bolsa de estudos, para Portugal, onde ela residiu por sete anos, realizando cursos e pós-graduações na década de 1960. A escritora e professora universitária aposentada, 73 anos, também exibiu profundo senso de orgulho com relação a sua origem familiar. O avô por parte de pai, juiz de direito, e a avó por parte de mãe, dona de engenho, permeiam as narrativas sobre as memórias familiares da informante, expressas também na decoração do apartamento de 380m² em que ela reside, no bairro de Casa Forte. Não menos importantes, são as memórias sobre o pai, um intelectual importante e escritor, membro da Academia Pernambucana de Letras, e sobre a mãe que, apesar de dona de casa, manteve a veia aristocrática como descendente da açucarcracia pernambucana:

Luiza - Meu bisavô era riquíssimo, meu avô acabou com tudo, pai da minha mãe, porque se meteu na política e começou a queimar os engenhos, começou a vender, vender, vender, acabou com quase tudo.

Louise - Então ela [mãe da informante] deve ter nascido já num processo de decadência econômica?

Luiza - Nasceu, **mas trazia toda aristocracia da casa-grande, mas ela nasceu em plena decadência.**

Outro caso típico dos “pobres” que continuaram “nobres”, a imagem da mãe, que Luiza narra na entrevista, é o de uma mulher refinada nas boas maneiras e abalada pelo seu destino social, o que se vê nas declarações da informante de que a mãe não suportava a rotina de serviços domésticos, embora ela tivesse empregada, algo que Luiza afirma valer também para ela. No ano comemorativo em que seu pai completaria 100 anos, Luiza publicou um livro de memórias, na qual ela narra a história de vida do seu pai e da família, com detalhes sobre muitas vivências do grupo familiar.

A habilidade de rememorar histórias com riqueza de detalhes, além de estar relacionada à profissão da informante, também dá a ver uma importante característica do estilo de vida das frações mais antigas das classes altas. Como afirma Le Witta (1988), o sistema educativo dessas classes considera a memória como fundamental, de modo que, no seio das famílias burguesas, ocorre um treinamento coletivo dessa capacidade. Desse modo, a competência em narrar as histórias de vida dos antepassados, menos que uma habilidade individual, consiste em um aspecto do *ethos* burguês inculcado nos processos de socialização.

Além das longas narrativas sobre os ancestrais e do senso de dignidade que se reserva a eles, outro forte indício de pertencimento antigo aos círculos privilegiados consiste no material bibliográfico e literário que há disponível sobre esses agentes. Como afirma Pulici (2010, p. 130), nenhum outro grupo social possui o registro literário de sua existência na mesma intensidade com que ocorre em relação aos integrantes das classes altas. O livro de memórias do pai de Luiza exemplifica, portanto, como esses agentes tendem a contar com uma vida social longa, para além dos limites do corpo físico. Assim, foi possível encontrar os nomes dos informantes e de seus familiares em documentos da história oficial, em livros de memórias, em coletâneas jornalísticas e até em genealogias disponíveis em domínio público. Como afirma Bourdieu, “o escrito histórico introduz na história legítima, merecendo ser conhecida e aprendida...” (2008, p. 71). Além disso, muitos informantes já escreveram material autobiográfico, a exemplo de Eleonora e Ricardo que me presentearam com livros sobre suas trajetórias de vida ao final das entrevistas.

Desse modo, um dos mais raros e cobiçados privilégios sociais, desfrutados por integrantes da burguesia, consiste na vida social eterna. Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b) afirmam que um burguês não morre jamais, uma vez que ele escreve suas memórias, dá o nome a uma grande avenida ou a uma instituição cultural, dentre outras modalidades utilizadas para eternizar o legado simbólico vinculado ao seu nome. Por meio dessas

estratégias de conservação, a família pode continuar a desfrutar do prestígio e do capital simbólico de um antecessor, mesmo após a sua morte.

Na perspectiva de uma vida social eterna, o nome do marido de Cristina foi emprestado não só a uma rua, mas a um edifício-sede da esfera política e a outros prédios da cidade; o tio de Olívia empresta o nome a uma avenida no bairro da Boa Vista; o pai de Luiza já recebeu diversas homenagens da Academia de Letras de Pernambuco; o pai de Flávia recebeu o título honorífico de cidadão pernambucano; já o seu avô, o rico comerciante de esquerda, recebeu homenagem na forma de uma placa de bronze fixada na parede dos imóveis em que funcionavam a sua antiga loja.

Como afirma Bourdieu (2008), uma das principais contribuições da sociologia de Durkheim foi demonstrar que todo grupo social tende a se dotar dos meios que lhe permitam uma perpetuação para além da finitude dos seus agentes individuais. Nas *Formas Elementares da Vida Religiosa*, Durkheim lida com os elementos capazes de manter a vida social e a solidariedade de um grupo, demonstrando o importante papel desempenhado pelos símbolos e pelas representações coletivas em torno dos ancestrais comuns. Para ele, as crenças, as tradições e as lembranças dos grandes antepassados são fundamentais para a vida do grupo social que, deixado ao passo das preocupações utilitárias e econômicas que predominam na vida profana, não se sustentaria (1996, p.376). Interessante notar que esse princípio durkheimiano, sobre o que mantém a sobrevivência dos grupos sociais, se manifesta de forma máxima no modo de existência das frações mais antigas das classes dominantes. Essas classes são particularmente preocupadas em manter as tradições comuns, bem como manter vivas as lembranças dos ancestrais, como demonstram os exemplos elencados acima.

Dentre os “rituais” que servem ao propósito de eternizar as memórias de integrantes do grupo, destacam-se, além dos oficiais, aqueles informais e espontâneos que têm lugar na esfera doméstica. Tais rituais asseguram que os agentes se apropriem do capital simbólico da linhagem familiar de modo precoce e espontâneo:

Luiza - Eu não conheci minha avó materna, eu tenho uma foto dela aí, mas eu sei muito da minha avó materna através da minha mãe que **me fazia dormir contando histórias da minha avó materna, da época dos engenhos, que ela morava em engenhos, então eu tenho uma intimidade afetiva com ela imensa.**

Nessa perspectiva, Flávia ensina, desde muito cedo aos seus dois filhos, a importância de se valorizar as memórias familiares. Ela construiu, nas cabeceiras das camas de cada um deles, uma pequena árvore genealógica com os membros de cada lado parental. Na casa da informante, fotos da família compõem a ambientação da sala e de outros cômodos, como ela

demonstra apontando para porta-retratos dispostos em uma mesa na sala de estar: “Aqui minha vó inglesa, meu avô comunista, meu avô caixeiro-viajante, minha vó era professora também, essa meu pai e minha mãe e nós quatro aqui [ela, o esposo e os dois filhos]”.

Nas moradias dos outros informantes, com antiguidade de pertencimento aos círculos abastados, também não faltaram exemplos de exibição do capital simbólico da linhagem familiar. Assim, na sala do jornalista Ricardo, quadros emolduram os retratos da mãe e do pai do informante; na casa da escritora Luiza, telas pintadas por amigos retratam a imagem do seu pai historiador, além do retrato da avó dona de engenho posicionado na mesa de centro da sala; e na casa da empresária Olívia, o capital simbólico da linhagem e o capital cultural encontram-se unidos em um quadro realizado por artista plástica renomada e que constrói a longínqua genealogia familiar da linhagem dos C., a qual a informante pertence.

Figura 8 - Genealogia dos C.



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

Por meio desses exemplos, percebe-se como a decoração da moradia desempenha um papel fundamental na exibição e na gestão do capital simbólico que caracteriza algumas frações das classes altas. Como destacam os autores Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b), o cultivo das memórias dos ancestrais e a aquisição do capital cultural tendem a se imiscuir no seio das famílias burguesas. Ao mesmo tempo em que conhecem as histórias dos familiares, os descendentes também aprendem sobre a história das obras de arte, da porcelana e da

mobília, etc. No tópico seguinte, analisa-se esse aspecto por meio da análise do consumo curatorial que encontramos nessas moradias.

5.2 O CONSUMO CURATORIAL NA DECORAÇÃO

Calhando com o critério do número de gerações necessário para identificar o status “nobre” de uma família, os objetos da cultura material foram utilizados como reveladores da longevidade de uma linhagem familiar entre os bem-nascidos. De acordo com McCracken (2003, p. 54), na transição das sociedades estamentais para as sociedades de classe, o sistema de pátina, ou seja, os pequenos signos de idade que se acumulavam nos objetos, funcionou para “policiar” a crescente mobilidade social, servindo de prova visual da condição de nobreza das famílias. Assim, quanto mais marcas do tempo se acumulassem na mobília, na prataria, nas construções, nos retratos, nas jóias e mesmo nas roupas, mais uma família dava provas de que a linhagem desfruta de prestígio e de honra por um longo período de tempo.

McCracken também conceitua outro modo de consumo fortemente relacionado com a memória. No “consumo curatorial”, o indivíduo lida com suas posses como tendo um forte valor mnemônico, o que o leva a possuir um senso de responsabilidade em relação aos objetos, traduzido no engajamento na sua preservação, exposição e transmissão segura (MCCRACKEN, 2003, p. 74). O autor caracteriza esse modo de consumo a partir do encontro com uma informante de sua pesquisa, a Sra. Lois Roget, cuja moradia se encontra “literalmente lotada de objetos herdados de sua família e da família do seu marido”⁸⁹ (2003, p. 68). Se para o autor, o consumo curatorial encontra-se ameaçado de extinção devido ao papel da moda na cultura de consumo moderna, nesta pesquisa, a transmissão geracional dos objetos foi uma prática importante em mais de uma fração das classes altas na RMR. No que se refere à burguesia antiga, para dar conta dessa transmissão, articulamos os conceitos de pátina e do consumo curatorial, uma vez que os informantes dessa fração conservam objetos e móveis herdados por via familiar não só pela sua carga afetiva, mas pelos ganhos simbólicos que essa prática assegura como demonstração de status.

Nessa perspectiva, a empresária Olívia conserva em sua casa vários objetos, cujo valor afetivo advém da associação entre as peças e as trajetórias de vida da informante e de seus

⁸⁹ Sobre a casa de sua informante, McCracken (2003, p. 70) comenta que: “Os parentes estão tão bem representados que eu senti que ela estava lendo sua árvore genealógica ao invés de mostrar sua sala de estar. Cada um dos objetos tinha sua proveniência, que incluía a menção do termo de parentesco apropriado a seu dono anterior. Um tio inglês é lembrado por alguns “pequenos pratos”, e a maravilhosa avó de Lois por uma cadeira no corredor”.

familiares. Dentre as peças que expressam o consumo curatorial na decoração, a maioria delas no estilo antigo, encontra-se uma sala de jantar proveniente da Casa Holanda, como ela menciona abaixo:

Olívia - Antes do meu sogro morrer, ele me deu essa sala de jantar, tem vinte cadeiras.

Louise - O estilo, como é mesmo?

Olívia - Acho que é *Chippendale*, mas isso foi feito na Casa Holanda, que era uma loja, uma marcenaria maravilhosa que Pernambuco tinha...

Figura 9 - Sala de jantar com móveis da Casa Holanda

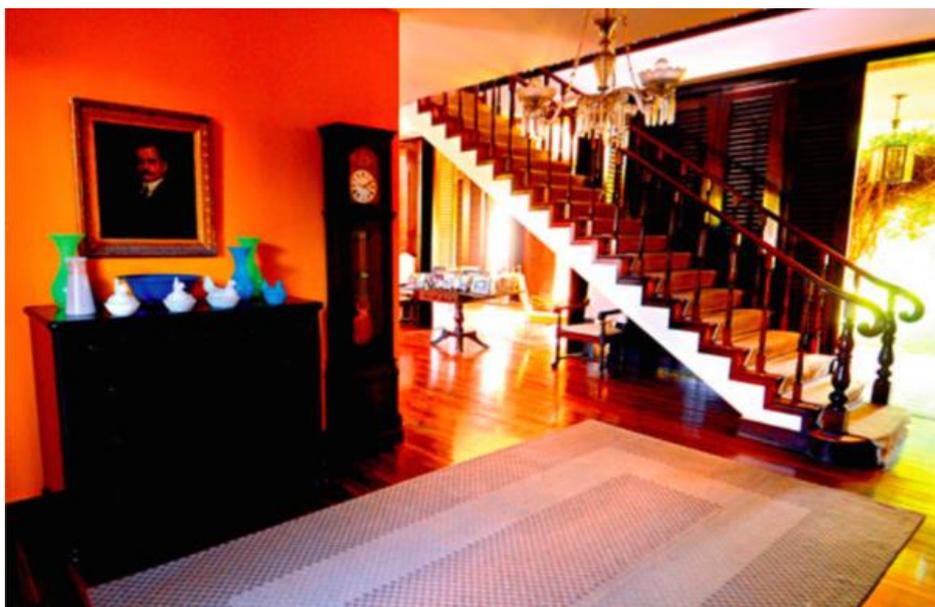


Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2012)⁹⁰.

Além da sala de jantar proveniente da casa-grande da Usina da família em que ela viveu com o esposo, outros objetos que compõem a decoração do apartamento também estão relacionados com a sua trajetória social. Alguns marcam datas e eventos importantes: “Isso aqui é um presentinho de casamento [...] uma baixela de chá”. Outros guardam memórias da vida de Olívia que se mesclam com as memórias da própria cidade, tais como um antigo relógio que se encontra na sala da residência: “Esse eu comprei do colégio que eu estudei, Colégio São José, o arquiteto fez uma reforma lá que eu não gostei, ele tirou o barro todinho da escadaria, mudou tudo, venderam [maior parte dos objetos], "ah! Esse eu quero".

⁹⁰ As fotografias da decoração da moradia da informante utilizadas nesta tese referem-se a sua antiga casa. Vale ressaltar que a informante conservou, na mudança para o apartamento em Boa Viagem, não somente a sala de jantar, mas todos os objetos que serão mencionados nesta tese a respeito da sua moradia.

Figura 10 - Relógio do colégio São José



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

A decoração da moradia de Olívia também contém histórias de resgate de móveis e de objetos que, mesmo não tendo pertencido diretamente à família da informante, possuem um valor mnemônico, tais como um oratório comprado através de um amigo colecionador de arte sacra e um móvel que foi adquirido em um de seus passeios de jipe pela Usina, quando o encontrou se deteriorando em uma casa situada nas terras da propriedade. Ela narra que resgatou o móvel, dado o seu valor histórico:

Olívia – [...] eu digo "Meu Deus", **tinha pertencido à casa de engenho.** [...] Tava todo frouxo, eu disse "moça, eu quero levar", ela disse "pode levar, acho bom", ela achou ótimo, eu não sei naquele tempo não era real, acho que era cruzeiro, baratíssimo, vou lhe dizer, hoje é coisa assim de 15 reais, restaurei, **ele é todo de época, a madeira dele é de mogno, é vinhático, então essas coisas acontecem.**

Vale destacar que tais “coisas acontecem” para aqueles que possuem um olhar apurado para reconhecer o valor estético desses objetos, ou seja, um olhar que é formado em processos socializantes que contam com a transmissão precoce de capital cultural. Desse modo, esta narrativa demonstra muito sobre o modo de aquisição da competência cultural que caracteriza os membros da burguesia antiga, tema que será retomado no próximo tópico. Por hora, seguiremos com outros casos de consumo curatorial surgidos na pesquisa. Tal consumo também se expressou na moradia da auditora fiscal da Receita Estadual aposentada, Tereza, 60 anos, que reside em um amplo apartamento na Avenida Boa Viagem, com o marido advogado. Tereza definiu a sua decoração como sendo uma história de vida dela e de seu marido, assim como de integrantes da família:

Louise - E como é que tu me descreverias a tua casa, Tereza?

Tereza - Ela é a **história da minha vida com T.** [marido] e **uma história, também, pouquinho da minha vida com minha mãe**, pronto, **aquela garrafa ali foi de minha mãe.** [...] Isso que eu digo, nenhuma coisa cara, de outro mundo não, mas **pra mim tem um valor inestimável**, como esse copinho de licor, isso eu deixo, **acho que mamãe ganhou de presente de casamento dela.** É isso que eu digo, não é que eu tenha peças assim..., **tenho meus cristais que eram da casa de mamãe**, tão ali, [...] que depois eu comprei outros, mas tem uns quatro biscuits daquele que foi mamãe também, que ela dizia que ganhou no casamento dela...

A informante relata origem em família de proprietários de engenhos que realizaram reconversão de propriedades rurais em outros modos de capital. “A gente [ela e o marido] não tem essa [condição] os ‘quatrocentões’, não venho de uma coisa assim... ‘Albuquerque’, mamãe tinha engenho, papai tinha engenho, mas nada...”⁹¹. Segundo Tereza, parte do patrimônio de terras dos avós foi investida na compra de uma escola no Recife. A importância crescente do capital escolar nos processos de reconversão no interior das elites agrárias pode ser vista no relato da informante de que a avó, proveniente de um engenho na Paraíba, exigiu que os seis filhos realizassem curso superior, de modo que já a mãe de Tereza se aposentou como auditora fiscal, assim como ela. Após a aposentadoria, Tereza relata que abriu uma galeria de arte, a qual ela se dedica por prazer e sem nenhuma pressão de caráter material:

Tereza - Essa minha galeria hoje em dia, foi logo que eu me aposentei. [...] Não queria ter hora, eu tô aqui com você, a galeria tá lá fechada. Não botei ela embaixo [refere-se ao prédio que abriga a galeria], botei na parte de cima, porque você pode abrir e fechar na hora que quiser. Então ela funciona assim, um arquiteto, um amigo quer uma coisa, eu mando, às vezes, compro um [quadro] novo, mostro, aí a pessoa se interessa...

Tereza também exibiu senso de dignidade com relação a sua genealogia, como expressa o seu relato acerca do pai, filho de italiano, que segundo ela “tinha uma cultura grande” e aptidão para a gastronomia, característica que ela afirma ter herdado: “Sou muito ligada com cozinha, eu brinco até que minha única arte, eu não desenho nada, minha única arte é culinária”. Demonstrando esse senso de orgulho, muitos objetos que ela destaca na decoração estão relacionados com a sua história de vida e a de seus familiares, tais como alguns bules que foram da sua mãe e deram origem a uma coleção, exposta na sala de estar, e o antigo guarda-roupa de vestidos da sua avó, utilizado como cristaleira: “Me lembro bem que ela tinha três guarda-roupas, esse era o de vestido, ficou pra mim, tem um outro, que era da

⁹¹ Assim como em uma fala anterior do jornalista Ricardo, o nome também surge como fonte de capital simbólico neste relato em que o sobrenome de uma antiga linhagem familiar continua denotando poder e prestígio na sociedade pernambucana.

minha outra vó, foi da avó de papai, também era muito bonita, tá no escritório do meu marido”.

O consumo curatorial que conserva as memórias familiares encontra lugar em um estilo de vida marcado pela ritualização do cotidiano, como demonstra o novo uso dado por Tereza ao antigo guarda-roupa da avó: “Dentro eu botei um espelho, botei copos e taças”. O móvel guarda objetos que costumam ser utilizados nas reuniões sociais, nas quais a informante exhibe o refinamento do gosto típico daqueles que se distanciam das necessidades econômicas e denegam a função em prol da *forma*: “Adoro arrumar uma mesa”.

Figura 11- Guarda-roupa da avó



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

Figura 12 - Coleção de bules



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

O senso de responsabilidade que caracteriza o consumo curatorial se expressou no arrependimento de Tereza em ter vendido uma casa de praia com móveis da Casa Hollanda que pertenceram a sua família, dos quais ela guardou apenas a mesa que aparece na “figura 11”: “Porque papai comprou coisa aqui na Casa Hollanda, um mobiliário legal. [...] Levei pra praia, vendi com tudo, porteira fechada, que foi da casa da minha mãe ainda, **me arrependo que você não tem ideia...**”. Ela relata que vendeu a casa quando deixou de ter privacidade nos momentos de lazer, remetendo à preferência da burguesia antiga pelos locais “raros” (PULICI, 2010):

Tereza - Eu olhei pros meus filhos, todo mundo com seus apartamentos, eu ia fazer o que com aqueles móveis enormes [móveis da Casa Hollanda], tava tão bonitinho lá na minha casa, pelo menos vai ficar pra alguém, algumas coisas eu me arrependi. Fiquei triste porque vendi a casa, não vendi porque precisava de dinheiro não, vendi porque ninguém queria ir mais, todo mundo tava com um abuso, achava longe. A gente chegava lá, o pessoal também, começou... muita gente conhecida perto, assim, conhecido sem ser [íntimo], aí A. [esposo], às vezes, queria ler, “vamos lá, não sei quê, tá muito intelectual, vamos beber, vamos não sei quê”.

A presença de móveis da Casa Hollanda na decoração vai se delineando como uma espécie de manifestação do sistema de “pátina” nesta pesquisa. Por se tratar de uma loja de mobiliário e decoração frequentada pelas elites da cidade durante a maior parte do século XX, a posse desses móveis, sobretudo quando herdados por integrantes da família, sinaliza a procedência social abastada dos informantes, ao mesmo tempo em que indica a longevidade em que o “bom gosto” se encontra presente na linhagem familiar, sendo transmitido de uma geração a outra.

Herdeira de móveis dessa chique loja de mobília foi também a professora titular universitária Eleonora, cuja moradia é marcada pelo forte consumo curatorial. A própria permanência em um prédio antigo, no qual muitos moradores já venderam seus apartamentos

a uma construtora interessada em sua demolição para a construção de um grande edifício, é onde começa o esforço de preservação das memórias de sua família pela informante:

Eleonora - Então a minha história com esse prédio, com essa casa é que na época que eu casei, há quarenta anos atrás, **o ex-prefeito da cidade do Recife, Pelópidas Silveira, que era muito amigo do meu pai**, ofereceu a ele esse apartamento. [...] Aí, [o pai] comprou esse apartamento, só que **minha família viria pra cá pra veranear**, como nós morávamos numa casa na Madalena [zona norte] que tinha muita árvore e na época, faz uns 42 anos essa história, a gente ouvia quando o ônibus elétrico passava na Real da Torre, mas não tinha nenhum barulho de carro, então nós dormíamos sem nenhum barulho. [...] Então vieram pra cá veranear e **ninguém dormia de noite porque passava carro aqui na avenida** já essa época...

Segundo a informante, a casa de veraneio também foi deixada de lado pela família por uma “questão de status”, provavelmente se referindo ao tempo em que morar em Boa Viagem ainda não representava tanto status entre as classes altas quanto as moradias localizadas nos bairros da zona norte⁹²: “Todo mundo dizia ‘é questão de status’, aí eu disse ‘olhe papai, seu apartamento tá desocupado, o nosso que tem porteiro, elevador, vamos alugar ele lá e a gente mora aqui, porque esse aqui tá abandonado, totalmente abandonado”.

Retornando de uma pós-graduação na Inglaterra, na década de 1980, a informante iniciou sua moradia nesse local em que vive há mais de 35 anos e que é repleto de móveis e de objetos que possuem relação com memórias familiares e com sua trajetória de vida. Alguns deles rememoram a presença de grandes personagens da vida política e cultural do país, com os quais ela teve contato, já que seu pai integrou as rodas intelectuais e culturais do Recife durante a metade do XIX:

Eleonora - **Tudo aqui tem uma história**, inclusive essa cadeira aqui, a gente brinca muito, porque **quando Jorge Amado vinha aqui**, Jorge Amado tinha amigo em todo canto, todo mundo era amigo de Jorge Amado, ele vinha uns anos aqui jogar pôquer, foi amigo do pai de Ingrid⁹³ também, quando ele ia na minha casa, **ele sentava nessa cadeira, é uma cadeira L’ Atelier...**

Louise - Essa veio da Madalena?

Eleonora - Eu trouxe da casa da Madalena, na época ninguém quis, mãe tem mais duas.

⁹² Tal área da cidade que tradicionalmente foi o lócus das moradias das elites, ainda conserva essa característica, uma vez que em 2017 dos dez bairros com m² mais caros da cidade, oito se localizavam nela. Em janeiro de 2017 a ordem de bairros com m² mais caro na cidade foi a seguinte: 1) Pina; 2) Jaqueira; 3) Poço da Panela; 4) Boa Viagem; 5) Rosarinho; 6) Graças; 7) Casa Forte; 8) Apipucos; 9) Monteiro; 10) Madalena (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, ECONOMIA, 2017).

⁹³ Informante desta pesquisa situada no polo mais rico em capital cultural do que em capital econômico que será analisado no quarto capítulo desta tese.

Figura 13 - Cadeira de Jorge Amado



Fonte: Foto da pesquisadora (2016).

Desse modo, Eleonora coloca-se como responsável pelo consumo curatorial dos objetos que pertenceram a sua família. Apesar de manifestar o desejo em mudar-se do apartamento atual, ela relata a dificuldade de desvencilhar-se desses objetos que guardam memórias da família: “Toda vez que eu penso em me mudar, como é que eu vou me mudar e onde é que eu vou colocar minhas coisas?”. Dentre os objetos, encontram-se heranças materiais de antepassados distantes, como das bisavós - “isso foi da minha bisavó, tenho prato também dela...” - e dos avós - “isso aqui eram os castiçais da minha vó, judia também” - e, ainda, aqueles que ela herdou dos pais. Aos itens da cultura material legados por três gerações, ela também soma os objetos que ela própria adquiriu por meio de uma trajetória rica em vivências culturais⁹⁴.

Seu caso, assim como o de outros informantes, demonstra como o consumo curatorial, com forte valor mnemônico, articula-se ao sistema de pátina, já que a conservação desses objetos, além de vinculada ao seu valor afetivo, também confere prestígio e reconhecimento

⁹⁴ Nesse sentido, se algum dos seus dois filhos – um doutor em física e um procurador do estado de Pernambuco – der continuidade ao consumo curatorial da informante, esses objetos estarão na família há “cinco gerações”, calhando com o critério utilizado na passagem das sociedades estamentais para as sociedades de classe para certificar o status nobre de uma família.

social aos seus portadores. O capital simbólico dos predecessores pode ser preservado, dentre outros aspectos, por meio das memórias sociais contidas nos objetos da moradia.

Vale citar ainda outros exemplos de consumo curatorial a fim de demonstrar como ele é uma marca importante do estilo de vida das frações mais antigas das classes altas, orientando fortemente as tomadas de posição na esfera da decoração. No apartamento de Cristina, uma mesa guarda objetos de prata herdados da família e outros adquiridos pela informante na sua trajetória. Na moradia de Flávia, uma escultura que simboliza o comércio e que pertenceu à loja do seu avô também é preservada: “Isso aqui ficava na mesa dele”. Já no apartamento da escritora Luiza, encontram-se conservados os objetos dos familiares pelos quais ela apresentou um forte senso de dignidade, como a porcelana inglesa herdada pela mãe, que pertenceu a sua avó dona de engenho, e um relógio que pertenceu ao avô Magistrado.

Figura 14 - Prataria



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

Figura 15 - Louça inglesa da avó



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

Figura 16 - Relógio do avô



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

Um caso particular de consumo curatorial ocorreu em relação ao jornalista e historiador Ricardo que, como dito anteriormente, nasceu em processo de declínio econômico dos pais em relação ao passado próspero dos antecessores. Interessante notar que a ausência de objetos de herança – “aqui não tem nada de herança não” – não inviabilizou a prática de um consumo curatorial pelo informante. Assim, Ricardo permaneceu no mesmo local onde os pais moraram, não obstante, a casa ter sido destruída duas vezes pelas cheias que acometeram a cidade do Recife durante o século XX: “Derrubou [refere-se à cheia de 1966], eu continuei construindo novamente a casa, construí outra casa, mas, em 1975, ainda estava construindo a casa, aí veio outra cheia e derrubou a minha casa”.

Na ausência de heranças, Ricardo buscou, por meio de compras em leilões e em antiquários, peças relacionadas com a história dos seus antepassados, construindo uma decoração que parece buscar retratar os tempos gloriosos da linhagem familiar que ele conheceu por meio dos relatos do pai:

Ricardo - Meu pai sempre me mostrava o Museu do Estado como sendo a casa que tinha móveis iguais à casa do meu avô, meu avô que era rico, então com isso aí eu passei a colecionar móveis, depois era muito móvel e pouca casa, livros, livros e depois quadros...

Louise - Seu pai levava você pro Museu do Estado...

Ricardo - Era justamente esses móveis Béranger que ele ia me mostrar [...] na casa do Barão de Beberibe. [...] Aí você vai sonhando com a cara do seu avô, **aí você cria na sua memória a casa do seu avô.**

Figura 17 - Os móveis Béranger



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco, (2013).

Este relato fornece mais um exemplo de como a transmissão da memória familiar realiza-se em uma associação com emoções estéticas, de modo que não é incomum que nasçam, nesse processo, os colecionadores e amantes da arte como Ricardo. Como afirmam Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b, p. 19, tradução própria) nas famílias da burguesia antiga os descendentes aprendem tópicos da história da arte, da literatura e das técnicas de porcelana dentro dos salões familiares, em companhia dos pais e dos avós, “numa relação por sua vez educativa e afetiva que associa de maneira indelével a cultura às lembranças da infância e às memórias vivas de gerações anteriores”.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que assimilam histórias dos antepassados e aprendem a ter para com eles um forte senso de dignidade, os integrantes da burguesia antiga adquirem de modo precoce o capital cultural. Nessas socializações primárias, eles consolidam o caráter inimitável da relação que irão apresentar com os bens da cultura legítima, sua postura natural e espontânea, que só pode advir da inserção precoce em um mundo de pessoas, práticas e objetos culturais (BOURDIEU, 2008, p. 74).

5.1 “MEU PAI ERA MUITO DE ARTE”: FORMAÇÃO DA COMPETÊNCIA ARTÍSTICA E MUNDANA

Nesta pesquisa, a antiguidade de pertencimento às classes dominantes, que se deu a ver no senso de dignidade com relação aos ancestrais e na presença de móveis e objetos herdados por via familiar, também se associou com formas de aquisição precoce de competência cultural, ou seja, de aptidão e propensão nos agentes para se apropriarem dos bens da “cultura legítima”. Como elucidada Bourdieu (2008, p. 70), “paradoxalmente, a precocidade é um efeito da antiguidade” e “a nobreza é a forma por excelência da precocidade já que se limita a ser antiguidade possuída, desde o nascimento, pelos descendentes das velhas famílias”.

A procedência na “nobreza cultural” muito explicou acerca das tomadas de posição na decoração comuns aos integrantes da “burguesia antiga”. Para esses agentes, os acúmulos realizados pelas gerações passadas funcionam como uma “espécie de avanço” (BOURDIEU, 2008, p. 70) e permitem que se comece desde cedo o processo de incorporação das disposições que constituem o gosto legítimo. Por meio da pergunta sobre o que os informantes lembravam sobre as casas em que cresceram, enfatizando-se a decoração, sempre se desvelavam os modos de aquisição do capital cultural. Como destaca Bourdieu (2013, p.127), o espaço habitado, e em primeiro lugar a casa, é o lugar privilegiado da incorporação dos esquemas geradores e dos princípios de classificação do mundo social. Os relatos da empresária Olívia, por exemplo, demonstram a transmissão precoce do capital cultural e do senso de distinção que orienta o modo de ser discreto da burguesia antiga na casa de infância:

Louise - E na casa dos teus pais, Olívia, tu lembra como era?

Olívia - Era uma severidade que você não imagina.

Louise - Eles eram muitos severos?

Olívia - Eu não podia dizer "é chato", porque era feio.

[...]

Louise - Era rígido demais.

Olívia - Muito rígido.

Louise - Essas coisas também de horário, de jantar todo mundo junto...

Olívia - Também.

Louise - Era assim bem tradicional.

Olívia - Bem simples. **Eles sempre ensinaram a gente muita simplicidade, faziam questão disso.**

Louise - Não gostavam dessa coisa de luxo, de ostentação?

Olívia - **Não gostavam não, tinha coisas muito boas, meu pai era muito de arte, tinham quadros bons, tinham peças de arte muito boas, mas sempre mantendo a postura...**

Este relato expressa aquilo que Bourdieu (1979) denomina de *efeito Arrow*, ou seja, o efeito educativo que os bens culturais presentes no ambiente natal exercem no indivíduo pela sua simples existência. Olívia guarda em seu apartamento parte do capital cultural objetivado consolidado pelo pai, demonstrando que a sua formação cultural compreendeu a totalidade da sua socialização: “Mas deixe lhe mostrar um quadro do meu pai. [...] Esses daqui. É do século 16. Esses quadros foram dele”. Dessa forma, os quadros herdados pelo pai demonstram a antiguidade das vivências por meio das quais se criam os admiradores da cultura. Olívia relatou muito discretamente sua vinculação a uma sociedade artística que apoia um museu da cidade e fomenta atividades culturais na instituição: “Eu tenho um trabalho também no museu, mas também não faço nada, eu vou às reuniões só”. Posteriormente, descobri que ela foi presidente do museu por quatro anos e que no ano da entrevista atuava como vice-presidente dessa instituição.

Além do vínculo com instituições artísticas da cidade, Olívia é proprietária de uma empresa de tapetes de luxo muito valorada nas frações da alta sociedade. O relato sobre o surgimento do seu negócio também dá a ver o processo de incorporação do capital cultural, sendo também um dos casos em que informantes desta pesquisa reconverteram essa modalidade imaterial de riqueza em empreendimentos econômicos:

Olívia – [...] eu era muito impressionada com o estilo de azulejos antigos. A gente ia à missa, meu pai dizia "um crime", aí eu via operário com picareta, eu acho que nem existe mais isso, picareta é uma ferramenta com uma ponta, derrubando as fachadas ali na Manuel Borba, por ali, Jeriquiti [nomes de ruas do Recife]. Era tudo cobertinho de azulejo antigo e eu me lembro que papai dizia muito "isso é um crime, **esses azulejos portugueses do século 17, 18**", e eu ficava com isso, então a gente começou, **eu tive a ideia de usar o desenho do azulejo nos tapetes...**

Olívia recebeu a primeira instrução escolar na Usina da família, assim como os seus dois irmãos. Posteriormente estudou em bons colégios do Recife, como o colégio de freiras doróteias São José⁹⁵. Na ocasião em que realizou um tratamento dentário em São Paulo, durante um ano, a informante estudou no tradicional colégio feminino Des Oiseaux⁹⁶, relatando que sentiu uma diferença considerável entre os níveis de ensino das duas cidades: “A gente estudava latim e eu me lembro que as colegas de São Paulo traduziam Virgílio como

⁹⁵ Como demonstra a trajetória dessa informante, os investimentos educacionais por parte das elites agrárias nos descendentes intensificou-se na primeira metade do século XIX, devido ao processo de declínio econômico de muitas usinas na região: “Olhe, eu acho que muita gente se preocupava com educação, muita gente, mandavam os filhos... Eu fui estudar em São Paulo por causa do dente, mas meu irmão, engraçado, foi também...”.

⁹⁶ Cabe citar que, em pesquisa com a classe dominante de São Paulo, Pulici (2010) afirma que o par fazendeiro de café e esposa formada no Des Oiseaux veio à tona em várias entrevistas. Nesta pesquisa, ele aparece representado na informante Olívia, esposa de herdeiro de Usina e engenheiro.

eu traduzia do inglês, eu procurava o sujeito [...] encontrava o sujeito com a maior dificuldade e elas faziam com uma facilidade, porque o ensino realmente tinha outra categoria...”.

A formação cultural de Olívia contou também com uma estadia na Suíça, por volta dos seus 16 a 17 anos: “Aí eu estudei francês e um pouco de história da arte, uma coisa assim *light*, nada de muito profundo”. Assim, ela refere-se a essa formação humanista sem a pretensão de que seja vista como capital cultural certificado. Nessa informante, o modo incorporado e objetivado desse capital sobressai ao modo institucionalizado, estando as suas escolhas estéticas e mundanas fortemente associadas à origem social, como se vê na conversão que ela realizou da disposição estética, inculcada ainda na infância, em um empreendimento econômico focalizado na arte de viver dominante⁹⁷.

Nos relatos da outra informante provinda de prósperas linhagens rurais do estado, Cristina, sobre a infância em propriedades rurais da família, sobressaem as narrativas de atividades lúdicas e dos estímulos culturais que subsidiam a formação do gosto estético, como podemos ver abaixo:

Louise - Como é que tu lembra desses ambientes [da casa de infância]?

Cristina - Jogando pedra, não sei se você já ouviu falar, nunca jogou pedra?

Louise - Não.

Cristina - Cinco pedras, eu jogava com Z. O., era uma maravilha, tinha um jeitinho de pegar a pedra, era superinteressante, jogar pedra, tomar banho de açude, tirar mel das abelhas, deixa eu ver mais o que eu gostava, andar a cavalo nem se fala que eu andava muito...

Louise - Tinha algum ambiente da casa que tu lembra que vocês se reuniam mais?

Cristina - **No alpendre, a gente ficava muito, jogava baralho, jogava muito dominó, baralho, brincava muito, cantava, minha irmã tocava violão, eu tocava sanfona, eu tocava acordeom.**

Cristina demonstrou ter recebido menos estímulos em refinamentos mundanos exigidos pela arte de viver dominante do que Olívia no ambiente de origem⁹⁸. Assim, suas escolhas em torno dessa arte contam também dos processos de reconversão do capital econômico, social e simbólico de origem em capital cultural incorporado durante a sua trajetória, marcada pelo casamento com um importante político e economista do estado,

⁹⁷ A marca de tapetes da qual Olívia é empresária tem como clientela setores das classes altas, locais e não locais. Ela é vendida na tradicional região dos Jardins em São Paulo e já apareceu em palácios, moradias de políticos e de artistas importantes. Tais fatos foram conhecidos por meio de uma matéria sobre a marca de tapetes, publicada em revista de divulgação nacional, já que a informante que foi educada para nunca “ostentar” dificilmente exalta seus trunfos durante a entrevista.

⁹⁸ Quando comparamos essas duas informantes com proveniência em linhagens rurais e com intensidades diferentes na aquisição das competências culturais na primeira socialização, o consumo curatorial é mais forte na moradia de Olívia, sendo proporcional ao capital cultural objetivado dos seus antepassados, bem como os relatos que exibem um alto capital cultural incorporado, a exemplo daquele em que Olívia narrou a aquisição de um móvel histórico, resgatado em um de seus passeios na Usina.

também herdeiro de linhagens rurais do Nordeste. Sobre sua preferência por móveis coloniais na decoração, Cristina afirma que ela se associa com o contato próximo com “pessoas cultas” que ela passou a ter após o seu matrimônio:

Louise - Lembra onde tu viu pela primeira vez, onde é que costumava ver?
Na casa dos teus pais, tinham móveis coloniais?

Cristina - Não, eu não lembro de móveis coloniais na casa dos meus pais nem na casa dos meus avós, não sei, da minha geração não teve móvel que foi de avô, **mas eu li, eu gostava de ler muito, e, quando eu ia na casa das pessoas, que eu sabia que tinha um pouco de conhecimento, cultas, inteligentes, eu olhava como era né? Olhava os quadros que eles tinham, procurava saber quem eram os pintores, hoje em dia, graças a Deus, sou amiga de quase todos os pintores do Recife...**

A socialização escolar, seguida após a alfabetização que ela recebeu na Usina por meio de uma prima mais velha, também exerceu um papel fundamental na formação da competência cultural dessa informante como ilustra a passagem abaixo:

Cristina – [...] quando eu fui pro Instituto Brasil, já fui pro primeiro ano, já fui alfabetizada. **Eu acho que a minha referência de cultura, de educação, não doméstica, educação pra vida, de tudo, eu aprendi no Instituto Brasil, era um colégio muito bom do Recife...**

Assim como Cristina, a auditora fiscal Tereza também destacou o papel da socialização escolar na formação do gosto artístico que se expressa em uma moradia repleta de obras de arte: “Eu lia em casa, eu tinha isso, agora você pegou pra mim o meu ponto, culturalmente de tudo que me despertou pra vida cultural, foi o Curso Torres”. Mas, antes de ingressar em um curso de perfil humanista, Tereza recebeu os estímulos afetivos e culturais no interior doméstico: “Fui criada lendo Monteiro Lobato, que, naquela época, tinha gente até que criticava minha mãe porque me deixava ler Monteiro Lobato, que Monteiro Lobato era meio demônio não era?”. No período das férias, ela relatou as estadias na casa de um tio que morava no Rio de Janeiro e que a levava, junto com os primos, para passear pelos museus da cidade: “Aí eu ia pro Rio, eu ia pra museu, ia pra Quitandinha, ia para o Museu do Estado, via quadros. Assim, tinha uma exposição, aí ele mandava me buscar, aí eu ia”.

Nos relatos de integrantes da burguesia antiga, o universo doméstico e os colégios da infância e da juventude figuram como âmbitos importantes de formação da competência cultural. Muitos informantes provêm de colégios religiosos, nos quais a educação voltada para as artes tende a ser mais intensa, tais como: o São José (Olívia e Luiza), o Salesiano (Ricardo), o Israelita (Eleonora), o Agnes (Flávia) e o Marista (Marcus) ou de colégios não religiosos, mas com um perfil humanista, como as escolas de Tereza e de Cristina. As amizades formadas nos antigos colégios embasam parte das redes sociais da vida adulta dos

informantes, inclusive, constituindo os matrimônios, como exemplificam Tereza e Flávia, cujos esposos provêm dos mesmos colégios em que elas estudaram (PINÇON E PINÇON-CHARLOT, 2007b). Tereza afirma que ainda conserva os amigos do colégio e demonstra como essa rede atuou também na constituição das relações sociais dos seus filhos: “A maioria dos meus amigos, ficaram muitas pessoas do Torres, e que ficaram amigos dos meus filhos, porque foi pro Lubienska [colégio na zona norte da cidade], por isso, uma coisa que eu dizia que não vinha pra Boa Viagem”⁹⁹.

Ex-aluna do colégio São José, assim como Olívia, a escritora Luiza também exibiu uma relação desenvolta com os bens da cultura legítima, bem como processos de aquisição precoce de capital cultural. No livro de memórias que escreveu em homenagem ao centenário do pai¹⁰⁰, Luiza fornece muitos relatos da casa de infância, localizada no bairro do Rosarinho (zona norte), descrita como uma casa que possuía “um quintal largo, cheio de árvores [...] e um belo jardim cuidado atentamente pela mãe” (Livro de Memórias).

Sobre o interior da moradia, a escritora fornece uma longa descrição daquele que seria o espaço reservado à gestão do capital social da família que, como expressa Bourdieu (2008), tende a ser conduzida pela figura feminina:

A mãe adorava receber as amigas, os amigos do meu pai e dos seus filhos. Desfrutava a oferecer jantares na sala solene, a chamada sala preta, em razão da cor dos móveis, pretos e barrocos, artesanalmente talhados nas portas e nas colunas adjacentes. O cômodo reservava-se aos momentos de celebração; uma longa mesa retangular ao centro, dois buffets posicionados junto às paredes laterais, um sofá ao canto direito, cortinas de seda e um dourado velho no assento e no encosto. Acima do buffet da parede da esquerda de quem entrava, figurava um belo painel de tecido grosso com cenas de um baile da *Belle Époque*, de cores suaves, e arrematado em circular espiralado [...] A simetria das peças adensava o toque de fidalguia e já não sou capaz de contar o número de objetos que adornavam a superfície dos buffets. Mas havia o conjunto de chá em prata e uma travessa ornamental redonda, igualmente prateada [...] Ao se ouvir: ‘o encontro será na sala preta’, já se sabia o teor da cerimônia [...] **A louça inglesa, linda na porcelana branca e azul, e os cristais da Boêmia lá se reservavam...** (Livro de Memórias).

Nesta passagem, é possível ver a procedência da louça inglesa que tem lugar de destaque na decoração da casa de Luiza. O relato sobre um dos ambientes da moradia de infância também expressa como a inserção em um universo de objetos familiares e afetivos

⁹⁹ Aqui, a informante justifica o motivo da relutância em mudar-se para um apartamento na Avenida Boa Viagem. Tereza viveu na zona norte durante a maior parte da sua trajetória de vida e suas redes sociais pertencem, sobretudo, a essa região. Posteriormente, discutiremos como as oposições entre as diferentes frações das classes altas se expressam no que tange ao espaço geográfico na RMR.

¹⁰⁰ Não posso realizar referência deste livro tendo em vista o anonimato da informante. Desse modo, nas citações diretas feitas a partir dele, a fim de diferenciá-las dos relatos concedidos pela informante na entrevista, me referirei à obra apenas como “Livro de Memórias”.

torna-se oportunidade de aprendizado precoce sobre as técnicas de porcelana, sobre o estilo dos móveis, sobre os movimentos culturais como a *Belle Époque*, dentre os elementos que nos enviam para o universo da legitimidade cultural contidos nesta narrativa. As pessoas que costumavam frequentar a “sala preta” da casa de Luiza, segundo o livro de memórias e a entrevista que ela me concedeu, eram poetas, artistas e escritores renomados, uma vez que o pai da informante integrava a elite intelectual do Recife da metade do século XX. É o que ilustra a continuação da narrativa sobre o local privilegiado das reuniões sociais: “Mas as festas aconteciam com parcimônia. Raramente meu pai as aprovava, somente quando algum ilustre professor de São Paulo ou do Rio de Janeiro visitava-o, como o caso do escritor Sérgio Buarque de Holanda” (Livro de Memórias).

No livro de memórias, o pai de Luiza é caracterizado pelo intenso ascetismo. Disposições ascéticas manifestam-se em várias passagens em que ela narra a rotina do historiador, marcada pelos horários regrados, pela alimentação rigorosa e pela privação de momentos fugazes: “Não ouvia rádio, não assistia à televisão, não participava de banquetes faustosos, preferia a clausura meditativa” (Livro de Memórias). Tal comportamento está vinculado a uma trajetória de ascensão social por meio do capital cultural. Segundo Luiza, apesar do seu avô ser juiz, ele não desfrutava de vasto capital econômico: “Naquele tempo o judiciário não ganhava o que ganha hoje, ele [o avô] era uma pessoa muito séria, muito ética, então ele ganhava pouco, era um salário pequeno”. A pobreza (relativa) em capital econômico é compensada pelo capital cultural: “Agora meu avô era muito culto, também era uma pessoa muito culta, **embora fosse pobre, mas era muito culto...**”.

Nascida após duas gerações caracterizadas pelo acúmulo cultural e econômico, Luiza contou com a aquisição do capital cultural de modo insensível e precoce, como demonstra o seu relato em resposta a minha pergunta sobre o que teria influenciado na sua escolha profissional como escritora:

Luiza - **Eu nasci entre livros meu pai tinha uma biblioteca de 40.000 exemplares**, em torno de 40.000 exemplares, em todos os cantos da casa. A gente morava numa casa no Rosarinho, que era a parte de cima, **eu tinha uns dez anos quando papai teve que construir toda a parte de cima, o salão só com os livros dele**, porque não dava mais. A gente passou uma temporada fora, em Boa Viagem, seis meses, para ele construir um salão em cima pros livros. Então era uma biblioteca mesmo, poucas bibliotecas tinham tantos livros, ele tinha aquelas estantes coladas na parede em madeira que vai até em cima, tinha aquelas de ferro que ficava no meio do salão infinito. Então eu nasci realmente entre livros, **eu gostava de estar no meio dos livros, 3, 4 anos, pequena, eu lia, eu subia e ia brincar lá em cima, eu levava coisa pra lá e ia brincar, naquele ambiente**, mas eu tinha o hábito também de riscar os livros do meu pai, era proibido, porque ele não admitia que ninguém subisse.

Aos estímulos no interior doméstico, somam-se os passeios culturais que ela descreve no livro de memórias, realizados nos dias de domingo, dia em que levados pelos pais, ela e os dois irmãos visitavam praças, monumentos, teatros e igrejas da cidade: “A cada visita, uma aula de história. E tudo ganhava vida, desde os folhos barrocos da igreja à aguerrida luta de Frei Joaquim do Amor Divino Caneca”¹⁰¹ (Livro de Memórias). Luiza também teve na mãe, proveniente da “nobreza da terra”, uma referência importante para a aquisição das competências necessárias à arte de viver dominante. Apesar da decadência econômica, que Luiza afirmou ter decorrido do envolvimento do avô materno com a política, a mãe da informante conservou os códigos do refinamento social:

Luiza - Minha mãe era uma mulher muito culta, conhecia muito literatura e a gente convivia mais, meu pai coitado, trabalhava doze horas e não tinha tempo, então foi ela que realmente me orientou na literatura, ela que foi me dando os livros, **"leia isso, minha filha", à medida que eu ia lendo, ela ia me indicando.**

As narrativas de Luiza sobre a infância demonstram como a aquisição do capital cultural (incorporado) caracteriza-se como um processo de longa duração, bastante diverso da transferência de uma herança material. Como afirma Lahire (2005), a “transmissão cultural” exige tempo, pois requer a instalação progressiva de hábitos (mentais, gestuais, sensoriais e intelectuais) no indivíduo e depende fortemente da relação que se estabelece entre o transmissor da cultura e o receptor. O autor enfatiza ainda que a transmissão deve se apoiar no desejo e na vontade que encorajem o grande esforço requerido na aquisição das disposições estéticas. Já Bourdieu (2008) coloca em evidência o aspecto insensível e os mecanismos de impregnação inconscientes envolvidos nesse processo.

Aos 17 anos, Luiza já aplicava sua disposição estética às escolhas ordinárias da vida, como demonstra a história que ela narrou sobre um móvel que possui na decoração: “Eu tenho uma história muito forte com um móvel que tem aqui”. Trata-se de uma petisqueira, primeiro móvel que ela adquiriu em um antiquário, ao receber o seu primeiro salário, advindo de aulas de história que seu pai a ensinou a ministrar. Relatando que alguns parentes criticaram a locação da petisqueira na sala, ela demonstra a “certeza de si” presente naqueles que possuem elevadas credenciais em cultura:

Luiza - [...] "como uma pessoa compra uma petisqueira e bota na sala", eu disse **"mas é o móvel, para mim, mais bonito, um dos móveis mais bonitos que eu já conheci", porque é um móvel que hoje deve ter uns**

¹⁰¹ Na entrevista, ela relata que nesses momentos o pai sempre alegava a necessidade de retorno à moradia, sempre às 17 horas, tendo em vista a leitura de um livro a ser realizada.

200 anos, até porque não existem mais petisqueiras, não fazem e até o nome, tem pessoas que nem sabem o que é petisqueira.

Figura 18 - A petisqueira



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

A aplicação do capital cultural, precocemente adquirido, em escolhas relativas aos âmbitos mais distantes da cultura legítima, também se manifesta em muitos relatos da professora universitária Eleonora. Ela relata que aprendeu a reconhecer os estilos artísticos de modo precoce, colocando essa competência em prática aos 14 anos quando passou a visitar museus nos Estados Unidos, ao realizar estudos no La Salle High School, em Iowa. Nesse intercâmbio, ela criou fortes laços com a família que a recebeu:

Eleonora - Eu comecei a me interessar muito pelos impressionistas, logo muito cedo, tanto que **quando eu cheguei nos Estados Unidos, com 13 anos, minha mãe americana ficou impressionada, que os meninos da minha idade não conheciam, mas tinham todas aquelas coleções né? Os impressionistas, os italianos...**

Também no caso dessa informante, a casa de infância é retratada como uma moradia repleta de estímulos estéticos, tais como o aspecto modernista da construção, o que já denota a posse de capital cultural pelos pais da informante, tendo em vista que esse estilo

arquitetônico foi primeiramente adotado pelas frações mais ricas em capital cultural das classes altas na cidade (NASLAVSKY, 2012):

Eleonora - A casa da Madalena era uma casa que na época, **era uma casa dos anos 60**, parecia uma exposição de material de construção, cada lugar era um material de construção [“verdade dos materiais” da arquitetura moderna] [...] **Eram umas casas modernas, então tinha muita árvore não é?** Tinham duas mangueiras na frente, tinha jambeiro, muita árvore.

O interior da casa, composto por móveis *L' Atelier* de autoria do arquiteto Zalszupin, dos quais ela conservou alguns (como a cadeira de Jorge Amado), também demonstra que os pais da informante detinham um gosto de vanguarda propenso a consumir os produtos arrojados produzidos pelo design de móveis modernos nos anos 1950. “Tinha uma sala que era muito bonita pra época [...] tinha esses móveis do *L' Atelier*, fechado, a gente não tinha acesso”. Trata-se da sala de gestão do capital social que, assim como na casa de Luiza, só era aberta em ocasiões de visita. Em meio às lembranças da informante, os relatos de precocidade de contato com bens culturais:

Eleonora - Depois que comia, aí ia pro outro terraço que era onde se conversava, tinha televisão, **papai tinha uma coleção, papai deixou 500 discos, tinha música sempre.**

Louise - Gostava de música né?

Eleonora - Música erudita muito. E papai gostou muito de MPB, tanto que tem amigos nossos que começaram a gostar de MPB lá em casa, porque papai começou a gostar e gostava de Elizeth Cardoso, não sei quê, aí pronto. **Quando éramos pequenos, chegava visita, nós tínhamos que ir pra sala e se comportar, ia todo mundo lá, ficar lá né?** Todo mundo, sentava na sala, a não ser que as visitas viessem com filhos, a gente podia brincar, mas se não, era todo mundo sentado na sala, **mas todo mundo da minha idade foi criado assim...**

Além do contato com a música, a informante menciona uma imensa biblioteca na casa de infância que guardava dentre as obras, os livros de arte importados por meio dos quais ela conheceu os impressionistas e outros movimentos de arte, antes de vê-los “ao vivo” nos museus de várias partes do mundo¹⁰². Ademais, o refinamento do gosto em domínios mais distantes da cultura legítima também caracteriza a genealogia de Eleonora, como demonstra a narrativa abaixo, na qual o gosto por louças é passado de uma geração a outra:

Eleonora - Essas louças foram... É assim, **os cristais é minha sogra que tinha igual a minha vó.** [...] Aqui em Recife quando aparecia um navio que trazia cristais, todo mundo daquela geração tinha iguais.

Louise - Tem tanto dos seus avós como dos sogros.

¹⁰² O capital cultural objetivado do pai da informante foi dividido entre ela e os irmãos, pois ela relata que um irmão herdou a biblioteca, um outro a coleção de discos, já ela, como analisado no tópico sobre o consumo curatorial, herdou diversos móveis e objetos que pertenceram à família.

Eleonora - Pronto, aí eu fiquei... é porque eu quebro muito porque eu uso muito. São muito finos, eu uso muito.

[...]

Louise - Você não deixa guardado não?

Eleonora - Não, porque **os meninos todos casaram, ganharam cristais tchecos da família.** [...] Eu tenho tanta louça que quem vai querer. **Mamãe, quando se mudou agora do apartamento dela, ainda tem louça lá que ninguém quer.** Porque a gente tem mania, gosta, eu adoro, aí compro, compro, compro, aí quando eu vejo. Aí meu filho tem não sei quantas louças, o daqui, o dos Estados Unidos ganhou de casamento não sei quantas. Hoje em dia a gente tem acesso mais a isso. Na época que eu casei era difícilimo. Pra comprar essas louças importadas, essas inglesas, a gente foi pro Rio, vovô disse que ia me dar essa louça, acho que foi vovô que me deu...

Louise - Essas são inglesas?

Eleonora - É. São Wedgwood. Aí fomos pro Rio comprar, então não tinha aqui.

Louise - Foi presente do seu avô de casamento...

Eleonora - De noivado. Já aquela louça ali, que não parece, é uma Wedgwood inglesa, **e a louça inglesa ela é em pedra, ela não é como aquela francesa, fininha, entendeu?** Ela é mais pesada, ela é diferente.

Assim, uma cristaleira na sala de estar reúne louças que contam das trajetórias de vários membros da família e expressa o modo precoce que Eleonora obteve o refinamento mundano, exibido na diferenciação entre tipos de louças ou no conhecimento que ela demonstrou sobre pinhas¹⁰³. Detentora de uma pinha “original”, Eleonora fala da raridade do objeto possuído, assim como daquilo que fornece a sua mais importante natureza distintiva que é a raridade da competência envolvida no seu consumo: “Essa pinha que não tem mais pra vender em canto nenhum, essas pinhas feitas em Portugal, do Porto, elas não são mais feitas, fazem umas modernas, mas essas são do século XVIII, XIX, aí não se faz mais...”.

A pedagoga e dona de colégio Flávia também fez referência a práticas de refinamento do cotidiano na casa parental:

Flávia - **Tinha a louça de festa que era a louça que vovô deu,** que vendia na loja dele, que cada uma das filhas que casava, ele dava um **jogo de talher de prata, um jogo de cristal e uma louça fina, então assim só podia usar em festa.** Então assim lá em casa era tudo muito delimitado assim, sabe? Tinha um conjunto de lençol que combinava com o conjunto de toalha assim. Era tudo muito básico, mas tudo assim muito certinho.

Disposições para a organização e para o domínio da língua culta também foram adquiridas precocemente por Flávia. Socializada em regras rígidas de organização, ela exibe uma casa milimetricamente arrumada¹⁰⁴: “Eu fui criada com uma organização muito grande,

¹⁰³ Esse objeto é um símbolo de status comum às decorações das moradias das classes altas.

¹⁰⁴ O extremo apreço pela organização já rendeu convites a essa informante para participar de matérias jornalísticas sobre organização doméstica.

minha mãe, a primeira tarefa das férias da gente não era brincar, era tirar tudo do guarda-roupa, do armário, arrumar todos os brinquedos...”. Da mesma forma, a escolha pelo curso de jornalismo e o valor que ela confere a uma “boa” escrita remontam aos aprendizados na casa da infância: “Eu gosto muito de me comunicar e assim a gente foi criada, eu e minha irmã, pra escrever, pra ler pontuação, lá em casa, Ave Maria! Erro ortográfico, de pontuação lá em casa...”.

Como demonstram os relatos sobre as casas de infância de um grupo de informantes desta pesquisa, a transmissão de capital cultural pode se dar de modos e intensidades variadas, focalizando em um ou em mais aspectos da arte de viver dominante e formando nos agentes as competências para atuar em diferentes tipos de mercados. Essa transmissão no modo precoce, e potencializada nas trajetórias sociais, aumenta as chances de sucesso desses agentes seja no mercado escolar, no mercado matrimonial ou no mercado mundano que caracteriza os ritos de sociabilidade nas classes altas.

A aquisição da competência cultural dá-se juntamente com a aquisição de um *senso de aplicação* dos investimentos culturais (BOURDIEU, 2008, p. 82). Assim, em matéria de vestuário, por exemplo, Cristina demonstrou dominar as técnicas de “apresentação de si” em acordo com as situações sociais em que é colocada:

Cristina – [...] se eu vou pra uma festa muito alinhada, eu procuro ir muito alinhada pra ser no nível da festa, mas, se eu vou pro casamento da filha da minha empregada, eu vou muito bem vestidinha, mas de acordo com ela, entendeu?

Louise - É como se você soubesse as situações?

Cristina - **Eu danço conforme a música.**

5.3.1 “Mesmo pobre era nobre”

A frase que intitula este tópico aparece inúmeras vezes no livro de Gilberto Freyre (1989) sobre as memórias de Félix Cavalcanti, parente do autor, cuja trajetória de vida é apresentada em *O Velho Félix e suas “Memórias de um Cavalcanti”* para ilustrar o destino social de muitas famílias oriundas da “nobreza rural” e que vivenciaram um processo de declínio econômico com a crise da sociedade patriarcal e açucareira no Nordeste. Ainda assim, essas famílias mantiveram-se detentoras de um “sobrenome” e de um elevado capital simbólico. Muitas delas, como a do próprio Félix Cavalcanti, salvaram-se da decadência econômica por meio do ingresso no funcionalismo público, dando início à reconversão do capital de terras em capital escolar que apareceu nas trajetórias de alguns informantes desta pesquisa.

O caso de Félix e dos seus irmãos, perdendo o engenho por morte do pai, e sendo forçados a vir para a cidade com poucos recursos e em circunstâncias difíceis e amparando-se então no emprego público, de modo a poder criar e educar patriarcalmente numerosos filhos, é o caso, no Norte, de vários outros Cavalcantis, Albuquerque, Melos, Wanderleys, Pais Barretos, Rêgo Barros, Aciolis Lins (FREYRE, 1989, p. LV).

Tal caso ilustra como, em Pernambuco, é possível integrar a “nobreza cultural”, mesmo quando não se possui um alto capital econômico, mas, em compensação, se dispõe de elevado capital simbólico e cultural. Essa possibilidade elucida por que, mesmo nascido em processo de descenso econômico da família, o jornalista e historiador Ricardo tenha vivido sempre em meio aos círculos da burguesia antiga, estudando nos colégios dessa burguesia e frequentando casas “ilustres” quando criança. As condições de precariedade econômica podem ser vistas na descrição que ele faz da sua casa de infância: “Uma casa de taipa, só tinham três paredes, uma parede era de zinco e papelão. Eu, no curso do Salesiano, eu não tinha o endereço da minha casa, porque eu tinha vergonha da minha casa [...] e o meu endereço [...] era a casa do meu tio”.

A trajetória de riqueza em capital econômico da linhagem familiar (o informante afirmou que o bisavô e o avô foram ricos) tem no pai dele, eletricitista de alta tensão, um ponto de declínio¹⁰⁵. Filho de uma professora primária, Ricardo foi desde novo norteado pelos pais para incorporar o capital cultural que poderia assegurar um processo ascensão social. Assim, a condição de filho único mostrou-se vinculada à necessidade da transmissão cultural:

Louise - Você teve irmãos?

Ricardo - Não, sou filho único.

Louise - Que interessante né? Porque pra época era comum famílias grandes.

Ricardo - É, talvez, não sei se foi... eles eram muito pobres e não pensaram em muitos filhos não, **que era aquele sentido de educar o que tem, eu sempre frequentei bons colégios, eu sou oriundo do Colégio Salesiano, era uma universidade na época.**

Estudando no mesmo colégio que o pai estudou, um colégio de padres tradicional no Recife, Ricardo conquistou o sucesso escolar para o qual os pais o prepararam desde cedo. Ele relata que aprendeu a ler em casa, com o pai que aproveitava letras recortadas do jornal Diário de Pernambuco para criar cubos a serem utilizados para compor palavras. Aos oito anos, ele afirma que já lia obras importantes da literatura brasileira: “Já lia Menino de Engenho, já lia Doidinho, já lia Terra Pernambucana, os livros de Mário Sette eu tracei todos, e os tenho aí”. O informante guarda até hoje o primeiro livro de história do Brasil, em formato de cartilha, que sua mãe o presenteou.

¹⁰⁵ Também se observa a queda do capital escolar, já que o pai estudou o científico, mas não realizou curso superior como os antecessores.

Ricardo desenvolveu precocemente estratégias que visassem compensar a precariedade de capital econômico pelo capital cultural. Assim, ele afirma ter dado aulas no colégio Salesiano em troca de abono na mensalidade escolar. O capital cultural também foi determinante para que ele, mesmo pobre, convivesse com pessoas de meios sociais abastados, como demonstra a narrativa abaixo, em que ele fala do contato com famílias importantes na cidade:

Ricardo - Não tinha nada, ela [a mãe] me chamava assim "vá andar por aí, aonde...", porque os meninos se criavam na rua, se criavam dentro de casa não, se criava tudo na rua, aí dizia "vá andar por aí, aonde chamarem você pra almoçar, você almoça, que aqui em casa não tem nada". Aí daí que vem a minha amizade com G. K., G. K. morava aqui nessa rua, passa a praça, a rua seguinte, e eu fiz amizade com G. K. e na casa de G.K. era uma tranquilidade, chegou, come, chegou, come, aí a mãe de G. K. era uma mulher de 1,50 m de altura, essa daí me ajudou muito. Depois eu já fiz amizade com outra família, com os N. B. que eram parentes nosso, [...] lá da Praça dos Manguinhos, aí já foi outro local que eu me arranjei, aí ia me achando por aí.

O informante aprendeu a ser agradável para munir-se do capital social que até hoje compõe parte importante da sua estrutura patrimonial que, dentre os informantes da burguesia antiga, pareceu a mais pobre em capital econômico¹⁰⁶. Os sobrenomes citados acima integram famílias tradicionais da cidade, sendo alguns dos muitos nomes ilustres presentes na rede de relações sociais de Ricardo. Ainda na juventude, ele cercou-se de patronos culturais, como escritores e artistas muito reconhecidos, sempre em busca dos “rendimentos culturais” que poderia usufruir nessas relações:

Ricardo - Eu conversava com Gilberto Freyre, levava o caderninho pra anotar e perguntar. Eu passei seis meses indo todo final de semana pra casa de Câmara Cascudo, fazendo um curso que eu imaginei, e Cascudo todo sábado tava esperando por mim pra falar, ele achava ótimo, porque ele tava surdo, ele não ouvia o que a pessoa falava, então eu escrevia pra ele, mostrava, aí ele: uma aula [...] Z. A. eu conversa com ele às sete e meia da manhã...

Por meio do sucesso escolar e do contato com esses patronos, Ricardo, diplomado em Direito, trabalhou em jornais e em instituições culturais, ocupando cargos importantes, como o cargo que equivale atualmente ao de secretário da cultura, bem como dirigiu uma importante editora na cidade, a convite de Gilberto Freyre. Os trunfos de uma trajetória social muito bem sucedida em termos de cultura legítima são exibidos com orgulho por ele: “Hoje

¹⁰⁶ Ricardo relatou uma renda mensal de R\$ 10.000 reais, enquanto todos os demais informantes da burguesia antiga relataram renda mensal acima de R\$ 20.000 reais. A renda relatada por Ricardo distoa do elevado capital cultural objetivado que ele possui em casa, demonstrando que na constituição desse patrimônio outros modos de capital foram muito importantes. Ele também relatou ter uma casa de praia.

eu tenho mais de cinquenta títulos publicados, como autor e como organizador, e como editor eu tenho mais de trezentos e setenta”.

A origem social “popular” também foi reivindicada pelo arquiteto Marcus: “Eu sou de uma família muito simples”. É importante ter em mente que os informantes das classes altas tendem a controlar, nas situações de entrevista, a imagem que irão fornecer de si (PINÇON, 2007), já que, no caso desse informante, a origem social humilde tornou-se questionável quando ele revelou que seu pai era médico. De qualquer modo, ele esclarece que como filho mais novo já nasceu em um momento de ascensão econômica da família:

Marcus – [...] mamãe era doméstica, quando a gente morava em Natal [cidade natal], mamãe não tinha empregada. Meus irmãos até reclamavam depois brincando que eu tive mais, **meu pai já tinha uma situação melhor**, porque meus irmãos diziam que as sandálias deles eram de borracha, de pneu, essas coisas, e eu já tive outro tipo de tratamento, brincando. Eu tive mais sorte, logicamente, porque meu pai já tinha uma situação melhor, então viemos morar aqui [em Recife], então, aqui, depois mamãe já tinha uma empregada pra ajudar ela...

A ausência (relativa) de trunfos materiais contrasta com relatos de riqueza em capital cultural, adquirido precocemente pelo arquiteto. O contato com arte, por exemplo, se deu de modo lúdico, ainda na sua infância: “Papai era sócio... Valdemar de Oliveira iniciou aqui a Sociedade de Cultura Musical, era um concerto de câmara, e o meu pai fazia parte dessa associação e me levava pra ver esses concertos”. O contato precoce com música, fez dele o principal ganhador dos discos sorteados em uma rádio e que eram entregues na Rozenblit- “a loja do bom gosto”, uma loja que, assim como a Casa Hollanda, comercializava móveis e objetos de decoração, sediava exposições de arte na metade do XIX e era frequentada pelos círculos abastados da cidade do Recife (DIMITROV, 2013).

Marcus - Era muito engraçado. Eu era campeão de ganhar disco, porque como eu fui criado bem jovem, minhas irmãs, eu participava de uma vida que não era a da minha idade, então era Maisa Matarazo, Elizeth Cardoso, eu sabia de todas as músicas, e tinha um programa na Rádio Jornal que botava qual é a música? Eu já pegava o último número de telefone e já deixava no disco, daqueles telefones antigos, e soltava e eu ganhava e ia buscar na Rua da Aurora, na Rozenblit, os discos, eu fui o campeão, meu irmão ficava danado, porque eu só queria...

O informante que também estudou em um tradicional colégio católico, o colégio Marista, teve no irmão mais velho, arquiteto, uma referência cultural, determinante na sua escolha profissional pela arquitetura:

Marcus - Natal não tinha faculdade, um irmão fazia medicina e outro arquitetura, e ele voltava pra Natal de férias e **desenhava mesa, desenhava coisa e eu ficava muito ligado com a profissão do meu irmão**. Aí viemos

de volta morar aqui, ele já tava se formando, eu convivía com o **pequeno escritório que ele tinha ali no Edifício Pirapama com dois amigos**, e aí eu fui me familiarizando mais com a arquitetura e fascinado com o Recife antigo...

Assim, a convivência precoce com arte e a visitação constante a um dos primeiros prédios representantes do modernismo arquitetônico no Recife¹⁰⁷ estimularam o apuro estético desse informante que trilhou uma trajetória social ascendente em todas as modalidades de riqueza. Marcus desfruta de um alto capital simbólico no campo de arquitetura da cidade e exhibe uma moradia com uma coleção importante de obras de arte. Localizada no bairro de Apipucos, a moradia, que é remanescente de um antigo engenho na região, também exhibe um consumo curatorial particular, como podemos ver no relato abaixo:

Marcus - O que eu digo é a história do marquesão, são várias famílias e eu sempre brinco que **somos o lado pobre de todas elas**. Eu sou P. de L., meu pai, que é uma família muito rica de Alagoas, daqueles usineiros J. L., C. L., eu chego a ser primo terceiro de T. C., porque o pai de T. C. [...] era primo irmão do meu avô, mas meu avô tinha uma fazenda e eles tinham uma usina. Enfim, nós somos os B. de Garanhuns, têm uns B. riquíssimos, nós não somos, somos P., porque minha avó paterna é P. de Caruaru, nós somos a parte mais simples, **mas aí quando eu digo marquesão é porque quando eu vinha a Recife, eu ia nas casas desses parentes ricos e eu dizia "um dia eu vou ter uma coisa dessas"...**

Assim, o informante realiza escolhas estéticas condizentes com o lado ilustre da sua genealogia, na qual a sua família ocupou o lugar “dos pobres, mas nobres” (FREYRE, 1989). O capital cultural assegurou a convivência nas altas rodas sociais, como demonstra uma passagem do livro sobre a sua coleção de arte e que relata aspectos de sua trajetória de vida, como as constantes visitas a casa de uma vizinha procedente de família tradicional, na qual ele conheceu os móveis da Casa Hollanda: “Achei lindo aquilo! Aí eu pensei: um dia vou ter móveis iguais a esses e ainda vou ter um marquesão de palhinha igualzinho aos que eu vejo na casa dos meus parentes ricos”.

¹⁰⁷ A referência a prédios representantes do modernismo arquitetônico no Recife foi feita por mais de um informante das frações antigas nas classes altas. Além do Edifício Pirapama, projetado por Delfim Amorim, mencionado por Marcus, Ricardo afirmou que morou no Edifício Capibaribe, projetado por Hugo Marques, em uma das mudanças ocasionadas pelas cheias no Recife, em que ele precisou reconstruir a casa onde mora até os dias de hoje no bairro da Torre. Já Flávia relatou que a família da mãe morou no edifício Walfrido Antunes projetado por Acácio Gil Borsoi.

Figura 19 - O marquesão



Fonte: Casa Vogue (2014).

As trajetórias de Ricardo e Marcus demonstram como a riqueza cultural permite saltar as barreiras econômicas de classe e aproximar tais informantes da convivência com integrantes da burguesia antiga, da qual eles nunca saíram de todo. O elemento estamental sobressai nesses relatos, já que o capital cultural é mais determinante, para a convivência nos círculos antigos, do que o capital econômico (WEBER, 2000).

5.4 TRAJETÓRIAS E ACÚMULOS

Tendo analisado os processos de aquisição precoce do capital cultural pelos informantes da burguesia antiga, cabe ainda destacar que as trajetórias individuais desses agentes também são marcadas por acúmulos gradativos nessa e em outras formas de riqueza. A estrutura simétrica de capital que esses informantes exibem na origem social, exceto Ricardo e Marcus que apresentam origem em um meio social mais rico em capital cultural do que em capital econômico, também caracteriza o ponto de chegada no espaço social.

Esses informantes contam com vários tipos de acúmulos realizados pelas gerações anteriores, como relata Eleonora: “Minha avó fez um patrimônio enorme de imóveis, mas assim no centro da cidade que era onde se comprava muitas lojas, já meu avô também comprou muita coisa, então eles deixaram patrimônio”. O patrimônio material deixado pelo pai permitiu a reconversão nos altos índices de capital escolar que caracterizam a informante (professora titular) e os seus irmãos:

Eleonora – [...] eu fui ser o que queria, mamãe foi fazer o que ela queria, que deu dinheiro, ela trabalhou muito. [...] A. [irmã da informante] foi ser médica, o outro foi ser engenheiro, foi fazer inovação tecnológica e outro foi pra Alemanha fazer mestrado, foi pra Inglaterra, papai vendeu um prédio pra ele fazer mestrado, porque ele não tinha bolsa. [...] Então cada um foi fazer o que queria...

Olívia, cujos pais pertencem à oligarquia rural pernambucana, relatou processos de declínio econômico que caracterizaram esse grupo com a decadência da economia açucareira: “Eles [pais] chegaram a ser [ricos], mas depois ficaram médio, mas era considerado rico”. Além de casar-se com também herdeiro de linhagens rurais, a informante criou uma marca de tapetes de luxo que assegurou uma posição privilegiada no espaço social. Já a informante Cristina relatou a permanência de muitas propriedades construídas pelos antecessores e pelo esposo na família: “Hoje já é a terceira geração, a família deu continuidade, meu pai morreu, ficou um pedaço pra cada filho, a minha eu terminei vendendo [...] a um irmão pra aumentar o dele, porque eu tinha coisas em outros lugares né! [refere-se ao patrimônio construído a partir do casamento]”.

Flávia, formada em jornalismo e pedagogia, continuou atuando na escola fundada pela mãe e Tereza aposentou-se, assim como sua mãe, em um cargo público de prestígio, como auditora fiscal da Receita Estadual. Tais relatos apontam como a riqueza possui uma dimensão coletiva. Como afirmam Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b, p.9), a família apresenta-se como o núcleo central no estabelecimento das posições dominantes no espaço social. Nos casos de Marcus, Luiza e Ricardo, os capitais acumulados pelas gerações anteriores, sobretudo o capital cultural, também possibilitaram trajetórias de acúmulos, como demonstra o relato de Luiza: “Meu pai foi que começou essa ascensão, [...] porque ele saiu de um meio realmente bem diferente daquele que ele passou a viver, agora meu avô [Juiz] era muito culto, também era uma pessoa muito culta, **embora fosse pobre, mas era muito culto...**”.

Em matéria de riqueza social, tais informantes também dão continuidade aos acúmulos realizados pelas gerações anteriores. Para isso, muito contribui o internacionalismo que

caracteriza o estilo de vida da burguesia, por meio do qual se acumula um capital social que comumente ultrapassa as fronteiras nacionais (PINÇON E PINÇON-CHARLOT, 2007b).

A trajetória da professora universitária Eleonora é um exemplo de construção desse capital social cosmopolita. Tendo feito um intercâmbio aos quatorze anos para os Estados Unidos, ela consolidou nesse país uma espécie de segunda família. Assim, dentre os motivos que levaram o seu pai a comprar o apartamento ofertado pelo amigo e ex-prefeito Pelópidas Silveira estava o de acomodar a “família americana” da informante: “Minha irmã americana gostava muito de praia e ela vinha pra ficar aqui, mas ela também era uma que não dormia de noite com o barulho da Avenida [Boa Viagem]”. A formação do capital social internacional conta ainda com a realização de mestrado e de doutorado no exterior: “E com 23 [anos], meu ex-marido e eu fomos morar na Inglaterra pra mestrado, doutorado, essas coisas...”¹⁰⁸.

O capital social cosmopolita também se fundamenta nos frequentes casamentos com estrangeiros, realizados por membros das classes altas e por seus descendentes. A escritora Luiza está no segundo casamento com estrangeiro. Comuns também são os casos em que os filhos foram morar em terras estrangeiras. Dos sete filhos da informante Olívia, apenas um reside em Recife: “Olhe, a mais velha mora em São Paulo, a segunda ela casou, [...] pela primeira vez com um inglês que conheceu aqui no Cabanga [clube de classe alta no Recife]...”. Assim, idas frequentes a outros estados e países, nos quais residem os filhos, integram o estilo de vida desses informantes, como afirma Eleonora: “Meu filho mais velho faz 40 anos para o mês, eu tô indo porque eu vou todo ano pra Nova York”.

As redes de relações internacionais contribuem para a formação cultural desses indivíduos, por meio de socializações estéticas que agregam competência cultural àquela já formada na socialização primária. Assim, os informantes comumente associam os relatos de visita aos filhos e outros parentes aos passeios em museus e instituições culturais. Tereza afirma viajar para Paris com frequência- “três vezes é certo”- cidade em que reside sua filha. Ela relata já ter visitado vários museus ao redor do mundo, inclusive manifestando um sentimento de esgotamento em relação ao que alguns centros da cultura consagrada podem fornecer em nível de novas experiências estéticas. Tal esgotamento conduz ao gosto atual que ela manifesta pelas produções da arte contemporânea: “**A gente já esgotou muitas fichas,**

¹⁰⁸ Ela também realizou vários pós-doutorados em Londres, devido à consolidação de uma rede de relações em torno de um orientador da University College: “Toda vez que eu queria escrever alguma coisa, por exemplo, minha tese de titular, eu queria fazer, mas aqui não tinha como me concentrar [...] dando aula, consultório, aí eu ia pra lá...”. O capital social que não conhece fronteiras nacionais manifesta-se no fato de que no mesmo prédio em que Eleonora mora, ela possui outro apartamento, transformado em loft, constantemente utilizado para acomodar hóspedes da sua rede internacional. No período (fevereiro de 2016) em que me deu entrevista, por exemplo, ela se organizava para receber três jovens cujo pedido de acomodação partiu do orientador londrino.

conhece os museus do mundo na maioria, já foi mais de uma vez no Louvre, os museus de Amsterdã, tudo, de Londres. Hoje em dia o que eu adoro, adoro arte contemporânea...”.

Já Eleonora revelou forte admiração pelos museus que guardam muitos ícones da história da arte consagrada, como o Museu D’Orsey (Paris) e o Metropolitan Museum Of Art (Nova York), como demonstra esse relato que rende uma verdadeira homenagem à cultura legítima:

Eleonora – [...] no Museu D’ Orsey, meu Deus, quando eu entrei naquele Museu D’Orsey e vi aquilo tudo, aquela forma exposta, aquela coisa mais linda, na estação do trem, [...] eu fiquei impressionada né? Eu comecei a ver muita exposição de artista, principalmente no Metropolitan, porque meu filho ele já está, esse que é físico, nos Estados Unidos há uns 15 anos...

Da mesma forma, Flávia não se arrepende de ter seguido os conselhos maternos que a fizeram trocar a viagem de 15 anos para a Disney por uma viagem mais “rica culturalmente” que incluiu diversos passeios por museus da Europa, continente ao qual ela retornou mais de uma vez para apresentar os grandes templos da cultura legítima aos seus dois filhos.

Flávia - Mas eu "mãe todo mundo vai pra Disney", ela disse "**minha filha viagem pra Europa é muito mais caro, uma viagem muito mais cultural você vai voltar enriquecida culturalmente**". Lavagem cerebral. Aí fui pra Europa, minha irmã tinha ido quando fez 15 anos com minha mãe, e eu fui com minha mãe. **Ave Maria! Não me arrependo nunca!**

A devoção aos bens da alta cultura também se revelou no relato que ela fez sobre uma amiga próxima e arquiteta que atuou na ambientação do seu apartamento: “[...] ela morou na França um ano e meio, nas férias dela, a mãe dela obrigou a ela todos os dias a ir pro Louvre, ela passou um mês indo todo dia pra conhecer...”. Mesmo Ricardo, informante que nasceu em processo de descenso econômico da linhagem familiar, não se furtou a essa etapa fundamental para a formação do gosto estético. Nesse caso, as viagens foram viabilizadas pelo historiador renomado e tutor da sua trajetória profissional: “Só à Europa, eu devo ter ido umas dez, doze vezes com ele pra pesquisar documentos históricos...”. Como demonstram esses relatos, as trajetórias sociais, marcadas por experiências culturais importantes, também conformam a elevada disposição estética que caracteriza o estilo de vida dessa fração das classes altas.

Os acúmulos culturais intensos também explicam por que, dentre as frações das classes altas analisadas nesta pesquisa, a burguesia antiga foi a que mais reuniu informantes que demonstraram engajamento em instituições culturais ou em causas envolvendo a defesa do patrimônio cultural e artístico do estado. Olívia faz parte de uma sociedade artística que apoia um importante museu da cidade. Vocacionada à filantropia, a informante Cristina criou uma das feiras mais importantes de artesanato popular no estado, quando ocupou o cargo de

presidente de uma importante instituição benemerita. Marcus também tem seu nome ligado ao incentivo e à consagração do artesanato e da arte popular brasileira, no país e no exterior, costumando emprestar parte da sua coleção de arte erudita e popular para exposições e eventos de cunho cultural e artístico.

A professora universitária Eleonora, junto com um irmão, urbanista renomado, realizou um projeto apresentado ao poder público que visava a preservação do prédio com valor histórico em que ela reside. O imóvel de três pavimentos está dentre os poucos prédios de pequeno porte que resistiram ao intenso processo de verticalização que caracterizou o bairro de Boa Viagem nas últimas décadas¹⁰⁹.

Louise - Eu vi que você tentou aprovar o tombamento do prédio, como foi esse processo?

Eleonora - Meu irmão e eu pensamos em tomar o prédio para que ele não fosse derrubado, havia um projeto de uma construtora de derrubar o prédio, dar todos os recuos que a legislação pede, e fazer aqui um prédio de 33 andares com 66 apartamentos, e era uma proposta muito tentadora que eles me davam, porque eu escolhia os apartamentos e tudo o mais, só que eu não tinha essa vontade, aí eu **pensava "meu Deus, esse é o último prédio dos anos 50 aqui", você chega em Miami Beach, tem todos os prédios iguais, esse prédio não tinha arquiteto, ele é de catálogo...**

Louise - Como é essa coisa de ser prédio de catálogo?

Eleonora - Porque na época não havia escola de arquitetura, aqueles artistas que planejaram prédios, que desenharam. [...] Nos Estados Unidos, você vê muito, no Leblon, são prédios exatamente iguais, porque você olhava no catálogo e fazia igual. **Então na Europa eles eram também, o pé-direito é alto, nos Estados Unidos também se valoriza muito isso, esse prédio aqui o pé-direito é enorme, ele ficou pronto em 52, um dos primeiros** [da Avenida Boa Viagem]¹¹⁰.

Assim, Eleonora exhibe o alto capital cultural acumulado, por quem já viveu e conheceu várias partes do mundo, para embasar sua campanha em torno da preservação do prédio em que ela reside: “Me interessa muito arquitetura e arte, como eu vivi um tempo nos Estados Unidos e na Europa, então eu nunca perdi uma exposição dessas”.

O engajamento em instituições culturais também foi uma “herança” da informante Luiza, cujo pai integrou a Academia Pernambucana de Letras, instituição a qual ela também faz parte. Ela lamenta que no Brasil as pessoas não tenham sentimento de pertencimento e

¹⁰⁹ Tal processo levou a destruição de construções históricas como a Casa Navio e o prédio Caiçara, ambas na Avenida Boa Viagem.

¹¹⁰ Como esclarece o irmão da informante em uma reportagem, o prédio foi construído no período de transição do bairro de Boa Viagem como bairro de veraneio para bairro de moradia fixa das elites da cidade. Desse modo, ele possui um amplo pátio arborizado, que visa preservar aspectos do estilo de morar característicos das casas da zona norte. No quintal do prédio foram realizadas construções para os empregados das famílias moradoras, remetendo às antigas edículas nas “casas de sítio”.

nem valorizem o patrimônio cultural, relatando os atos constantes de pichação dos muros do casarão que cedia a Academia, um exemplar da arquitetura do classicismo imperial e que pertenceu ao barão Rodrigo Mendes:

Luiza - Você veja o francês, o francês ele tem um sentimento de pertencimento tão forte, tão forte, ele mostra a Torre Eiffel ou ele mostra todos os patrimônios que ele tem, material, com um orgulho tremendo. [...] Agora esse sentimento lamentavelmente o brasileiro não tem, [...] porque você veja, as pessoas vão, eu me lembro que eu pintava o muro da Academia e ficava olhando muito quando terminava de pintar, eu sei que amanhã ele vai estar pichado. É uma tristeza, você pichar, você mostra que não tem pertencimento, sentimento de pertença, aquilo é seu, é um patrimônio público...

Assim, esta narrativa expressa a imagem que os integrantes da burguesia antiga tendem a fazer de si próprios como portadores privilegiados dos códigos de civilidade (ELIAS, 2011, p.52). O jornalista Ricardo também exhibe, na sua trajetória de vida, várias credenciais em termos de promoções culturais e de defesa do patrimônio artístico e cultural da cidade.

Ricardo - Em 1980, eu fui aos Estados Unidos fazer um curso de Administração em Arte, passei lá quatro meses, não era bem um curso, era um seminário, aí voltei pra cá e aqui eu instalei a Fundação de Cultura Cidade do Recife e [...] foi a maior revolução dessa cidade, porque criamos o Teatro Apolo, criamos a Galeria Metropolitana de Arte que depois veio a se chamar MAMAM [Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães], eu acho horrível essa sigla, detesto sigla! Aí criei o Museu da Cidade do Recife e criei o Frevança, criei a Frevioca. Criei o Carnaval do Recife de uma forma de participação, deixou de ter passarela e passou a ser participação, Centro de Formação do Instrumentista. Criei uma oficina pra luteria, pra construir instrumentos. Estabeleci concerto de música erudita toda segunda-feira nas praças, nos domingos, tinha a Retreta, era apresentação de bandas de músicas.

Assim, foi, sobretudo, entre os informantes das frações mais antigas das classes altas, que encontramos os agentes mais sensíveis ao tema da democratização cultural, dado os processos socializantes que os conduzem a ser os principais portadores do “amor pela arte”¹¹¹ no espaço social.

¹¹¹ A expressão é usada por Bourdieu na obra *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*, fruto de pesquisa em colaboração com Dominique Schnaper e Alain Darbel, publicada em 1969. Nesse estudo, ele analisa como os Museus, a princípio, abertos a todos, encontram-se inacessíveis para a maioria das pessoas, já que os códigos de fruição da arte só se encontram disponíveis para os grupos mais privilegiados no espaço social.

5.5 AMANTES DO CLÁSSICO, HESITANTES SOBRE O MODERNO, AVESSOS AO MINIMALISMO

Se tivéssemos que definir um estilo de decoração valorado entre os integrantes com pertencimento antigo às classes altas, o estilo “clássico” seria o mais adequado para caracterizar os investimentos estéticos na moradia associados a essa posição no espaço social. No entanto, é necessário esclarecer dois aspectos em relação ao termo. O primeiro é que nem sempre os informantes mencionaram aderência a esse estilo, sobretudo, porque como será discutido mais a frente, eles tendem a rejeitar tendências e estilos definidos de ambientação. O segundo é que as noções de ambientação, a que estamos nos referindo, a exemplo do “clássico”, foram construídas a partir da pesquisa de campo, podendo se diferenciar da forma como são empregadas pelos profissionais de arquitetura e de ambientação.

Dentre as tomadas de posição na decoração que caracterizam o que chamamos de estilo “clássico” destacam-se: 1) a presença de móveis no estilo antigo; 2) preferência pela compra em antiquários, em detrimento de lojas de decoração; 3) preferência por móveis e objetos com carga memorial e afetiva (consumo curatorial); 4) presença de símbolos na decoração que remetem ao estilo de morar das elites tradicionais pernambucanas e 5) preferências artísticas voltadas para os artistas consagrados sob o cânone regionalista em Pernambuco.

O grau de adesão ao “clássico” pelos informantes relacionou-se com diferentes níveis de aversão ao estilo “moderno”, entendido como o conjunto de princípios estéticos com relação aos interiores residenciais defendidos pela arquitetura moderna, e aos estilos “clean” e “minimalista” que surgem, na fala dos informantes, como variantes vulgarizadas e esteticamente empobrecidas do cânone modernista.

O estilo “clássico”, como o definimos, é claramente identificável nas moradias das informantes com origem nas linhagens rurais do estado. Cristina, por exemplo, dirige suas preferências em mobiliário aos móveis coloniais e Olívia possui uma decoração com elevado consumo curatorial.

Cristina – [...] na minha **casa é tudo que parece comigo, então, eu gosto dos móveis coloniais**, então, a minha mesa... minha sala de jantar é **colonial**, eu sou mais ortodoxa, mais antiga.

Louise - E aí é tudo colonial, você disse que gosta...

Cristina - Gosto de **móvel de jacarandá, é tudo muito clássico**. Eu quero botar nas minhas casas o que as pessoas me deram, que eu gosto, você vai ver, meu quarto é uma informação. Eu não tenho coragem de botar fora uma coisa que me deram.

Figura 20 - Sala de jantar colonial



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

Cristina também demonstra dispor de mais de uma moradia: “Como eu tenho muitas casas, é porque eu tenho a casa da praia, casa da usina, a casa na destilaria, aí eu vivo trocando [refere-se à troca dos móveis entre as casas]”. A decoração da casa apresentada na revista Aurora, um apartamento de cerca de 300 m², localizado no bairro da Torre, é repleta de móveis e de objetos que remontam a uma iconografia da vida social nos engenhos, a exemplo da mesa extensa de jacarandá, do móvel marquesão, das baixelas de prata, etc. Dirigindo suas preferências ao estilo clássico, ela não manifestou aversão ao estilo moderno. Todavia, a informante coloca este em um lugar inferior àquele nas suas preferências: “Eu gosto de uma peça de designer, mas gosto mais do móvel tradicional, **não faço questão de na minha casa ter uma peça moderna**”.

A empresária Olívia, cuja moradia possui móveis nos estilos antigo e moderno provenientes da Casa Holanda¹¹², mostrou-se muito democrática em relação aos estilos de decoração: “Eu gosto de tudo, eu gosto de casa moderna, eu gosto de casa antiga”. Mas, em

¹¹² Como afirma Pontual (2015), durante os anos 1960, a Casa Holanda passou a contar com uma equipe de arquitetos que começou a desenvolver projetos de interiores modernos em acordo com a paulatina acolhida dos princípios estéticos da vanguarda arquitetônica entre as elites locais. Contudo, apesar da introdução de peças modernas na produção moveleira dessa empresa, os móveis com linhas tradicionais continuavam a compor a maior parte das encomendas, refletindo o gosto tradicional das elites ainda nesse período.

entrevista a um colunista social, ela demonstrou que o seu gosto democrático não é de todo irrestrito:

Colunista - O que a senhora considera de bom gosto na decoração contemporânea?

Olívia - Gosto muito dos ambientes modernos, limpos, mas **não preciso usar peças antigas que cada um de nós tenha, herdadas da família, ou mesmo adquiridas.**

Percebemos, assim, que a adesão ao moderno se faz com certos limites, cujo sentido é o de não se abrir mão dos símbolos na decoração que denotam o pertencimento antigo às elites do estado. Como essas informantes, o jornalista e colecionador Ricardo também exhibe preferência pelos móveis antigos na decoração: “Eu gosto muito dos Móveis Pernambucanos, móveis pernambucanos é uma mobília surgida aqui em Pernambuco por um marceneiro francês, chamado Julião Béranger, esse aí é um deles [aponta para um móvel presente na biblioteca da sua casa]”.

Ricardo - Isso aqui se chama uma cômoda papelreira no **estilo Dom José.**

Louise - Você comprou em Leilão?

Ricardo - Essa foi. Em São Paulo. É **Jacarandá.**

Percebe-se como essas preferências estéticas possuem relação com o estilo de morar das elites do século XIX. Uma série de objetos que denotava distinção social nessa época ainda continua desempenhando esse papel. É o caso dos móveis Béranger, dos cristais Baccarat, das baixelas de chá, dos faqueiros de prata, das louças inglesas, etc. Vale notar que tais objetos só foram citados nas entrevistas com integrantes das frações antigas das classes altas, como demonstra este relato de Cristina: “E esse meu lustre que é italiano ia caindo em cima do meu Baccarat, Deus me ajudou que ele não caiu”.

Amante do estilo clássico, a escritora Luiza declarou suas preferências já no início da entrevista: “Eu **gosto do antigo**, acho que você já percebeu, percebeu pelas fotografias [refere-se às fotografias da matéria da seção Pode entrar!], eu **sou louca por coisa antiga...**”. O termo “clássico” surgiu constantemente nos relatos dessa informante, não somente nos relativos às preferências em decoração, mas em âmbitos variados da prática, tais como: no vestuário – “eu me visto à antiga, uso coisas assim muito clássicas e eu realmente **gosto do clássico**” – e na alimentação:

Luiza - **Eu como muito clássico.** Eu gosto mais de peixe. Isso aí eu gosto. Muito mais de peixe do que de carne. Gosto de uma comida moderada, nada muito espalhafatosa. Minha mesa é realmente muito simples, a gente come assim comida muito simples, eu procuro comer com um mínimo de naturalidade...

Nas suas manifestações de gosto, Luiza reúne um conjunto de preferências que sinalizam o antigo pertencimento à burguesia. Como afirma Bourdieu (2008), a predileção por um interior confortável e por uma culinária tradicional, bem como a frequência a antiquários, operam como importantes marcas distintivas de antiguidade nas classes altas. Luiza, por exemplo, afirma ter interrompido forçosamente a prática de ir a antiquários quando já não havia mais espaço para acomodar móveis e objetos em sua casa:

Luiza - Então eu tava falando que meu marido foi quem comprou, *Art Nouveau*, foi ele realmente que comprou [refere-se a uma cristaleira] não fui eu. De resto, foi tudo eu. Tenho uma cristaleira também que é muito bonita, que também fui eu que comprei, da minha safra, das minhas caminhadas pelas coisas antigas, no museu, na Rua da Conceição [Rua no bairro da Boa Vista em que se encontram muitos antiquários], **onde tivesse antiguidade, eu estava, já era conhecida**, às vezes ligavam pra mim...

Figura 21 - Amante do clássico



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

Diferentemente de Cristina e Olívia, a escritora Luiza não faz concessão aos ambientes modernos que se inserem entre os estilos de decoração aos quais ela expressa aversões estéticas:

Louise - Qual o estilo de casa, Luiza, que você não gosta assim, não é do seu gosto?

Luiza - **Estilo moderno, não gosto mesmo.**

Louise - Como seria uma casa de estilo moderno?

Luiza - [...] Por exemplo, **eu não tenho nenhuma admiração por um apartamento que eu entro e que é tudo moderno, dá uma sensação de**

que eu não estou numa casa, dá uma sensação que eu estou numa sapataria, em qualquer lugar. **Eu acho o impessoal**, acho que a impessoalidade do estilo moderno, isso é pra mim, a minha opinião, ele me dá uma sensação muito ruim, **porque o antigo tem uma história**. [...] Todos os móveis que estão aqui têm uma história que eu não conheço, têm uma história comigo, mas têm uma história anterior que passou por outras mãos, passou por outras pessoas...

Também para o advogado e marido de Flávia, as decorações modernas seriam muito impessoais: “Eu acho que quando é muito moderno já fica sem... **Aí é gosto né?** Mas se for um negócio muito moderno pode ver que fica um estilo meio uma loja”. No apartamento do casal – exceto as poucas peças as quais Flávia se refere como modernas, tais como: a estante planejada e o sofá – a decoração é composta por móveis antigos comprados em antiquários e em feiras de antiguidades fora do país, um dos passeios preferidos que eles relataram fazer:

Louise - Como é que foi a aquisição dos móveis de vocês?

Flávia - Ah minha filha, **a gente ia em antiquário todo sábado, a gente ia em antiquário catar**. Aí tem essa peça preta aqui é nova, lógico, esse sofá tudo, mas isso aqui é de antiquário, esse telefone meu pai me deu, esse porta retrato, a gente adora Buenos Aires, aí foi na feira de San Telmo de Buenos Aires, tá vendo isso aqui? É antiquário.

Figura 22 - Sala Clássica



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

Mesmo os detalhes da decoração, como as peças do lavabo e a porta do apartamento foram escolhidos para combinar com a decoração “clássica”, como narra Flávia a respeito da porta de entrada: “Por exemplo, a porta desde o nosso outro apartamento que a porta é desse

estilo almofada chiquíssima, [...] **eu gosto de coisa clássica entendeu?**”. Aqui também cabe destacar um objeto de distinção – portas e janelas almofadadas - que marcou o gosto das elites do século XIX.

Desse modo, a prática de comprar móveis em antiquário caracterizou todos os informantes das frações mais antigas nas classes altas, que não citam lojas de decoração como local de compra e de preferência para a aquisição de mobiliário. Eleonora, por exemplo, narrou que ao precisar adquirir um novo guarda-roupa optou por realizar a compra em um antiquário: “Aí eu entrei no antiquário e comprei seis cristaleiras e resolvi”¹¹³. Nenhum dos informantes afirma que o preço é um critério de compra para as peças de mobiliário. Cristina relata que preza “primeiro que a madeira seja boa, [...] jacarandá”. Já Ricardo exhibe um critério muito pouco utilitário: “É se toca em você, qualquer peça é importante se toca em você. Se você desperta alguma coisa, você vai e compra”.

Assim, os relatos em torno dos móveis denegam o aspecto funcional, priorizando a forma e os valores simbólicos, como expressa a afirmação de Luiza: “Porque pra mim eles [os móveis] têm uma vida e eles sabem meus segredos, eu converso com eles...”. O cotidiano transformado em uma constante arte de viver nos envia para a neutralização das urgências práticas que caracteriza a posição social desses indivíduos, levando a que mesmo nos aspectos mais comuns da existência eles possam aplicar a disposição estética, empenhando-se nos processos de estilização da vida.

Nos modos de aquisição dos móveis relatados pelos informantes também cabe destacar o papel do capital social. Mais de um informante expressou aquisições de peças de mobiliário com valor histórico por meio das redes de relações em que estão inseridos. Se, como afirma Bourdieu (2008, p. 76), os modos de aquisição dos móveis estão relacionados com a origem social e com o nível de instrução dos indivíduos, os mais bem dotados de capital cultural incorporado têm sempre histórias para narrar a respeito da forma como os móveis foram adquiridos. “Esse aqui [marquesão feito por Béranger] eu comprei em um antiquário que não sabia o que era” (Ricardo). Abaixo, uma narrativa de “resgate” de um móvel de sacristia que a escritora Luiza fez em uma de suas andanças a procura de antiguidades:

Luiza – [...] Este móvel, era um dia chuvoso, era uma tarde chuvosa e eu olhei este móvel no meio da rua em plena chuva, levando chuva, não era uma chuva grossa, mas era uma chuva constante, aí eu falei pro rapaz "esse móvel de quem é?", "é daquele senhor ali", "mas ele tá levando chuva",

¹¹³ Considerando que o dinheiro despendido na compra de seis cristaleiras em um antiquário é significativamente maior do que o necessário para a compra de um guarda-roupa, este relato expressa a posição privilegiada no espaço social.

"não, é porque ele não serve pra nada não, isso é um móvel que ninguém quer, então a gente tá doido pra se livrar dele", **eu olhei o móvel e vi que era uma coisa assim antiga, uma preciosidade de uma beleza única...**

Figura 23 - Móvel de sacristia



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013). Móvel de sacristia (no lado esquerdo da foto).

Esses relatos dão a ver o olhar apurado dos informantes para reconhecer o valor das peças, colocando em evidência a disposição estética. Os informantes também ilustram essa competência estética quando, não raro, transformam a função dos objetos, como fizeram Tereza, ao transformar um guarda-roupa da avó em cristaleira, e Eleonora, ao dar às cristaleiras a função de guarda-roupa. Autorizados pelo capital simbólico que concentram, tais informantes podem mesmo valorizar o que é kitsch:

Marcus - Eu acho que **hoje não existe mau gosto, não existe o kitsch**. Eu acho que da pequena coisa, você encontra uma luz no fundo do túnel, como **eu acho que o bom gosto e as coisas nunca estão em Nova York, Paris. Você vai pro interior, você viaja, você vai encontrar algo**, se você procurar alguém fazendo uma coisa diferenciada, uma arte popular ou pintando ou alguém que tenha uma visão da vida diferenciada...

O que o arquiteto desconhece é que só aos estetas, detentores de um alto capital cultural e simbólico como ele, é dado o poder de consagrar objetos comuns em objetos estéticos (BOURDIEU, 2008). O poder de assinatura, por meio do qual a arquiteta Janete Costa consagrou objetos da cultura popular entre as classes altas, é continuado por Marcus, a cujo nome também se vincula à descoberta e à consagração de muitos artistas populares.

Embora os informantes não citem Janete Costa como uma influência nas ambientações¹¹⁴, vale notar que os preceitos estéticos dessa profissional, cuja orientação estilística tornou-se um cânone no campo, estão em acordo com o que a maior parte dos integrantes das frações mais antigas das classes altas valorou como “bem morar”. Nesse sentido, assim como Janete Costa combinava elementos modernos e antigos na ambientação, os informantes, que afirmaram gostar do estilo moderno, não prescindem da utilização de peças antigas na moradia, dado o seu valor mnemônico e histórico.

Esse horizonte estilístico também é endossado por Marcus que mesmo formado na escola modernista de arquitetura não adere ao moderno de forma incondicional, como expressa o seu relato de reprovação à utilização dos móveis de assinatura nas decorações como um ícone de status: “Então tem que botar o designer de Philippe Starck, a cadeira de não sei quem, que custou **vinte e dois mil reais**, porque aquilo é um status, eu **acho isso uma bobagem**”. Na moradia desse arquiteto, os valores da arquitetura moderna dividem lugar com os símbolos do bom gosto endossados pelas elites tradicionais, a exemplo do marquesão que ele almejou possuir ainda quando criança e que simboliza sua trajetória de ascensão social.

Figura 24 - Tradicional e moderno 1



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

¹¹⁴ Vale ressaltar que a pergunta da entrevista direcionada a Janete Costa foi elaborada apenas aos profissionais de arquitetura, o que justifica, em parte, a ausência dessa profissional nos relatos dos informantes que não são arquitetos.

Figura 25 - Tradicional e moderno 2



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

Tereza também afirmou gostar da combinação do moderno com o tradicional, de modo que sua moradia reúne o consumo curatorial de objetos e móveis antigos ao lado de peças modernas. Se tanto Tereza como Marcus expressaram admiração pelo moderno, tais informantes rejeitam o que podemos compreender, a partir das suas falas, como uma espécie de vulgarização desse estilo, que se manifesta nos estilos “clean” e “minimalista”. Tereza, por exemplo, afirmou que não gosta de moradias cuja decoração é feita de acordo com o que está na moda: “Esses estilos de moda, **que é tudo branco**, não sei quê, aquelas coisas assim muito de moda, que a gente vai em todos os apartamentos tá tudo igual, fórmicas”. Quando eu pergunto se ela está se referindo ao estilo clean, ela sentencia: “Clean eu gosto, se fosse Clean, Clean, mas não é...”. Assim, ela enfatiza que existe um clean “verdadeiro”, em acordo com a limpeza formal que caracteriza o moderno e que seria exemplificado nos móveis de Sérgio Rodrigues – “eu tenho uns tamboretos de Sérgio Rodrigues ali, então dessas coisas eu gosto” – e uma vulgarização desse estilo, caracterizada na descrição que ela fornece acima.

Em resposta a minha pergunta sobre o porquê dos ambientes típicos ao minimalismo e ao *clean* não estarem representados na seção Pode entrar!, o arquiteto Marcus manifestou sua aversão ao que para ele mais parecem com “ambulatórios” do que com moradias, em referência à predominância do branco tão emblemática desses estilos:

Marcus - **Eu jamais seria minimalista**, porque essas casas que ele fotografou [refere-se à revista Aurora] **são casas bem pernambucanas e são casas que têm história**, a pessoa tem que ter história, todas que você viu tem um pouco dessas pessoas que elas carregaram para esse novo espaço, talvez ela morava num, noutro, na casa da mãe, todas essas casas que você vai ver, **tem algo da memória dela. Não é uma casa moderníssima, toda branca, um ambulatório de modernidade**, não é, pode ter, mas nenhuma... É uma coisa bem pernambucana, **o pernambucano não é minimalista**, o pernambucano gosta de ter muitos... **o móvel antigo, a cadeira de balanço, a rede, o santo, pernambucano tem muito lado de santo, é uma coisa da cultura nossa.**

A fala do arquiteto expressa claramente a existência de um “filtro” no jornalismo cultural da revista Aurora, demonstrando que a revista consagrava os modos de morar de determinadas frações das classes altas na RMR, de modo que nem todos os estilos de ambientação caros às elites locais estavam ali representados. Os estilos minimalistas e clean, por exemplo, passavam muito longe das lentes de consagração desse jornalismo cultural interessado nas “casas pernambucanas”. Como analisamos no capítulo sobre o campo de arquitetura de interiores na RMR, tais estilos são valorados entre integrantes das frações economicamente dominantes e (relativamente) pobres em capital cultural, sobretudo no que se refere às competências para exercer o refinamento nas esferas mais distantes da cultura legítima, como a decoração.

Para os integrantes das frações antigas das classes altas, o minimalismo é incompatível com um estilo de vida que, no âmbito da decoração, deve acolher as marcas do passado expressas em objetos estéticos e afetivos que narram a saga ilustre da linhagem familiar. Nessa perspectiva, Eleonora demonstrou um forte espanto ao narrar histórias de amigas que tendo mudado de moradia não teriam levado nada do antigo local para o novo:

Louise - Me fala um estilo de decoração que você não gosta, você não adotaria na sua casa?

Eleonora - Olhe, eu não gosto do óbvio, **eu tenho amigas minhas que ascenderam muito**, que estudaram lá em casa, moraram até lá em casa, ficaram ricos, eu chego, eu fico até constrangida nas casas, **são todas iguais, umas mesas quadradas que estão na moda**, inclusive um dia eu perguntei assim "**você não tem nada seu quando você se muda?**", aí eu notei que não só ela. Quando eu morava em Boston, eu hospedei uma menina riquíssima daqui, ela disse que no dia que o pai comprou o apartamento, que eles sempre moraram na Avenida [Boa Viagem] com apartamento alugado, no dia que ele comprou eles se mudaram com a roupa do corpo, **ninguém leva nada, tá entendendo?**

A atitude da amiga descrita por Eleonora contrasta muito com a dificuldade relatada pela informante em mudar-se da atual moradia, dado o forte apego aos objetos que possuem

relação com a sua trajetória de vida e com a de seus familiares¹¹⁵. Desse modo, o que se manifesta nessas aversões aos estilos clean e minimalistas é uma oposição entre o estilo de vida da burguesia antiga, impelida ao consumo curatorial e cuja decoração deve abrigar elementos da história do grupo, e os recém-chegados desobrigados desse tipo de consumo, já que não há o que guardar de um passado, cujos símbolos, muitas vezes, tornam-se incompatíveis com a posição social recém-ocupada.

Uma das mais visíveis expressões dessa oposição consiste na presença ou na ausência dos retratos dos antepassados como parte da decoração da moradia. Como dissemos anteriormente, com base na pesquisa de Araújo (2006), tais retratos não são valorados entre os que adotam estilo clean na ambientação. Já nas moradias analisadas neste capítulo, os retratos, os quadros e os móveis herdados dos ancestrais, expostos em locais de destaque na moradia, asseguram a continuidade do capital simbólico para além da finitude biológica dos membros da linhagem.

Figura 26 - Retratos e capital simbólico



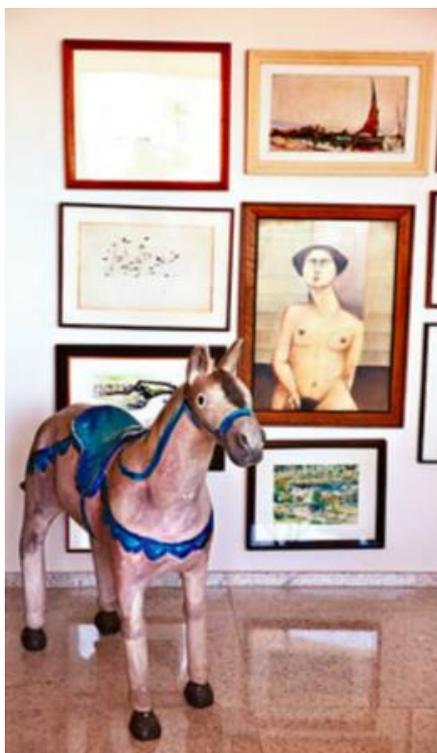
Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

¹¹⁵ Em pesquisa com a burguesia de São Paulo, Pulici (2010) também verificou que, para os integrantes caracterizados pelo pertencimento antigo aos círculos privilegiados, o estilo minimalista na decoração é tido como típico de quem é jovem ou daqueles que não possuem “pedigree” social. Assim de acordo com a autora: “O estilo minimalista é definitivamente incompatível com a pertença ao círculo das famílias antigas e poderosas socialmente. É, em suma, viável para aquele que não entende nem possui nada herdado, não sabe combinar as coisas e, com um estilo clean, não vai errar” (p. 143).

5.6 “CASA BONITA É CASA COM ARTE”: MODOS DE CONSUMO ARTÍSTICO

Demonstrando o quanto a sentença acima (título de uma das matérias da seção *Pode entrar!*) integra a concepção do “morar bem” nos informantes da burguesia antiga, Tereza afirma que a primeira aquisição feita para a sua moradia foi uma obra de arte: “A primeira coisa que a gente [ela e o esposo] comprou na vida pra casa foi um quadro. Esse quadro não tá nem aqui, tá no escritório dele”. A iniciativa de acomodar os quadros no escritório de advocacia do esposo foi adotada quando não se tinha mais espaço no apartamento para esses bens. Na casa da informante, quadros ocupam a maior parte das paredes dos cômodos.

Figura 27 - Paredes galerias



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco, 2013.

Também para Cristina, uma casa bonita necessita ter obras de arte: “Tem que ter principalmente quadros, esculturas, cerâmica, tudo”. Desse modo, o “amor pela arte” expressa, mais do que qualquer outra prática, uma unidade no estilo de vida dos integrantes da burguesia antiga, manifestada no espaço habitado¹¹⁶. Assim, o currículo notável que esses

¹¹⁶ Como afirmam Pinçon e Pinçon-Charlot (2007), os grandes burgueses são os principais clientes dos mercados de arte. Assim, não é raro que, após uma ruptura na linhagem familiar, que deixa os doadores sem descendentes diretos, as mansões desses indivíduos se tornem museus, ou, que as obras de arte sejam doadas à coletividade. Nesta pesquisa, em que os indivíduos que contribuíram como informantes não apresentam o mesmo volume de

informantes exibem em promoções culturais é acompanhado pelo consumo da obra de arte na esfera doméstica. As moradias exibem sempre algum tipo importante de capital cultural objetivado, sobretudo em livros, móveis antigos e obras de arte. O informante Ricardo possui, de acordo com a matéria da seção Pode entrar!, uma coleção de setenta quadros expostos pelos cômodos da residência. Já o arquiteto Marcus construiu em sua trajetória de colecionador, que já conta com mais quarenta anos, um patrimônio de sete mil peças de arte popular, além das obras de arte erudita que integram a coleção eclética.

Figura 28 - Colecionadores 1



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco, (2013).

Figura 29 - Colecionadores 2



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco, (2012).

patrimônio que a alta burguesia francesa analisada por Pinçon e Pinçon-Charlot, o consumo artístico e o colecionismo também estiveram presentes.

As moradias das empresárias provindas de linhagens rurais, Cristina e Olívia, assim como das informantes dotadas de alto capital escolar, Eleonora e Tereza, também exibem muitas obras de arte. A pedagoga e proprietária de escola, Flávia, vai no mesmo caminho, relatando na ocasião da entrevista ter comprado recentemente, como presente de aniversário de casamento, um quadro do artista Romero Andrade Lima. Já a escritora Luiza afirmou não ter obras de arte, embora tenha sido possível observar quadros na moradia da informante, provavelmente de artistas não renomados, pois quando questionei sobre o nome dos pintores, a informante evadiu da temática. No seu caso, o capital cultural objetivado se expressa mais em móveis, louças, pratas e em livros.

Embora o “amor pela arte” confira unidade ao estilo de vida dos informantes das frações mais antigas das classes altas, é importante frisar que, mesmo no interior dessas frações, existem matizes nos modos do consumo artístico. Nessa perspectiva, os informantes mais bem providos em capital econômico relatam o modo de aquisição das obras em acordo com a denegação do econômico que caracteriza o funcionamento do campo artístico, como se observa na fala de Tereza:

Louise - E a maioria desses quadros foi vocês [ela e o marido] que escolheram?

Louise - Tudo. Tem muito pouco assim que a gente herdou, nessa multidão todinha, **teve três, quatro quadros, foi muito** [herdados].

[...]

Louise - A maioria é de leilão, é Tereza?

Tereza - Não. **Muito de galeria.**

Louise - São muito caros?

Tereza - São caros.

Louise - Qual foi a obra mais cara que tu já comprou, Tereza?

Tereza - Lula [Cardoso Ayres]?

Louise - Lula?

Tereza - **Não sei**, tudo tem sua época. Esse **João Camarazinho** aí, pequeno, tudo, escuro, foi caro na época, pra gente foi um esforço. Aquele **Luciano** [Pinheiro] na época foi, hoje em dia não vale mais, [...] **Reynaldo Fonseca**, aquele grande ali também, **Siron Franco** também.

Louise - Geralmente vocês conseguem alguma negociação?

Tereza - **Não, não negocio, não, não negocio** [tom de voz categórico].

Tereza nega enfaticamente estabelecer negociação no momento de compra das obras, dando a ver a distância das necessidades que marca a sua posição social. O relato do despertar apaixonado para a obra que culmina na sua apropriação posterior foi citado por Cristina, informante que, assim como Tereza, é bem provida em diversos trunfos sociais:

Louise - E quando é que uma obra te desperta? Quando é que tu gosta? Por exemplo, essa aqui que você me falou? [refiro-me a um quadro da artista Tereza Costa Rêgo].

Cristina - Nossa Senhora tá muito forte e muito tênue nesse véu, fiquei doida, porque ela tá apresentando a gente e o salvador do mundo, mas tá diáfana, esse véu dela, fiquei doida.

Louise - Foi muito caro?

Cristina - Foi.

Louise - Tu lembra mais ou menos o valor, Cristina?

Cristina - **Não sei quanto custa um quadro de Tereza hoje, também não decoro muito não**, mas foi caro. Eu não paguei a vista, comprei a O., você se lembra de O.? É jornalista, uma vez ele fez uma exposição de Tereza Costa Rêgo. Oxente! **Quando eu vi esse quadro fiquei doida...**

Já nos informantes menos providos de capital econômico, como Ricardo, o capital social mostrou-se fundamental no processo de aquisição das obras. O informante foi o único, dentre os membros da burguesia antiga, que explicitou critérios econômicos para a aquisição dos seus quadros:

Ricardo - **Paisagens, eu gosto muito porque é mais barato.**

Louise - O que é que seriam as mais caras?

Ricardo - São as personificadas e depois a dos grandes artistas.

Louise - Mas você tem obras aqui, João Câmara por exemplo...

Ricardo - Porque apareceu a oportunidade de ter. **A de João Câmara eu comprei em 10x, não se esqueça que ele foi meu colega de Salesiano, então ele me fez um preço todo especial**, P. [marchand do artista] ficou irritadíssima, porque ele me vendeu uma peça em 10 vezes.

Outros relatos, sobre o modo de aquisição de obras de artistas consagrados, demonstram como a rede de relações privilegiadas foi fundamental para a construção da coleção de arte do informante: “O Lula Cardoso Ayres foi o filho que tava precisando de dinheiro naquele mês e me vendeu a peça, ele tava apertado”. Ou ainda:

Louise - E Reynaldo Fonseca também foi...?

Ricardo - **Reynaldo Fonseca** foi uma história maior ainda. Sara Erlich¹¹⁷, era uma médica [...] ela era estudante de medicina e ele pintava os quadros dele com base no retrato de Sara Erlich. Pra pagar o trabalho de modelo, ele fez um retrato dela e doou a ela em 1954. Ela passou a vida toda com esse retrato, no final da vida, ela queria escrever as memórias dela, mas não tinha como publicar porque ela não tinha dinheiro, aí eu consegui editar, imprimir as memórias dela e dividi em dez vezes e, com isso aí, eu fiquei com a peça dela.

Se ressaltamos a posse de obras de arte como um modo fundamental de objetivação do capital cultural é porque, como afirma Bourdieu (2008), o seu consumo constitui uma das manifestações supremas da abastança tanto de condição, no que se refere aos recursos necessários para a sua apropriação material, como de disposição, no que se refere às competências exigidas para a sua apropriação simbólica. Desse modo, o próximo tópico

¹¹⁷ Filha de imigrantes judeus poloneses, nascida em Recife, e atuou como psiquiatra. Ela também se dedicou à escrita de crônicas e de contos que narram a sua formação familiar a partir da confluência entre a cultura pernambucana e a tradição judaica (IGEL, 2000).

analisa os modos de uso das obras de arte que caracterizam os informantes das frações mais antigas das classes altas na RMR.

5.6.1 Consumo simbólico: arte não é investimento

A socialização primária e as vivências estéticas ao longo das trajetórias municiam os informantes da burguesia antiga de competências para uma apropriação simbólica dos bens da cultura legítima. Tal competência expressou-se na adequação entre os discursos que eles deram sobre o consumo artístico e o princípio de denegação do econômico que estrutura o funcionamento do polo autônomo do campo da arte (BOURDIEU, 2011). Ao conter uma questão sobre a arte como investimento econômico, a entrevista pareceu infringir uma regra, conhecida entre eles, segundo a qual o “amor pela arte” e a rentabilidade financeira não possuem relação:

Louise - Mas tu vê isso [consumo de arte] como um investimento também?
Tereza - Não [enfática]! Vejo muito como investimento no sentido de ir investindo pra deixar a obra de arte pra meus filhos, pra meus netos, sim.

O consumo artístico integra o processo de transferência de capital cultural de uma geração a outra, integrando mais a consolidação de um patrimônio espiritual do que econômico. Nesse sentido, Eleonora afirma que costumava presentear os filhos com quadros em datas comemorativas: “Esse aqui [quadro] eu dei de presente um dia para os meninos, eu dava de dia das crianças pra você ver, aí P. quando casou agora, levou os dois”. O consumo é sempre explicado em referência ao gosto pela arte e nunca como um investimento material, como também demonstra o relato da empresária Cristina:

Cristina - [...] **pintura só vale pelo deleite de a gente olhar**. Seu eu quiser vender um quadro agora, eu tenho um quadro aí de Anita Malfatti, um desenho de **Anita Malfatti**, se eu quiser vender, não custa 15.000 reais, uma coisa que foi da primeira Semana de Arte Moderna, não valoriza. Agora tem pintor que pipoca né? Eu vi um Muniz agora, que eu não entendo muita a pintura dele não, é descritiva, ele aborda assuntos, ele fez um negócio com o lixo lá no Rio de Janeiro, muito interessante, mas o homem vende adoidado para o mundo todo. Um **Romero Brito**, doido, feia a pintura dele, aquilo não é pintura, é um designer gráfico, vende até pra Kate Middleton, vendeu um quadro pra Harry e Kate, fico dizendo assim "meu Deus! a gente não sabe de nada".

Observamos, neste relato, os elementos da gratuidade, da ausência de função e do desinteresse aludidos pela *estética pura* para demarcar a singularidade da obra de arte e de sua percepção em relação aos demais objetos (BOURDIEU, 1996a). Ademais, esta fala toca na

cisão que estrutura o funcionamento do campo de produção de bens simbólicos, de modo que Anita Malfatti e Romero Brito representam o polo autônomo e o polo comercial desse campo, respectivamente.

Como afirma Bourdieu (2008, p. 260), a relação com a obra de arte modifica-se quando, como objeto possuído, ela inscreve-se “na série de bens de luxo possuídos por alguém que, ao usufruir deles, não tem necessidade de confirmar, de outro modo, [...] o gosto de que são o testemunho”. Nesse sentido, a ausência de relatos que acentuem os aspectos formais das obras, entre esses informantes, revela uma relação espontânea e liberada da necessidade de comprovação da competência artística:

Louise – Por que tu gostou desse especificamente [refiro-me ao quadro de **Lula Cardoso Ayres** que a proprietária dispõe na sala de estar]?
Eleonora - Eu gosto da mulher no balanço, a igreja, as cores mais pastel, aí eu disse "esse vai pra mim" e ficou pra mim e pronto.

Se uma marca da experiência do entendido é a própria incapacidade de explicar os princípios de seus julgamentos, os integrantes da burguesia antiga são aqueles que mais se distinguem, sem intenção de distinguir-se, pelo modo que agenciam a obra de arte. Essa experiência fica demonstrada no relato de Olívia que convive em sua casa com obras de estilos artísticos variados, como a pintura regionalista de Cícero Dias e a pintura abstrata de Montez Magno:

Louise - Como é que tu te sente, assim, rodeada dessas artes?
Olívia - Eu gosto.
Louise - Te dá prazer? Tu acha importante na moradia ter arte?
Olívia - Acho, faz bem à vista.

O rendimento simbólico, que o consumo material de obras de arte propicia, dispensa os esforços de demonstração de capital cultural incorporado. Não é a toa que os relatos sobre as obras que colocaram em evidência aspectos formais e estilísticos surgiram mais no informante com estrutura de capital menos simétrica, na qual o capital cultural é superior ao econômico:

Ricardo - Esse aqui talvez seja um dos melhores quadros de Rubens Sacramento.
Louise - Por que o melhor?
Ricardo - Porque é uma técnica que ele não usou muito. Isso é um arrastão, **a profundidade que não tem em outro quadro. E aquele dali um detalhe de beira de praia que ele não usou em outro quadro.** Esse foi um quadro que eu arrematei em São Paulo. **Esse aqui é um dos artistas mais famosos do início de século em Portugal.** Esse é Ademar de D’Jupí, uma das peças mais raras dele, Rainha dos Anjos.

Demonstrando ser parte fundamental dos mecanismos de reprodução das frações mais antigas das classes altas, o gosto artístico que caracteriza os informantes também é repassado aos descendentes. Assim, Tereza constrói um patrimônio artístico que visa deixar para os filhos e netos. Ricardo fez questão que o filho estudasse piano: “Toda pessoa que estuda música, ela tem mais facilidade pra matemática, porque a música, na realidade, são frações do som, com as frações do som, o raciocínio dele fica muito mais rápido”. Eleonora orgulha-se da educação primorosa que deu aos filhos: “Estudaram no Israelita que era o melhor colégio, passaram nos primeiros lugares no vestibular. Tiveram aulas particulares de tudo. Estudaram na Inglaterra, nos Estados Unidos. Uma vez veio um colega meu aqui em casa e S. tava tocando piano, ele disse ‘olha, Eleonora, essa educação que você deu...’”.

Um dos filhos de Olívia comprou a antiga usina que pertenceu à família e transformou-a em sede para eventos culturais: “Meu filho comprou o engenho onde fica a casa grande [...] você já deve ter visto, porque saiu nos jornais, a usina que mói arte, não sei se você viu, anos e anos depois que nós perdemos a usina”. Também Flávia e o esposo relataram estimular o gosto artístico nos filhos que ainda pequenos já conhecem os principais museus da cidade:

Flávia - Teve um negócio bem bacana no Plaza [shopping localizado no bairro de Casa Forte], não sei se tu viu, que você pegava um ônibus [...] e fazia três museus, aí o circuito dos museus, aí foi o Murilo La Greca, Museu do Homem [do Nordeste] e a casa de Gilberto Freyre, aí eu fiz com ela [filha] e com A. [filho]. Outro dia agora a gente foi pro [...] domingo do museu lá no Museu do Estado. Já foram pra Brennand, teve uma época que tava abrindo Francisco no final de semana porque não abre, aí ela foi com a gente. Ricardo [Instituto Ricardo Brennand] já foram mais de uma vez, Ricardo conhece tudinho.

Vemos assim que, ao contrário do que professam os críticos da teoria da legitimidade cultural (PETERSON, 1992; LAHIRE, 2006), o acionamento da cultura legítima continua a integrar parte substancial dos processos de reprodução social de determinadas frações das classes altas, cujos descendentes são incentivados desde cedo a serem os consumidores privilegiados dos bens dessa cultura.

5.6.2 Preferências e aversões artísticas

Nesta pesquisa, as preferências artísticas dos informantes da burguesia antiga dirigiram-se, sobretudo, para os artistas com elevada consagração no campo da arte de Pernambuco. Aproximando-se do sistema de preferências que caracteriza o “gosto burguês”

(BOURDIEU, 2008), tais agentes demonstram preferência pelos bens da cultura consagrada, associada, na maior parte dos informantes, a graus variados de aversão às produções artísticas contemporâneas que desafiam os valores artísticos mais arraigados.

Dentre os artistas mais citados como preferidos despontam os que foram consagrados sob o cânone do regionalismo. Os informantes citam nomes importantes da arte acadêmica e artistas que gravitaram em torno do regionalismo de Gilberto Freyre. Numerosos também são os casos de predileção pelos artistas que integraram movimentos importantes na história da arte local, como a Sociedade de Arte Moderna do Recife e o Ateliê Coletivo (DIMITROV, 2013). Tais movimentos, que impulsionaram a difusão da linguagem modernista no meio das artes plásticas locais, mantiveram-se presos a uma tradição da pintura pernambucana, caracterizada pela figuração e pela valorização dos temas regionais (LIMA, 2014). O relato de Ricardo é ilustrativo desse sistema de preferências:

Louise - Quais seriam, Ricardo, os [artistas] que você tem uma predileção?
 Ricardo - Eu tenho os de Sacramento, eu tenho Rubens Sacramento, tenho o **Mário Nunes**, tenho talvez o maior quadro que o Hélio do Rêgo Lima pintou, tenho **Lula Cardoso Ayres**, tenho **Reynaldo**, tem **João Câmara**, colega do Salesiano, estudou comigo no Salesiano.

Nesta manifestação de gosto, encontramos diversos nomes do panteão de artistas mais consagrados no estado, tanto artistas acadêmicos como Mário Nunes, como artistas ligados ao cânone regionalista como Lula Cardoso Ayres e artistas que despontaram na segunda metade do XX e que integraram diferentes momentos da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) e do Ateliê Coletivo, como João Câmara e Reynaldo Fonseca. O mesmo sistema de preferências também caracterizou a auditora fiscal aposentada Tereza que, ao lado dos artistas canônicos, também citou artistas distantes do regionalismo, caracterizados pela produção mais experimental, como Eudes Mota e Rodolfo Mesquita.

Tereza - Eu gosto muito de pintura, gosto muito dos pintores pernambucanos.
 Louise - Quais são os preferidos?
 Tereza - Eu gosto muito de **João Câmara**, gosto muito de **Eudes Mota**, tenho vários né? Tenho **Zé Cláudio** também. Aí tem **Rodolfo Mesquita** [...] **Lula Cardoso Ayres**, **Reynaldo Fonseca**, gosto, **gosto de paisagem**, **gosto de retrato**, **quando o quadro me encanta**, eu gosto, **não tem** [regra]...

“Tenho muitos Câmaras”, relata o arquiteto Marcus em relação a um dos artistas fundadores da reedição da SAMR, em 1963, e um dos mais consagrados no campo artístico local, como se vê nos altos valores com que suas obras são comercializadas no mercado de arte. Na moradia da empresária Cristina também visualizamos vários quadros de artistas consagrados vinculados a esse movimento e ao Ateliê Coletivo. Abaixo, um trecho da

entrevista em que ela demonstra como a sua moradia é bem provida de nomes muito bem cotados no mercado artístico:

Cristina - Uma coisa diferente, eu tenho um Cristo, de João Câmara, você olhando não diz que é João Câmara, um Cristo acadêmico quase. Muitos quadros de Zé Cláudio, Gil Vicente, adoro, Maria Carmen, **aqui eu tenho quase todo mundo.**

Figura 30 - Quadros de Zé Cláudio



Fonte: Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

Cristina conta com ajuda de especialistas que integram a sua rede de relações para organizar os quadros nos cômodos da casa: “Eu tenho uma cunhada que é galerista em São Paulo [...] eu converso muito com ela quando ela vem aqui. Ela diz ‘quadros tem que ter hierarquia de valor’”. Desse modo, um quadro de João Câmara não deve ser colocado no quarto, mas na sala, espaço principal de gestão do capital social na moradia: “É pra chamar atenção pra aquele quadro que é bom. [...] Ela me ensina muito isso, são conhecimentos importantes. O meu João Câmara eu boto bem grande, o meu Zé Cláudio que eu adoro e que é um pintor bom é maior ainda”.

Em acordo com o senso de distinção que orienta à discrição, Olívia menciona as obras de arte que ela possui de modo discreto e natural:

Olívia - Isso aqui é um Genaro, da Bahia, e Maria Carmem, já ouviu falar de Maria Carmem?

Louise - Já.

Olívia - Aqui, isso é dela, eu tenho vários, isso é nanquim.

Louise - Esse aqui também é belíssimo [aponto para um quadro].

Olívia - É João Câmara.

Louise - Dele eu só vi cenas da vida...

Olívia - Da vida política brasileira, é uma beleza aquela coleção.

Já na entrevista com o informante Ricardo, cuja casa de infância não foi provida de obras de arte como a de Olívia, não faltam relatos acerca da importância e da raridade das obras que integram a sua coleção: “Esse é o maior [Wellington] Virgolino já produzido”; “Esse aqui é Zuleno. Um quadro raro de Zuleno porque é um nu”; “Esse aqui é outro Nestor Silva, agora esses aqui são muito raros, muito raros mesmo”.

Figura 31 - Wellington Virgolino



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco, (2013)

O maior quadro de Wellington Virgolino, artista da primeira formação do Ateliê Coletivo, compõe a vasta coleção de arte de Ricardo que é formada integralmente por arte figurativa. O historiador afirmou que o critério que ele utiliza para a aquisição das peças é o de sentir-se retratado nas obras: “Em arte, você é um espelho, você se sente bem naquilo que lhe retrata, um poema, se não retratar você, você não gosta do poema”. Da mesma forma, Eleonora afirmou ter adquirido quadros de acordo com o critério da retratação: “Esse aqui eu

achava que era parecido comigo, eles [ex-marido e um tio] mesmo disseram ‘compra esse quadro’, aí eu comprei que é uma alagoana”¹¹⁸.

Estes relatos nos enviam para o que afirma Bourdieu (2008) sobre o gosto artístico típico dos integrantes da burguesia antiga. Esse gosto espera da arte um fortalecimento da segurança de si e por isso tende a não reconhecer as audácias da vanguarda, a exemplo do rompimento com os suportes tradicionais e com a linguagem figurativa na arte. Na continuação do relato de Ricardo, vemos como o critério de sentir-se retratado em uma obra explica não somente as suas preferências, mas também as suas aversões, nesse caso, dirigidas à arte contemporânea:

Louise - Então quer dizer que as suas obras tem que falar alguma coisa de você?

Ricardo - Me toca, **eu não coleciono arte por valor**, é como [nome de um colecionador], ele só se interessa naquilo que toca ele. Você não encontra um Picasso com ele, você não encontra um Monet, Monet ele gosta, mas você não vai encontrar muita coisa de arte de vanguarda, mesmo na galeria dele, dos pintores novos, pintores vivos, ele tem uma galeria só pra isso, você não vai encontrar.

Ricardo valida a sua posição por meio da menção a um dos mais importantes colecionadores de arte no estado, cuja coleção é caracterizada pela predominância de obras da cultura consagrada¹¹⁹, com nomes importantes na história da arte brasileira e mundial. O mesmo informante dá um exemplo de como a arte pode servir à representação do estilo de vida das classes altas: “Isso aqui [refere-se a um quadro] é a casa de meu bisavô [...], a casa e a capela. Ele [o bisavô] foi citado nas memórias de Joaquim Nabuco”. Trata-se de chamar novamente o membro ilustre da genealogia familiar e agenciar o capital simbólico da linhagem, representado na figuração artística da moradia do ancestral.

A empresária Cristina também possui em sua casa um imenso quadro feito por Zé Cláudio que retrata a paisagem que ela vê na sua casa de praia: “Ele pintou da minha palhocinha e pegou essa paisagem”. A informante também possui um quadro cujo motivo consiste em uma casa de engenho sediada em uma das propriedades rurais da família: “Ali é uma cena, é um quadro antiquíssimo, mas o cupim deu nele todinho, eu tenho que mudar a moldura, o engenho da Usina”.

O informante Ricardo possui uma das representações mais importantes do passado açucareiro do Nordeste: um quadro realizado pelo artista acadêmico Mário Nunes da antiga

¹¹⁸ O quadro foi adquirido em uma galeria que já foi propriedade do tio de Eleonora. Dessa galeria, vieram muitos outros quadros da informante: “Aí, quando fechou, eu disse ‘eu pago’, fui ficando com os quadros”.

¹¹⁹ Como afirma Bourdieu (1996), uma das principais marcas da cultura consagrada é o poder de conciliar tendências e escolas artísticas muito divergentes em torno da denominação de “clássico”.

casa-grande do engenho Megaípe. A construção dos tempos de colônia foi demolida em 1928, causando reboliço entre membros da elite local¹²⁰. Abaixo, Ricardo relata como o capital social, além do econômico, foi importante no processo de aquisição dessa obra.

Ricardo - E Mário Nunes, uma vez apareceu um quadro dele aqui, que era a casa-grande do Engenho Megaípe, foi uma casa-grande demolida em 1928 por José Lopes Siqueira Santos, essa casa foi demolida, foi dinamitada, e foi um escândalo na época, mas Mário Nunes tinha pintado a casa antes. Aí trouxeram aqui, era de uns herdeiros da Paraíba, aí eles estavam querendo dinheiro imediato, aí eu comprei com três cheques, dei um cheque a cada herdeiro, pronto.

Figura 32 - Megaípe por Mário Nunes



Fonte: Foto da pesquisadora (2016).

Este relato também demonstra que o informante já consolidou um capital simbólico importante entre os colecionadores de arte, visto que mais de uma vez detentores de obras raras foram até ele para estabelecer negociações. Demonstrando ainda a importância que o imaginário dos engenhos possui no gosto artístico da burguesia antiga, a informante Olívia explicou o que lhe atraiu no quadro de Cícero Dias que ela possui em sua casa: “O que me seduziu foi a caninha, que ele era de engenho de açúcar e nesse quadro ele botou um baú de cana ali”. Como afirma Dimitrov (2013), a partir das obras de artistas afinados ao cânone regionalista, a elite açucareira, muitas vezes em processo de decadência de posição social, pôde perpetuar uma autoimagem positiva, fundada na retratação de imagens que simbolizavam o “passado glorioso” da vida social nos engenhos.

¹²⁰ Freyre (2003, p.60) cita o engenho Megaípe como um dos mais importantes da região nordeste. Artistas como Manuel Bandeira e Fedora do Rego Monteiro realizaram quadros em que figura a casa-grande de Megaípe, símbolo do tempo dos prósperos engenhos de Pernambuco.

Desse modo, os artistas regionalistas assumem em Pernambuco um papel semelhante ao que os artistas acadêmicos assumiram entre as elites paulistas. De acordo com Miceli (2002), as preferências artísticas dessas elites, nas primeiras décadas dos séculos XX, se voltavam para as obras acadêmicas, o que se vê pelo número substancialmente maior de obras desse estilo em seus acervos de arte¹²¹.

Se, por vez ou outra, [os colecionadores] adquiriam uma obra dos jovens contestadores, como demonstra as poucas obras modernistas em seus acervos de arte, não arriscariam fazer a encomenda de seus retratos e nem da decoração de suas casas a tais artistas, preferindo depositar a realização desses rendimentos simbólicos aos artistas acadêmicos reconhecidos e consagrados (2002, p. 29).

Também no terreno da cultura consagrada se situaram as preferências artísticas da escritora Luiza, tanto em relação aos artistas pernambucanos: “Gosto de Lula Cardoso Ayres, eu conheci Lula na casa de Gilberto [Freyre], eram amigos, muito amigos”, como em relação à arte mundial: “Eu gosto muito dos impressionistas, todos os quatro, os quatro mais famosos, Renoir, Monet, Manet, Degas, esses quatro eu amo de paixão”. As aversões artísticas da informante foram direcionadas à arte contemporânea, embora ela utilize o termo arte moderna:

Luiza - **Eu gosto de arte arte**, arte que você realmente trabalha nela, se coloca nela, essa coisa de juntar, **eu já fui a várias exposições de arte moderna**, uma tinha um fogão, uma das coisas, entre outras, era um fogão aberto, o forno com uma tampa de panela, aí realmente eu não gosto, **pode ser ignorância minha, a arte eu gosto do que é arte mesmo**, aquilo que você trabalhou pra fazer alguma coisa, juntar não gosto não.

A aversão à arte contemporânea também caracterizou os juízos de gosto da informante Eleonora, demonstrando como nesse grupo o experimentalismo na arte não é bem aceito mesmo nos informantes que apresentaram as taxas mais elevadas de capital escolar. O projeto de desessencializar arte levado a cabo pela arte contemporânea colide com percepções estéticas arraigadas no público, inclusive no mais abastado, como a de que a arte deve expressar algo sobre o mundo, configurando uma esfera contemplativa. “O belo é o belo, se ele lhe inspira alguma coisa. [...] Eu acho que é aquela coisa que você gosta de contemplar, então tem muita instalação que eu não gostaria de estar sentado lá, faz sentido? Feito aquelas que têm o urinol...”, afirmou Eleonora mencionando um dos ícones das vanguardas artísticas, o urinol de Duchamp.

¹²¹ Um dos motes fundamentais da arte acadêmica consistia na própria figuração e exaltação do estilo de vida das classes dominantes, a exemplo da tela “Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto” de Almeida Junior, de 1891, que, como relata Miceli, registra a rotina doméstica de uma família da elite dirigente paulista.

Essa informante também ressaltou os limites que a arte contemporânea impõe ao consumo artístico privado, tal como ele pode ser feito em relação às obras de arte em suportes mais convencionais: “Como aquele Marcantonio Vilaça, [...] a coleção dele ninguém abrigou, a maior coleção de arte moderna do mundo, um fogão, uma flor de plástico em cima assim”¹²².

Como se vê, essas manifestações de aversão não se assentam no desconhecimento da arte contemporânea. Pelo contrário, os informantes relatam ter frequentado exposições de arte contemporânea, como demonstra o relato de Eleonora: “Eu vou ver aquelas exposições do MASP, [...] até eu alcançar o conceito e ver o que é que tem arte nisso, eu acho muito estranho...”¹²³. Caracterizados por trajetórias sociais nas quais abundam experiências estéticas em vários centros culturais do mundo¹²⁴, a aversão à arte contemporânea, exibida por alguns informantes da burguesia antiga, não revela desapossamento cultural, mas a “certeza do gosto” daqueles que possuem altas credenciais na cultura.

Nos informantes que não expressaram graus intensos de aversão, a adesão às produções da arte contemporânea também não se fez de modo irrestrito. Olívia, que possui obra de Montez Magno na sua moradia, revelou que gosta de instalações, mas com restrições: “Das instalações, algumas”; “Eu acho que é muito moda, fica não”. Já Cristina relata que prefere comprar trabalhos de artistas contemporâneos para os seus filhos, depositando os ganhos distintivos da sua moradia nos artistas consagrados: “Gosto [arte contemporânea], não lembro nem dos nomes que posso dizer agora daqui de Pernambuco, de arte contemporânea, não me lembro agora, mas compro de cada um e dou aos meus filhos, esses que são mais jovens vão entender...”.

Sozinha no seu gosto vanguardista encontra-se a auditora fiscal Tereza. A maior proximidade com o circuito de arte, já que ela é dona de uma galeria, ajuda a compreender

¹²² Marcantonio Vilaça foi um colecionador de arte, nascido em uma família da oligarquia Pernambucana, detentora de fazendas de gado em Pernambuco e de indústria de óleo vegetal em São Paulo. Em meados de 1980, ele criou a galeria Pasárgada Arte Contemporânea no Recife, contribuindo para a consolidação de um circuito para a produção artística contemporânea local. É reconhecido como um dos principais marchands nacionais da arte contemporânea.

¹²³ Os juízos de gosto avessos ao experimentalismo artístico não derivam de uma privação cultural, como ocorre com relação às classes menos privilegiadas no espaço social, cuja rejeição à arte contemporânea decorre do “olhar ingênuo”, caracterizado por subordinar a forma à função e por uma perspectiva de participação quase sempre avessa à experimentação artística (BOURDIEU, 2008).

¹²⁴ Flávia e o marido, por exemplo, afirmaram que, dos museus visitados na cidade de Nova York, o que menos gostaram foi o Museu Guggenheim, uma vez que segundo o relato do esposo da informante, seria um museu “extremamente moderno”. Em comparação, ele afirma ter gostado do Metropolitan Museum Of Art: “já no outro que tem lá que é Metropolitan, oxe aí eu adorei que assim tem pinturas belíssimas...”. Já Flávia, afirma que o seu local predileto no MASP é o que apresenta um dos ícones da história da arte consagrada: “No MASP aí aquele parte que tem Van Gogh ali eu acho lindo”.

porque no aspecto da relação com a arte contemporânea essa informante destoou do “gosto burguês”.

Louise - O que é que tu gosta mais nela [na arte contemporânea]?

Tereza - Eu acho a criatividade mesmo, é a coisa do criar, aí do nada vira... [algo]. Eu acho maravilhoso. Eu fui numa instalação aqui de Paulo Bruscky, aqui na galeria Amparo 60 [galeria de arte contemporânea no Recife], fui com minha mãe e uma prima dela que tava comigo e a mãe desse meu amigo, que até hoje é embaixador em Roma, no Vaticano, e elas "minha filha, isso não é nada!", e eu tava maravilhada, no outro dia, "T. [esposo da informante] vamos ver nós dois”.

A informante, que possui quadros de Paulo Bruscky e de Tomie Ohtake no seu apartamento, não se opõe em termos de preferências artísticas aos outros informantes cujas predileções se voltam para os grandes nomes do panteão de artistas mais consagrados no campo artístico pernambucano, tais como: Lula Cardozo Ayres, João Câmara, Zé Cláudio, etc. que também possuem espaço garantido nas paredes do apartamento de Tereza.

Aversões à arte contemporânea contrastam com a boa aceitação da arte popular entre os informantes da burguesia antiga. Todos eles exibem peças de arte popular nas ambientações. “Eu gosto muito de artista local, aí as Carinhas de Nicola, eu tinha um sonho desde adolescente, eu achava lindo o Leão de Nuca”, relata Flávia sobre as peças que possui em seu apartamento.

Como analisado no capítulo sobre o campo da arquitetura de interiores, a consagração da arte popular entre o público das classes altas deu-se, em grande medida, sob a influência dos cânones desse campo como Janete Costa e o próprio informante Marcus¹²⁵. Assim, as Carinhas de Nicola, o Leão de Nuca, o artesanato de Mestre Vitalino, dentre outros artistas populares já consagrados no estado, calharam no gosto das elites antigas muito mais do que as manifestações desessencializantes da arte e questionadoras da realidade social que caracterizam a arte contemporânea.

5.7 O SENSO DE DISTINÇÃO

Demonstramos até aqui como o consumo curatorial, que conserva as memórias familiares na decoração, compras em antiquário e o consumo artístico são algumas das práticas que os indivíduos das frações mais antigas das classes altas associam com a definição do “bem morar” na RMR. Além desses aspectos, essa valoração social também compreende

¹²⁵ Para a legitimação da arte popular, também contribuiu a feira de artesanato realizada pela primeira vez pela informante Cristina e que ocorre anualmente na RMR.

uma relação específica que esses agentes estabelecem com os profissionais do campo da arquitetura de interiores.

No grupo dos informantes caracterizados pelo pertencimento antigo às classes altas, dotados de alto capital cultural e simbólico, a categoria do “bom gosto” surgiu como um forte elemento de autorrepresentação e de valoração social, como demonstra o relato de Cristina, em resposta ao questionamento sobre a sua autorrepresentação de classe:

Louise - Em termos de classe social, você se considera de que classe?...

Cristina - Tu sabes que eu não sei classificar mais, **todo mundo diz que eu sou rica, mas eu não me acho rica não**, minha casa não é rica, **tenho bom gosto**, luto, faço minhas coisas, limpo minhas coisas, [...] **mas não tem nada de ostentação, absolutamente nada**, eu não gosto de ostentar nada.

Neste relato, percebemos como o gosto é importante no processo da transmutação de capitais em atributos pessoais. Como afirmam Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b), os processos de dominação simbólica mais eficazes requerem a transformação das riquezas materiais em qualidades inatas dos indivíduos, das quais parecem decorrer naturalmente, como qualidades da própria pessoa, o “bem apresentar-se” e o “bem morar”. Se o “bom gosto” é uma categoria central na estima social dos que estão nas classes altas há muito tempo, compreende-se que esse grupo se caracterize por uma espécie de interdição social, qual seja: a de incumbir a um arquiteto o papel determinante na decoração da moradia, pois isso seria incompatível com o “bom gosto” apurado pela via familiar e, em seguida, potencializado nas trajetórias sociais.

Nesse aspecto, a sociologia elisiana sobre a figuração de corte demonstrou-se muito pertinente na análise de como os grupos de elite da RMR realizam uma constante observação dos pares sociais para verificar se eles possuem ou não o atributo do “bom gosto”. Na sociedade de corte, os cortesãos dedicam uma atenção extrema a cada manifestação da vida de uma pessoa para verificar se ela está respeitando a sua posição social, observando, por exemplo, se o cortesão reside no tipo de moradia adequada ao status que ele ocupa na corte (ELIAS, 2001). Entre integrantes das elites na RMR, essa observação de si e dos outros também se processa e o gosto funciona como um dos modos de certificação mais importantes da posição social, sustentando processos de identificação e de exclusão, como demonstra a narrativa feita pelo informante Ricardo:

Ricardo - Uma amiga minha uma vez pra me impressionar, porque ela tava querendo namorar comigo, ela me chamou pra o apartamento dela, **o apartamento dela dava pra você andar de patins, tinha cinco garagens**. Aí me mostrou o apartamento todo, cada salão enorme, tinha **uma banheira de massagem** que era uma coisa deslumbrante. Aí eu olhei pras paredes e vi uma coisa, todos **os quadros eram do mesmo pintor**, aí eu vi que **ela não tinha gosto, ela chamou uma decoradora, a decoradora ganhou uma comissão de Zé Cláudio e encheu o apartamento dela de Zé Cláudio**.

Este relato coloca em evidência os processos de segregação pelo gosto, pautado nos modos de uso da obra de arte, pois ainda que a amiga tenha quadros de um artista consagrado e valorado pela burguesia antiga, o modo de uso do artista revelou um consumo ilegítimo da obra de arte, pois mediado pelo profissional de ambientação. Outros relatos também demonstram o papel do gosto como instrumento de certificação, como podemos observar na menção de Eleonora a uma ex-moradora do prédio onde ela mora: “Aí o irmão deu uma casa pra ela, ela saiu do apartamento, parece que era bem decorado, que ela tem bom gosto...” e na recomendação de Flávia de que eu entrevistasse um amigo que saiu na seção *Pode entrar!*: “Ele é uma pessoa que tem bom gosto, as pouquinhas peças que ele tinha ele combinava direitinho assim...”. Pela descrição da decoração do amigo, observamos que a estrutura de capital em questão é marcada pela ascendência do capital cultural sobre o capital econômico, demonstrando que o “bom gosto” tem mais a ver com a posse daquele do que com a posse deste para os informantes.

Isso explica por que nas aversões de gosto no âmbito da decoração que caracterizam os membros da burguesia antiga que participaram desta pesquisa, predominam as decorações que são integralmente feitas por profissionais de ambientação de interiores.

Tereza - [...] **não gosto daquela casa que vem o arquiteto aqui e faz tudo.** Na casa de uma pessoa, eu não vou dizer o nome, o arquiteto..., ela teve que se desfazer, ela até me deu um quadro pra eu vender na galeria, **porque ela adorava o quadro, mas o arquiteto não deixou porque tinha que ser cores terrosas, não sei quê.**

A contratação de profissionais de ambientação é vista como demonstração de ausência de “bom gosto” e de estilo próprio, o que acaba conduzindo a uma padronização das moradias projetadas por eles. As casas decoradas por arquitetos são consideradas como casas impessoais, sem vínculos com a trajetória de vida dos moradores, portanto, só possíveis entre aqueles que não possuem memórias importantes a serem preservadas na decoração, algo que é incompatível com o estilo de vida dos informantes da burguesia antiga, para os quais o consumo curatorial é, além de um dever para com a linhagem familiar, uma fonte importante de capital simbólico. Abaixo, um relato de Eleonora muito ilustrativo dos ritos de certificação e de observação dos pares que caracterizam as classes altas:

Eleonora - [...] tem tantos lugares que são agradáveis. Eu vou em muitas casas agradáveis, agora **nesse pessoal que enriqueceu de repente,** entendeu? Não é questão de ter dinheiro, não é isso, **uma pessoa que só se mudou com a roupa, eu fico boba de ouvir um negócio desse.** Não tinha nada que quisesse levar? Aí é assim, **cada sofá deve ser 100.000 reais,** aquela coisa assim... Eu tenho amiga, [...] tudo dela é o valor, sempre foi assim, minha colega de infância e ela mora no lugar **com os prédios mais ricos daqui,** que é em Casa Forte, na 17 de agosto, que é um por andar, é um

negócio, não sei o quê, a primeira vez que eu fui lá, eu não notei os quadros, não reparei, porque ela tem as peças... **Então ela foi com o decorador, comprou umas peças antigas, o apartamento é tão grande, é tão impessoal não tem nada dela**, ela comprou aquela **peça antiga** pra colocar ali, comprou **lustre**, comprou não sei quê e a última vez que eu fui lá, eu tinha pensado "ela não tem um quadro", aí eu vi que tem, **mas os quadros são assim, cada quadro tem uma luminária que o decorador botou.**

Louise - E os quadros são bonitos?

Eleonora - Ela tem os quadros de valor. Ela tem um desse, ela tem um de cada, **cada nome daqui ela investiu num quadro, porque ela só faz investimento...**

Este relato demonstra como, mesmo na sociedade de classes, não é simples forjar uma posição social por meio dos objetos da cultura material. Nas sociedades nas quais o sistema de pátina funcionava para policiar a mobilidade social, os falsificadores de nobreza eram facilmente identificáveis pela ausência das marcas do tempo nos objetos. Nas sociedades de classe, os modos de uso dos objetos materiais continuam a revelar a posição social daqueles que reivindicam prestígio e reconhecimento. Assim, Eleonora constata que os objetos da moradia da amiga enriquecida, dentre os quais os móveis, os lustres antigos e os quadros de valor, não foram adquiridos por meio de uma trajetória de vida, simbolizando acúmulos gradativos de capital cultural e simbólico, mas sim através da mediação de um arquiteto.

Nos três relatos citados, os modos de relação com os bens da cultura legítima foram mencionados pelos informantes em relação a pessoas dos círculos de convívio social para denunciar a ausência de “bom gosto”. Nos três relatos, recrimina-se que o consumo artístico tenha sido derivado não do gosto do morador e de sua história de vida, mas do gosto do profissional de ambientação. Tal atitude contrasta com os modos de aquisição dos quadros em que “cada um tem uma história”, como afirma Cristina sobre os que ela possui em sua casa. Assim, ter quadros de um único artista; em tons que combinem com a paleta de cores da decoração, ou ainda, com projetos de iluminação destacando as obras, revelaram para tais informantes, uma ausência de capital cultural e de “bom gosto”. Nada mais denunciador desse consumo ilegítimo do que ver a obra de arte como uma forma de investimento econômico e não como parte da construção do patrimônio simbólico da linhagem familiar – “porque ela só faz investimento”.

A caracterização dessas moradias como possuindo grandes dimensões, nas quais se pode andar de patins, com cinco garagens, banheiras de hidromassagem, sofás de 100.000 reais, não deixa dúvidas sobre os grupos sociais aos quais esse sistema de aversões é dirigido. Tratam-se das posições dominantes em capital econômico no espaço social da RMR, mas (relativamente) pobres em capital cultural, comumente associadas aos “novos ricos”. Abaixo,

a informante Cristina demonstra sua reprovação em relação àqueles que, diferente dela, não souberam transmutar a riqueza material em “bom gosto”:

Cristina - [...] eu já lhe disse lá, as coisas, a gente tem que conquistar aos poucos. **Você chama o decorador é prova de que não lê, prova de que não sabe o que é aquilo, é prova de que não sabe dizer o nome do pintor.** Você tem o seu dinheiro, estude pelo menos, aprenda pelo menos, pra não dizer uma coisa errada, não é? Eu não sou saudosista, nem elitista, nem dizendo que os ricos são mais coisa, **mas antigamente os ricos aprendiam mais, tinham mais conhecimento das coisas.**

Assim, o que a informante recrimina nos ricos de hoje, em contraste com os ricos de antigamente, é a ausência de esforços no que se refere à reconversão do capital econômico em riquezas culturais e simbólicas. Ela cita a trajetória de ascensão social de uma bem sucedida proprietária de uma rede de lojas, mas desprovida dos trunfos necessários à arte de viver dominante: “[...] mulher podre de rica, têm as maiores virtudes do mundo, ela nasceu foi do nada, foi crescendo, crescendo, hoje é a sumidade, a potência que é, **mas é uma matuta feia, desmantelada** [...] A gente evolui, não gosto de ninguém parado não, ela tem tudo”¹²⁶. A menção a atributos físicos da empresária recém-chegada às classes altas demonstra como os padrões corporais fazem parte dos deveres de representação valorados entre frações das classes altas.

A aversão ao novo riquismo foi novamente expressa no relato que Eleonora fez sobre a reforma que ela realizou no apartamento ao estabelecer moradia após a sua volta da Inglaterra na década de 1980. Ela substituiu o piso de madeira por cerâmica proveniente da fábrica que é propriedade da família do artista plástico Francisco Brennand¹²⁷ e relata que foi com os amigos no local para escolher as pedras do piso, a fim de que fossem diferentes umas das outras.

Eleonora - Aí eu fiz [a reforma] naquela época pra me mudar. Eu tirei os tacos, era tudo taco, aí eu tirei os tacos porque eu pensava "eu venho com criança da praia e vão chegar os amigos" e realmente não é muito prático. Eu mantive todo o resto da casa os tacos. [...] Como o nosso outro apartamento tinha cerâmica Brennand, aí fizemos tudo de cerâmica Brennand aqui, ficou a cerâmica Brennand que hoje ninguém mais quer, porque disse que é escura. Pessoal hoje só quer porcelanato, eu sei porque mamãe tá vendendo o apartamento dela com cerâmica Brennand, a primeira coisa "que essa

¹²⁶ Em uma matéria encontrada na internet sobre a dona da rede de lojas citada por Cristina, que não tratou de questões relativas ao seu estilo de vida, a empresária menciona *en passant* que teria recentemente adentrado em uma fase “clean”, abandonando os excessos de decoração na moradia e deixando apenas a casa de lazer familiar, que ela chama de “rancho”, com muito artesanato e móveis rústicos. O “rancho” consiste no local das atividades de lazer prediletas da família que são os passeios de lancha e de *jet ski*. Essa breve caracterização do estilo de vida, encontrada na matéria, demonstra ícones do “novo riquismo”, como o estilo clean na decoração e valorização dos bens materiais que simbolizam sucesso.

¹²⁷ Ao retornar de uma estadia na Europa, no fim dos anos 1940, Francisco Brennand resgatou as atividades da velha Cerâmica São João da Várzea, fábrica fundada pelo seu pai, em 1917.

cerâmica é escura", os banheiros são tudo cerâmica Brennand e o pessoal chega lá "**quebrar logo esse banheiro**". Entendeu? **É o gosto né?**

A oposição entre a cerâmica Brennand e o porcelanato contida neste relato, longe de reduzir-se a uma oposição banal entre tipos de revestimento, alude a uma oposição entre definições do “bem morar”: a cerâmica Brennand representando o modo de morar da elite tradicional e o porcelanato representando o modo de morar do “novo rico”, cuja ausência de capital cultural impele a verdadeiros delitos estéticos, como a retirada do piso proveniente da fábrica de um dos artistas mais consagrados do estado. A sentença com que Eleonora encerra o depoimento - “é gosto né?” - expressa o papel desempenhado pelo gosto nos processos de identificação e de exclusão social entre as diferentes frações das elites na RMR.

À primeira vista, as manifestações de aversão trazidas aqui conduzem à interpretação de que os integrantes da burguesia antiga não contratam arquitetos, o que não é bem assim. Alguns deles, como a escritora Luiza, afirmam categoricamente nunca ter contratado arquiteto ou decorador para auxiliar em qualquer aspecto da ambientação:

Luiza - **Eu não gosto não, eu nunca...** Na verdade, eu comprei o apartamento na planta, mas **nunca quis arquiteto pra fazer nada**. Agora, eu não gosto de arquiteto pra decorar. Não porque **vai fazer aquilo que eu não gosto**, ele não gosta que eu não goste, aí ele vai achar que é ruim, então eu não gosto, então eu realmente não gosto. **Nesse aspecto, eu sou tradicionalista, eu sou do clássico, eu sou antiga mesmo.**

Também enfatizando que, em sua casa, somente ele responde pela organização dos ambientes, disposição dos móveis, quadros e demais objetos, Ricardo fez o seguinte relato: “Quando chegava aqui alguém, ‘eu vou trazer uma amiga minha decoradora pra dar uma sugestão’, já não entrava mais”. O informante, que contou com um amigo recém-formado em arquitetura para a elaboração do projeto estrutural da casa, afirma que nunca aceitou conselhos no que se refere à decoração: “Na época, ele tava se formando, esse aqui foi um projeto de fim de curso dele”¹²⁸.

Os relatos de Luiza e Ricardo demonstram como a ancestralidade na “nobreza cultural” se traduz na “certeza de gosto”. O ato de decorar a casa com referência ao próprio gosto está ligado, quase sempre, ao aprendizado precoce e à apuração do gosto pela via familiar, bastando lembrar das memórias estéticas de Luiza em relação à “sala preta” na casa dos seus pais e das visitas aos museus, por meio das quais Ricardo conheceu o passado

¹²⁸ Como demonstra Durand (2009), é muito comum que os profissionais recém-formados na arquitetura contem com redes de sociabilidade de parentes e amigos para a realização dos primeiros projetos das carreiras profissionais.

abastado dos ancestrais junto aos móveis Béranger que hoje fazem parte da decoração da sua moradia.

Nos outros informantes da burguesia antiga, não foi incomum que um profissional de arquitetura tenha auxiliado em aspectos pontuais da ambientação, mas, nesses casos, foram os “modos de uso” dos profissionais que asseguraram que o “bom gosto” dos moradores continuasse sendo a base das escolhas estéticas na moradia. Dessa forma, o modo de acesso aos arquitetos mostrou-se determinante. Tais profissionais provêm das redes de relações dos informantes, sendo um amigo ou um familiar, o que potencializa a cumplicidade estética entre morador e profissional. Assim, a informante Flávia afirmou que as ambientações do antigo e do atual apartamento em que ela reside foram feitas com a ajuda de amigas arquitetas:

Flávia - [...] como eu disse, **eu tenho muitas amigas arquitetas** né. A arquiteta do meu antigo apartamento foi uma amiga, [...] e a arquiteta desse apartamento aqui é a minha grande amiga desde infância, que é a madrinha da minha filha. [...] Ela me entende melhor do que a primeira, a primeira é ótima, mas a primeira levava tudo pro moderno, ela é mais moderna entendeu? Mas é muito prática, é uma pessoa que tem muita solução e T. [arquiteta do segundo apartamento] tem um pouco de psicóloga. Eu acho que ela capta o que o cliente quer. Como ela conhece a gente, sabe do gosto da gente, do perfil mais ou menos, **e ela tem o perfil parecido, que é uma pessoa assim que a mãe dela tinha muita antiguidade**, então assim, ela é uma pessoa que conviveu nesse... Eu acho que ela talvez tenha entendido melhor [refere-se ao seu gosto pela decoração clássica].

A informante acessa os profissionais por meio do capital social, preferindo a segunda arquiteta por ela apresentar mais afinidade com o seu gosto. Essa afinidade se revela associada à posição social da arquiteta que Flávia comenta em outro momento da entrevista: “Ela não é rica, mas ela é de uma família bem tradicional”. Assim, para atuar junto às frações mais antigas das classes altas, os arquitetos necessitam possuir certas credenciais, como a de provir de linhagens familiares com capital simbólico ou, ainda, a de ter o nome vinculado às artes e à cultura, como demonstra a narrativa de Tereza sobre a procedência da arquiteta que participou da ambientação do seu apartamento.

Tereza - A mãe dela, Dra. O., é uma psiquiatra famosa, uma pessoa de uma sensibilidade. **Tem uma coleção de arte linda, M. H.** [arquiteta] **pinta também.**

Louise - Vocês chegaram nela por quê? Gostavam do trabalho dela?

Tereza - A gente já conhecia, porque ela era amiga da minha cunhada, a gente gostou, gostava de Dra. O., **gostava do pessoal, empatia.** E ela, assim, por exemplo, ela adora... Ela faz "pelo amor de Deus, por favor, só peço uma coisa, quando vocês forem botar o quadro me chamem pra eu botar junto com vocês". **Aí ela, meu marido e eu, a gente fica aqui brincando "vamos fazer isso, vamos botar aqui". Foi assim nos três [apartamentos].**

A presença da arquiteta não significa ausência dos moradores nas escolhas da decoração, como afirma Tereza em relação aos quadros. Ela também enfatiza que a palavra final é sempre dela e do marido: “Eu acho importantíssimo ter arquiteto, porque ela é que vai botar as dimensões do meu guarda-roupa, agora quem diz o que quero sou eu e o meu marido”.

O auxílio do profissional de ambientação também foi citado pela informante Olívia que contou com a ajuda de um amigo arquiteto, também artista plástico, para acomodar as obras de arte na sua moradia. “Ele não tá muito em voga assim não”, comenta ela sobre o arquiteto, nos remetendo à oposição, feita anteriormente por Marcus, entre “arquitetos da moda” e “arquitetos da cultura”. Como frisamos no capítulo sobre o campo, os profissionais que tenham o nome vinculado à cultura são os preferidos pelos integrantes da burguesia antiga que procuram manter distância dos “profissionais da moda”. No que se refere à organização dos móveis na ampla sala do seu apartamento, Olívia contou com a ajuda da neta que mora em Paris e da filha que estudou em uma tradicional escola de desenho nessa mesma cidade.

A empresária Cristina também afirmou ter muitos amigos arquitetos que contribuem com a decoração da casa: “De vez em quando, eu gosto de chamar um amigo arquiteto que, graças a Deus, tem muito, ‘bota esse quadro aqui pra variar o jeito da casa’. M., minha filha, é muito ligada nisso, muito”. Vale notar que se essas três informantes contaram com a ajuda de arquitetos no processo de organização das obras de arte nas paredes, ou seja, em um aspecto que requer conhecimentos mais técnicos e profissionais (simetria, proporção, etc.), a escolha das obras foi feita unicamente por elas.

Além do acesso aos profissionais de arquitetura através das redes sociais, nunca por meio da frequência a eventos promocionais do campo de arquitetura de interiores, o “modo de uso” adequado dos arquitetos também significa delimitar o seu papel como um “ajudante” e não como o “protagonista” da decoração. Essa delimitação é relatada por Flávia, a respeito dos poucos itens de mobiliário planejado presentes na casa: “Se eu não me engano, o desenho que ela [arquiteta] fez desse [estante] não era muito simétrico não, um lado igual ao outro, aí eu disse ‘não, eu quero um lado igual ao outro’...”.

Desse modo, mesmo com a presença de arquitetos nas ambientações, esses informantes colocam-se como os principais protagonistas das escolhas estéticas no âmbito da decoração das moradias. O senso de distinção torna a delegação da decoração da casa a um profissional de arquitetura incompatível com o “bom gosto” que integra a autorrepresentação desses indivíduos e o seu capital simbólico. Não é somente na esfera da decoração que os

informantes rejeitam a transferência das escolhas relativas aos estilos de vida a profissionais. Tereza comenta, em tom de reprovação, a prática de contratar buffets quando se vai receber em casa, valorizando os jantares que são realizados pelo próprio anfitrião:

Tereza - Você vai receber numa casa... Você, às vezes, chega na casa das pessoas, não tiveram tempo de fazer, vai fazer tudo de última hora. Eu gosto de chamar alguém aqui pra casa e me ter um tempo, mesmo quando eu trabalhava, uma hora, tal, eu tenho que fazer isso, nada de última hora. Pra você ver que a pessoa teve carinho de receber, pode não ter feito a melhor comida, mas se esforçou pra mostrar aquilo ali. **Você não precisa fazer lagosta, caviar, nem nada demais, você com um jantarzinho simples faz uma coisa maravilhosa, por isso eu digo a você, não precisa tanto do dinheiro.** A gente vai nas casas, a casa vai e contrata buffet, contrata tudo, aquela comida totalmente sem gosto...

Em matéria de alimentação, Tereza, adquiriu seu gosto pela gastronomia sob a influência do pai italiano e de uma tia por parte de mãe. A informante rememora uma das receitas de sucesso realizada pela tia na “casa do espinheiro”, modo como ela se refere à casa da avó, localizada próxima à casa dos seus pais, na qual ela passava a maior parte do tempo na infância: “Ela fazia um doce de caju sem açúcar, porque tinha um pé de caju lá, ela furava todinho com palito, não deixava ninguém furar, botava na panela, e o caldo caía ali, depois ela deixava de um dia pro outro, aí no outro dia ela botava no fogo bem baixinho. [...] Era o doce de caju melhor do mundo”. Como diz Bourdieu, “o mundo de origem é, antes de tudo, o mundo materno, o mundo dos gostos primordiais e dos alimentos originários, da relação arquetípica com a forma arquetípica do bem cultural...” (2008, p. 76).

Os diversos relatos nos quais os informantes da burguesia antiga rejeitam a “ostentação” evidenciam como as diferentes frações das classes altas participam de uma disputa pela definição do princípio mais legítimo de hierarquização social. Em torno das várias práticas que subsidiam a concepção do “bem morar” dos informantes das frações mais antigas das classes altas, o capital econômico é denegado e, muitas vezes, colocado abaixo do capital cultural nas hierarquizações que eles constroem sobre os capitais em que se assenta o “bem viver”. Tereza afirma que, mais importante do que a “classe social”, uma decoração de “bom gosto” está associada à “classe cultural” do morador:

Louise - O que é que tu acha, assim, da ideia de que as diferentes classes sociais decoram as casas de maneiras diferentes...

Tereza - Eu acho que **mais do que a classe social é a classe cultural.**

Louise - Gostei dessa ideia, como é que tu pensa isso?

Tereza - Isso pra mim é muito importante, por exemplo, eu tenho amigos que tem umas casas pequenas, são super bem decoradas, são de classe social mais... Pra mim, de um **bom gosto extremo.**

Louise- Mas não são ricos?

Tereza- Não são ricos. E tenho amigos ricos, essa casa agora, é aqui na avenida [Avenida Boa Viagem], **eu conheço duas casas perto, que eu jamais queria o que eles têm e é tudo caro.**

Assim, o “outro” ao qual se dirigem as aversões de gosto dos informantes das frações antigas das classes altas, ricos em várias espécies de trunfos sociais, não é um “outro” distante, mas o “outro” constituído pelas frações economicamente dominantes, desprovidas de capital cultural, com as quais elas disputam os lugares de poder e de privilégio econômico na sociedade. Como afirma Bourdieu (2008, p. 60), as escolhas estéticas explícitas nas frações de classe constituem-se por oposição às escolhas dos grupos mais próximos no espaço social, com quem a concorrência é mais direta e imediata. Nesse sentido, não é estranho que quando os informantes expressem suas aversões no âmbito da decoração, os vizinhos no espaço social sejam também os vizinhos de bairro, de rua ou mesmo de porta.

Assim, para esses informantes, ter uma casa bem decorada está associada à posse “bom gosto”, requisito mais importante do que o capital econômico, como expressa Flávia ao comentar as decorações das moradias de duas tias de seu esposo:

Flávia - **Tem muita gente que tem muito dinheiro e a casa é horrível.** Eu acho que **você tem que ter assim um gosto.** [...] Ele [esposo da informante] tem uma **tia professora, assim, uma pessoa normal, não mora numa favela, mas uma pessoa normal, classe média,** mas é uma pessoa super batalhadora e tudo, ela adora arte... [...] As duas tias [...] são pessoas assim que têm uma casa normal, simples, não é nenhum... na Boa Vista, mas dois apartamentos charmosíssimos, **sabe aquelas pessoas que podem comprar uma peça no Mercado São José** [mercado popular da cidade], **mas você vai olhar e vai dizer "menina quem foi...?"** sabe? **Um gosto.**

A caracterização dessa tia como professora, de classe média e detentora de um olhar apurado para reconhecer o valor em peças vendidas em um mercado popular da cidade, nos envia para o perfil dos integrantes das “frações intelectuais” das classes altas, ricas em capital cultural, (relativamente) pobres em capital econômico. Se, entre esses informantes, não encontramos aversões dirigidas ao estilo de vida das “frações intelectuais” é porque tais frações também estão interessadas na definição do capital cultural como princípio legítimo de hierarquização no espaço social.

O senso de distinção que rejeita a delegação da decoração da casa ao arquiteto é o mesmo que rejeita as pretensões de “mostrar status”, associadas aos recém-enriquecidos, seja por meio de ícones de luxo nas moradias, seja por meio da busca pela exibição pessoal nas colunas sociais da cidade. Nessa perspectiva, Eleonora critica a prática dos “novos ricos” de se exporem constantemente em colunas sociais, citando mais uma vez o caso de uma amiga:

Eleonora - Essa amiga [...] que a família enriqueceu, **todo mundo enriqueceu, e eles têm uma história que "tem que mostrar status"**, aí é esquisito né? Porque é a tal coisa que não é uma preocupação minha, nem de M. [amiga], nem de ninguém. **Eu não quero mostrar status**, a minha vizinha aqui, a primeira coisa que eu peço, não bote em coluna, ela foi até a colunista, pra botar duas coisinhas minhas foi de matar, eu convidei ela pro casamento do meu filho na condição que não ia sair nada, ela disse "deixa eu botar uma notinha".

Flávia também afirmou evitar aparições em colunas sociais. Ela relata que participou da seção Pode entrar! por ter recebido o pedido de uma amiga cuja sobrinha estava estagiando no caderno: "Eu fiquei morta porque assim não gosto muito, porque eu trabalho em escola né? Muita gente viu aí fica... Caderno de domingo né? 'ah eu vi sua casa, gostei'...". Da mesma forma, Cristina afirmou já ter se preocupado com sua constante aparição em colunas sociais da cidade, mas justificou o fato como inevitável, uma vez que como patronesse de muitos eventos, ela não pode evitar essa exibição frequente:

Cristina - [...] é porque eu passei a minha vida toda lutando pra arranjar dinheiro pra fazer o bem aos outros, se aquela entidade tá fazendo isso, eu tenho mais é que ajudar. **Sou patronesse de todos os eventos**, e vou, prestígio demais a minha terra, demais, demais.

As disposições que embasam o sistema de aversões às casas feitas por decoradores são as mesmas que embasam aversões aos modos de expressar distinção que não se fazem de modo discreto e natural. Para ilustrar esse aspecto, vale reproduzir um trecho da entrevista concedida pela empresária Olívia a um colunista social da cidade:

Colunista - A senhora é considerada a mulher mais elegante de Pernambuco e uma das mais elegantes do Nordeste. Qual a sensação de ser referência de elegância?

Olívia - Nunca me ocorreu nem me preocupou reivindicar posição de elegante e acho mesmo que não ocupo esse espaço.

A conversa com Olívia, informante que encarnou o modo precoce e insensível de aquisição de cultura, ilustra bem o que Bourdieu (2008) descreve como sendo uma característica da distinção nas burguesias mais antigas: ela é marcada por uma espécie de ostentação da discricção e da sobriedade. Olívia manifesta suas preferências com muita naturalidade, em nenhum momento ela parece exaltar a voz ou os ânimos, e dificilmente fala de suas aversões, exibindo sempre uma "distinção sem intenção de distinguir-se" (BOURDIEU, 2008, p. 233). Ilustrativo desse aspecto é o fato da informante não ter mencionado, durante a entrevista, que a ambientação da casa em que ela morou, antes de mudar-se para o atual apartamento na Avenida Boa Viagem, já foi matéria de importante revista de decoração de circulação nacional, a Casa Vogue. Já o arquiteto Marcus não abriu

mão de mencionar as instâncias do jornalismo cultural que já consagraram a sua moradia: “Eu tenho muita matéria, a mais recente foi da Vogue, mas tem da Casa Cláudia com meus bancos de concreto ainda”. Contudo, ele também reprova os arquitetos que “estão nas lanchas, nos veraneios, nos réveillons de Toquinho” e buscam aparição nas colunas sociais a fim de captarem clientes entre as classes economicamente abastadas do estado.

Desse modo, tanto o polo consagrado do campo da arquitetura de interiores, como as frações das classes altas que possuem provas de ancestralidade sustentam que o capital econômico não é suficiente para consolidar um estilo de vida legítimo. Se esse capital pode, inclusive, comprar os bens característicos aos signos distintivos preferidos das elites antigas, a exemplo dos quadros dos artistas consagrados sob o cânone regionalista, lustres e móveis antigos, porcelanas inglesas, etc., ele não pode comprar os seus “modos de uso”, ou seja, o capital cultural precocemente adquirido e incorporado que o consumo legítimo desses bens exige. Por isso, os “falsificadores”, assim como nas sociedades em que o sistema pátina atuou no policiamento da mobilidade social, permanecem sendo facilmente reconhecidos, denunciando que “esta riqueza é de novo rico” (MCCRACKEN, 2003, p. 55-57).

Desse modo, o “tempo” se expressa como o recurso fundamental expresso no âmbito das escolhas relativas ao estilo de vida das frações antigas das classes altas, sobretudo, no que se refere às escolhas mais comuns, como em matéria de vestuário, alimentação e mobiliário. Integrantes dessas frações valorizam todos os empreendimentos que colocam em evidência a longevidade a que se pertence aos grupos dominantes. O móvel da Casa Hollanda herdado por via familiar; o tempo necessário para adquirir competência para encontrar um móvel, como a petisqueira de Luiza, ou mesmo o tempo que se investe para a feitura de um doce de família, como na receita da tia de Tereza, são exemplos da valorização desse recurso escasso, uma vez que sempre depende da capacidade de neutralização das urgências materiais. Somente ele pode operar a alquimia social que se dá no seio dessas classes e que leva a transmutação da riqueza material em riqueza simbólica.

5 O MORAR “AUTORAL”: TOMADAS DE POSIÇÃO NA DECORAÇÃO DAS “FRAÇÕES INTELECTUAIS”

Este capítulo visa apresentar a concepção de “bem morar” encontrada em outra fração das classes altas na RMR. Trata-se de um grupo de informantes que, ao contrário daqueles cujas manifestações de gosto foram analisadas no capítulo anterior, contou com uma herança menos significativa de trunfos sociais e encontra-se localizado em uma posição no espaço social marcada pela estrutura assimétrica da riqueza, com clara predominância do capital cultural sobre o capital econômico.

A ausência de transferência de capital simbólico da linhagem familiar corresponde a uma importante diferença entre os informantes dessa fração e aqueles caracterizados pelo antigo pertencimento aos círculos abastados na RMR. Tivemos apenas um caso em que um familiar de uma informante entrou para a história oficial do estado, recebeu homenagens e elaborou livro de memórias, algo que, como vimos anteriormente, é comum na trajetória dos familiares de informantes da burguesia antiga. Pode-se mesmo questionar porque as manifestações de gosto dessa informante não foi apresentada no capítulo anterior junto aos integrantes do polo mais antigo das classes altas. Para esclarecer essa questão, retornamos ao conceito de “classe construída” de Bourdieu (2008) que embasou o processo de construção das frações das classes altas nesta pesquisa. Segundo o autor, quando estamos lidando com as diferentes frações da classe dominante, ao traçar uma linha (construída) de demarcação entre elas, não há como encontrar de um lado dessa linha um agente possuidor de todas as propriedades e práticas mais frequentes de um lado e desprovido de todas as propriedades e práticas mais frequentes ao outro. O trabalho de construção das frações das classes altas analisadas neste trabalho agregou agentes por meio das práticas na decoração que tanto unem como separam grupos das classes altas na RMR.

Em *A Distinção* (2008) Bourdieu compreende que as frações com estrutura de capital caracterizada pela riqueza do capital cultural e pobreza (relativa) do capital econômico são as frações dominadas da classe dominante, visto que o capital econômico tende a se reverter mais facilmente em outros modos de riqueza do que o contrário. O autor também utiliza a noção de “frações intelectuais” ou “gosto intelectual” para falar dessas frações. Utilizaremos o primeiro termo para nos referir ao grupo de informantes caracterizado pela riqueza maior em capital cultural do que em capital econômico, mas sem pretender afirmar que existe uma correspondência completa entre as frações intelectuais na sociedade francesa e esse grupo. O gosto que direciona ao consumo dos produtos da vanguarda artística, por exemplo,

manifestou-se ao lado da valorização dos artistas canônicos do regionalismo, matizando a noção de que “[...] as frações “intelectuais” exigem, de preferência, que o artista proceda uma contestação simbólica da realidade social e da representação ortodoxa exibida pela arte “burguesa” a respeito dessa realidade...” (BOURDIEU, 2008, p. 273).

Já demonstramos como os informantes da burguesia antiga possuem uma inclinação para a tomada de posição que analisamos como o “clássico” no âmbito da decoração. O que apresentaremos neste capítulo é uma concepção de bem morar associada com a inclinação para o estilo “autoral”. Trata-se, da mesma forma que o estilo “clássico”, de uma construção analítica desta pesquisa sem correspondente claro no campo da arquitetura de interiores. O estilo “autoral” corresponde aos informantes que, em posse de um elevado capital cultural e de disposição estética, não aderem a estilos definidos de decoração, afirmando o “gosto autoral” como base das tomadas de posição na moradia. Vale ressaltar que, ao usar esse termo, não buscamos anular os determinantes sociais das preferências estéticas, algo que seria incompatível com a sociologia do gosto na perspectiva disposicional pela qual a tese se orienta. O gosto “autoral” também depende de condições sociais para sua constituição, como analisaremos neste capítulo. Ele é fortemente caracterizado pela posse da disposição estética no seu modo mais puro, ou seja, pelas disposições que permitem constituir objetos vulgares em objetos estéticos, transformar necessidade em virtude e tirar proveito das estratégias mais arriscadas de distinção social. Os domínios mais próximos e mais distantes da cultura legítima servirão de base para analisarmos as variantes na arte de viver dos grupos dominantes que os impõem à luta simbólica pelos princípios de hierarquização e de classificação social.

6.1 LOCAIS DE MORADIA

No domínio em que o capital cultural é ascendente sobre o capital econômico, a concepção de “bem morar” assentou-se fortemente nas estratégias que associam o máximo rendimento cultural ao menor custo econômico. Se essas estratégias são manifestações da privação (relativa) de capital econômico, elas também se relacionam com o ascetismo voluntário que embasa muitas escolhas estéticas no âmbito da moradia dos informantes das “frações intelectuais” desta pesquisa. O *estetismo ascético*, segundo Bourdieu (2008, p. 240), tende a aparecer nas frações dominadas da classe dominante, como demonstra a sua pesquisa na sociedade francesa que verificou disposições ascéticas nas tomadas de posição em diferentes esferas dos estilos de vida entre os professores e artistas. Assim:

Todas as escolhas dos professores, sem exceção - por exemplo, a preferência por um interior harmonioso, sóbrio, discreto ou por refeições simples, mas apresentadas com esmero -, podem ser compreendidas como um modo de transformar necessidade em virtude, maximizando o lucro que eles podem tirar do seu capital cultural e de seu tempo livre (e, ao mesmo tempo, minimizando suas despesas em dinheiro) (BOURDIEU, 2008, p.272).

Nos informantes das “frações intelectuais” desta pesquisa, diversas escolhas, do lugar em que se reside à proveniência dos itens de mobiliário, exibem o alto capital cultural dos membros desse grupo. Começaremos por abordar as narrativas sobre os locais (bairro e tipo de construção) de moradia. Antes, convém analisar como esse tópico se manifestou em relação aos informantes do polo mais antigo das classes altas, cujo padrão geral de moradia consistiu em amplos apartamentos em prédios de alto padrão, com preço do m² elevado e localizados em bairros considerados de classe alta na cidade (Boa Viagem, Pina, Casa Forte, Torre e Apipucos)¹²⁹. Vale notar que, quando localizados na zona sul, esses apartamentos estão situados na Avenida Boa Viagem, em frente ao mar de Boa Viagem. Apenas dois informantes nesse grupo residiam em casas unifamiliares (Marcus e Ricardo).

Alguns apartamentos localizavam-se em prédios antigos, a exemplo do apartamento da informante Eleonora em um prédio na Avenida Boa Viagem, construído na década de 1950. Seu caso também se destaca por ser típico do consumo curatorial que envolve a conservação das construções associadas com a história da linhagem familiar, lembrando que ela reside naquele que foi, no passado, o apartamento de veraneio da família. Da mesma forma, o jornalista e historiador Ricardo construiu uma casa no mesmo local onde era situada a antiga casa dos pais.

Em alguns casos, os informantes compraram o apartamento na planta, tais como a escritora Luiza. Ela mora em um prédio construído na década de 1990, localizado em uma das ruas mais valorizadas do bairro de Casa Forte:

Luiza - [...] na verdade eu vi esse prédio na planta, mas eu gostei muito do local e da proposta... a gente sempre arrisca, porque quando você compra na planta é sempre um risco, **mas a proposta era preservar as árvores, deixar uma área grande, e essa proposta me encantou.** Como eu disse a você, sempre com um pé atrás, sem saber se a proposta ia ser realmente realizada, mas ele [refere-se ao representante da construtora] cumpriu a risca o que ele prometeu. É uma área realmente, **como você vê, realmente muito arborizada, muito silencioso. Eu adoro silêncio, distante,** preservando a

¹²⁹ Segundo a matéria “Os bairros mais valorizados de Recife”, com o preço médio de R\$ 6,5 mil, o metro quadrado de um apartamento em Boa Viagem deixou de ser o mais caro do Recife. A liderança agora é do Pina (R\$ 7,5 mil), seguido da Jaqueira (R\$ 7,1 mil) e Poço da Panela (R\$ 6,7 mil). Depois, aparecem Rosarinho (R\$ 6,5 mil), Graças (R\$ 6,4 mil), Casa Forte (R\$ 6,3 mil), Apipucos (R\$ 6,2 mil), Monteiro (R\$ 6,1 mil) e Madalena (R\$ 6 mil). Do Top 10, oito bairros são da zona Norte” (JOÃO ALBERTO, 2017).

casa e moradia das pessoas que trocaram por área construída, então compramos esse apartamento...

O condomínio de poucos prédios destaca-se pela arborização, o que não é muito comum aos condomínios que privilegiam os aparelhos de lazer como quadras, playgrounds, salões de festa, etc. A informante também destaca que consegue ter uma vida privada resguardada, o que é facilitado pelo fato de morar em um apartamento por andar de amplas dimensões: “O apartamento tem em torno de 380 m² que foge ao padrão de hoje, essa própria varanda que você está vendo aqui é imensa, aqui a gente recebe tranquilamente...”. Luiza também enfatiza os elementos estéticos que diferenciam esse prédio dos outros, tais como o papel de parede original que reveste todas as paredes da moradia e dos ambientes coletivos do edifício.

Nesse grupo, também se destacam os casos das empresárias e herdeiras de linhagens rurais Cristina e Olívia que se mudaram de amplas casas, que habitaram por longo período das suas trajetórias, para apartamentos também amplos, em Casa Forte e na Avenida Boa Viagem, respectivamente. Abaixo, Cristina menciona o pesar com que vivenciou essa mudança:

Louise - Como foi a chegada nesse apartamento, você mora aqui há muito tempo?

Cristina - Moro há 22 anos, **mas eu não vim muito feliz. Morava numa casa grande que eu tinha morada lá uns 25 anos** e depois ela me serviu de escritório durante mais uns 10 anos e eu vim revoltada para um apartamento. **Foi mais a violência, eu só tinha uma filha em casa, nessa ocasião, e eu tinha muito medo dela chegar tarde**, ela estudava jornalismo, é uma profissão mais liberada, eu ficava muito constrangida e preocupada, e também trabalhava na prefeitura, [...] trabalhava lá, não tinha muito tempo de ver a casa, essas coisas que dona de casa...

Vale notar, nesta narrativa, o discurso do medo e da violência que, como analisa Tereza Caldeira (2000), tem levado, nas últimas décadas, a processos de mudança social nas cidades, gerando novos modelos de segregação no espaço. Segundo Caldeira, na “cidade dos muros”, as classes altas passam a se concentrar em espaços fechados, cujo acesso é controlado privadamente, ainda que tenham um uso coletivo.

Nas últimas décadas, em cidades tão diversas como São Paulo, Los Angeles, Johannesburgo, Buenos Aires, Budapeste, Cidade do México e Miami, diferentes grupos sociais, especialmente das classes mais altas, têm usado o medo da violência e do crime para justificar tanto novas tecnologias de exclusão social quanto sua retirada dos bairros tradicionais dessa cidade. Em geral, grupos que se sentem ameaçados com a ordem social que toma corpo nessas cidades, constroem enclaves fortificados para sua residência, trabalho, lazer e consumo (2000, p.9).

Como demonstra esta citação, trata-se de um processo global e que também pode ser observado na RMR, como ilustra a narrativa da empresária Cristina sobre a mudança de uma residência familiar imersa no tecido social da cidade para um edifício de alto padrão, fortificado e com controle da movimentação do fluxo de pessoas por porteiros e aparelhos de segurança. Esse padrão de moradia repetiu-se em muitos informantes desta pesquisa, exceto entre os informantes das “frações intelectuais”.

Ainda de acordo com Teresa Caldeira (2000) o discurso do medo e da violência camufla outros sentidos dos processos de segregação do espaço, relacionados com os preconceitos de classe, raciais e étnicos. Vendendo suas casas unifamiliares, membros das classes altas podem evitar os contatos sociais indesejados por meio de transações econômicas vantajosas, como demonstra Cristina que, por meio da venda do terreno da antiga casa que deu lugar a um prédio que ganhou o nome do seu esposo, recebeu algumas unidades do edifício: “Eu tive direito a alguns, meus filhos todos...”.

No bairro de Casa Forte, a empresária destaca gostar da arborização e da beleza do bairro: “Tô feliz, nessa casa que eu estou, com essa vista linda, num bairro maravilhoso, muito tranquilo, muito bucólico, junto dos lugares mais bonitos que eu acho no Recife, que é o Poço da Panela”. Ela também menciona se agradar da vizinhança, na qual ela cita nomes ilustres: “[...] aqui a gente conhece todo mundo, ali morava Dr. A., ali mora o Dr. B. A., é tudo em casa”.

A escritora Luiza, moradora do mesmo bairro, afirma encontrar tudo que ela necessita no espaço das quadras que cercam o prédio onde ela tem um apartamento:

Luiza - [...] ultimamente por conta desse engarramento, dessa loucura, eu digo que **eu tenho meu perímetro urbano. Eu gosto muito de ir até o Parnamirim**, depois do Parnamirim eu já brinco "já começa a ser longe", mas vou, deixo de ir não, porque Casa Forte, essa área, sobretudo, tem uma grande oferta, por aqui tem tudo que você possa imaginar, tem o Hiper, que é o de Casa Amarela, tem um mercado que é maravilhoso, [...] tem verduras, casas só de verduras. Eu acho que realmente por aqui tem muita coisa, é um bairro muito bom e essa área é muito bem servida, tem bons restaurantes, na praça tem bons restaurantes, tem café, vários cafés, então realmente você não precisa... **se não quiser sair daqui, você vive, compra as coisas aqui.**

Como afirmam Pinçon e Pinçon Charlot (2003), no Brasil, também encontramos os quarteirões seletos em que os membros da burguesia instalam suas residências. No entanto, nem sempre os enclaves materiais e simbólicos que protegem esses bairros conseguem evitar o contato social indesejado, como demonstra a narrativa do arquiteto Marcus sobre o bairro em que ele mora, Apipucos, também considerado um bairro nobre da cidade. Ele reside em

uma casa de 327 m² que já pertenceu a um antigo engenho na região e é preservada como Patrimônio Histórico¹³⁰.

Louise - E ela é uma construção remanescente de um engenho, não é?

Marcus - Dizem. Como essas casas, esse corredor de casas é da casa de colônia do Engenho Apipucos, eu tenho, até tá aqui nessa sala, eu tenho uma gravura antiga de Franz Post que mostra como era Apipucos nessa época, sem a casa, uma gravura antiga, da paisagem só. Então a parte de Apipucos, eu criei meus filhos lá, porta e janela abertas. Aquilo ali, quando eu fui morar lá, era um interior, não tinha um prédio em Casa Forte, não passava carro, não tinha aquele viaduto Dois Irmãos, e os meus filhos brincavam assim naquela via, depois veio outro casal amigo que teve filhos também, nosso filhos conviviam juntos, então era muito agradável, continua sendo agradável. Aquelas vizinhas todas na porta, cadeira de balanço, falta isso na sua casa e você manda buscar, vice-versa. Teve uma vizinha que casou a filha, pediu pra tirar as fotos oficiais do casamento na minha casa, porque ela achava bonito. É isso! Muitos vizinhos já morreram. Tem Dona M. que é muito velhinha, tá bem velhinha, quase ela não vem na janela mais. **Convivi com Dr. Gilberto Freyre, ele morava em Apipucos, ainda era vivo, os oitenta anos foi na praça.** [...] Eu tinha na minha casa, quando fui morar, essa vizinha disse "olhe, tem esse pé de figo...", **porque era uma diferença de quatro graus de Recife, hoje não é mais**, "e quando der figo, dê a Dr. Gilberto, porque ele gosta do figo", eu sempre dava a ele, isso, 1962, 63. Então é isso. Tá ali aquela delegacia, muita polícia, já teve a fase da maconha, muita gente vendendo maconha lá, mas depois chegou os policiais, acalmou, porque aquela quantidade de policiais ali, houve as invasões do açude. [...] Então você começa a conviver com os problemas das invasões, as pessoas que não têm uma situação financeira, elas vão procurar você pra ajudar, então isso é uma realidade brasileira da economia e da vida do Brasil.

A narrativa demonstra a vizinhança ilustre do bairro que já foi tido como a “suíça do Recife” por seu clima menos quente (FREYRE, 1989, p. 81), sendo assim, tradicionalmente, um bairro com residências de alto padrão, ocupado pelos setores mais abastados da cidade¹³¹. Desse modo, muitos bairros que no século XIX eram considerados como *locus* de moradia das elites locais continuam sendo muito valorizados pelas classes altas até os dias atuais. Podemos mesmo estabelecer uma relação entre os informantes do polo mais antigo nas classes altas e a preferência de moradia nos bairros da zona norte da cidade. Dos informantes desse grupo que residiam na zona sul (todos na Avenida Boa Viagem, em apartamentos em

¹³⁰ Não foi possível conhecer pessoalmente a casa desse informante, pois ele optou por conceder a entrevista no seu escritório de arquitetura localizado no bairro de Casa Forte. No entanto, contamos com os vídeos disponíveis no *youtube* em que o arquiteto já recebeu jornalistas e colunistas sociais para apresentar a sua casa e a sua coleção de arte.

¹³¹ Na matéria “Guarita e cavaletes em Apipucos”, abordou-se o caso de uma das ruas desse bairro, em que os moradores colocaram cavaletes e cones para constranger a circulação de pessoas que não moram e nem trabalham no local, servindo como exemplo dos processos de segregação do espaço urbano (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2015).

frente ao mar), a mudança para essa região ocorreu em fases avançadas da trajetória, justificada pela vontade de morar de frente ao mar, como demonstra Tereza: “ T. [esposo da informante] tinha loucura por praia, mas também só queria morar na frente, e eu dizia que só queria se fosse no Pina...”. “Minha história de vida foi mais na Zona Norte”, afirmou a mesma informante demarcando seu lugar no espaço geográfico da RMR.

Além disso, vale ressaltar que a relação desses informantes com os bairros Boa Viagem e Pina remonta aos períodos vivenciados com a família nos bairros de veraneio das elites. A empresária Olívia, por exemplo, narrou que sua infância e juventude se dividiram entre a estadia nos engenhos e os veraneios em Boa Viagem. Diferentemente de Cristina que ressaltou o discurso da violência na mudança de residência, a dona de fábrica de tapetes de luxo elencou o alto dispêndio da antiga casa: “Pesada, antiga, tinha jardim, a gente achou que não era, era muito dispendiosa”.

6.1.1 Moradia no centro: exibindo a disposição estética

Movendo-se dos informantes no polo da burguesia antiga, com estrutura de capital simétrica, para os informantes do polo mais rico em capital cultural do que em capital econômico desta pesquisa, os locais de moradia, até então divididos entre os tradicionais bairros da zona norte, que, desde o século XIX, se estabeleceu como bairro de moradia das elites locais, e a Avenida Boa Viagem, que passou a ser procurada pelos círculos abastados na segunda metade do século XX, inserem uma nova região da cidade: a região central.

Trata-se de uma zona da cidade que se desenvolveu a partir da existência do porto, elemento essencial na economia colonial produtora e exportadora de bens primários e importadora de bens manufaturados. Assim, no século XVI, a função portuária seria o fator mais dinâmico da formação dessa povoação que, por sua posição de intermediação entre o setor rural e o mercado metropolitano e pela sua capacidade de se apropriar de parte da renda gerada na colônia, reuniu as condições propícias de expansão e de concentração da nascente economia urbana (BERNARDES, 2013).

Desde a sua formação, a região central é marcada pela heterogeneidade social, expressa nos relatos de Freyre (2003) sobre os sobrados de cinco andares ao lado dos mucambos. Ao longo das últimas décadas, ela vivenciou um processo de abandono e, mais recentemente, de gentrificação em alguns locais. Ambos os processos foram notícia dos principais jornais da cidade, como demonstra a matéria abaixo:

Quando, no final do século XX, a maior parte das atividades portuárias foi transferida para Suape, boa parte das indústrias, atacados e comércios ligados ao porto também deixaram o centro, que passou então por um processo de esvaziamento. Por outro lado, a classe média deixava o eixo central da cidade e passava a ocupar as zonas Norte e Sul, levando consigo serviços, escolas e atividades de lazer (DIÁRIO DE PERMANBUCO, 2015).

Como nota Caldeira (2000), os novos processos de segregação urbana compreendem o abandono das regiões mais antigas pelos setores das classes altas, deixando-as para as classes pobres. Para Souza et al. (2004), o fenômeno de esvaziamento do chamado centro expandido, que abrange os bairros Recife, Santo Antônio, São José, Boa Vista e Santo Amaro, é contraditório, pois ao mesmo tempo em que ele é abandonado pelos moradores de maior renda, por investidores e pelo poder público, as áreas são ocupadas por atividades populares de comércio e como habitação das classes baixas. Assim, podemos falar em um processo de “anti-gentrificação” ou empobrecimento. Ao contrário da reorganização dos bairros por intermédio de um influxo de capital privado e do interesse pelos imóveis por setores das classes médias e altas, os bairros da região central foram ocupados, após um período de desinvestimento, pelas classes mais baixas (SOUZA et al., 2004).

Os relatos da jornalista Regina, 45 anos, e do seu esposo, o artista plástico Pedro, 55 anos, integrante dos movimentos artísticos que marcaram a década de 1980 em Pernambuco, sobre a moradia em que residem, ilustram bem o processo de “anti-gentrificação” da região central no final do século XX. Segundo os relatos sobre a compra de um sobrado de dois andares no bairro da Boa Vista, depois que uma fábrica se instalou no local gerando poluição e outros transtornos, os grupos de classe média que tradicionalmente habitaram na rua se mudaram, deixando-a para os estratos mais baixos da população.

Regina - Porque essa daqui era a rua dos judeus, do século XX, da primeira guerra mundial, não os judeus dos holandeses¹³².

Pedro - Então era uma classe média que tinha aqui, não era abastada, mas era uma classe média, aí, o que aconteceu foi que essa classe média foi migrando, certas lutas foram vencidas, no caso aí da fábrica que Regina falou, deixou isso tudo vazio. [...] **Aí, eu consegui uma oportunidade nesse desprezo pelo patrimônio, nesse desprezo pelo local, nesse desprezo pelas coisas.** A pessoa que era o dono daqui, ele teve um desgosto muito grande...

O medo da violência não esteve ausente dos relatos de Regina sobre a ida para o bairro: “Não vou dourar a pílula porque hoje tá tudo bem, no começo eu morria de medo,

¹³² A informante refere-se às primeiras famílias judaicas que chegaram no Recife em 1635. Nesse período, Pernambuco estava sob o domínio holandês e grupos judeus foram atraídos pela liberdade religiosa que caracterizou a administração de Maurício de Nassau (GENEALOGIA FREIRE).

morria de dúvida, os amigos não queriam que a gente viesse, o meu pai passou dois meses pra vir aqui, um preconceito enorme...”. A jornalista e o artista plástico mencionam duas experiências de cosmopolitismo, relacionadas com momentos da carreira profissional de Regina, como motivadoras para a iniciativa de ir morar no local:

Regina - [...] eu acho que a gente só veio morar aqui por causa de Brasília, **Brasília abriu a cabeça da gente pra uma questão mais da cidade, do morar bem**, do que é um planejamento urbano. Eu aprendi muito em Brasília, sobre outras coisas, o meu trabalho e tudo, mas aprendi muito sobre isso também.

Pedro - **Eu acho que em Brasília e na França.**

Regina - [...] a minha opinião é que em Brasília, aquela coisa de não ter muro, porque na França a gente só ficou um ano, em Brasília a gente ficou quatro.

Assim, tanto o conhecimento da história do local, como as justificativas para estabelecer moradia no bairro expressam a riqueza em capital cultural que caracteriza os informantes. Estes relatos podem ser compreendidos como um dos casos em que se procura o máximo rendimento cultural pelo menor custo econômico (BOURDIEU, 2008). Regina e Pedro compraram o imóvel em estado bastante deteriorado, já que ele havia sido transformado em cortiço pelos últimos locatários do antigo proprietário. “Terminei comprando ela [a casa] barato, também era o que a gente podia, mesmo barato, ainda acabou pedindo dinheiro emprestado”, afirma Pedro demonstrando a privação (relativa) de capital econômico.

Também Ingrid, 71 anos, procuradora de justiça aposentada, reside em um apartamento de 110 m² na região central da cidade, no bairro da Boa Vista, em uma rua caracterizada por muitos estabelecimentos comerciais e pela intensa circulação das classes populares¹³³. Na fala abaixo, Ingrid aponta que essa é uma opção de moradia que foi crescentemente abandonada pelos seus pares sociais:

Louise - E tem 41 anos que você mora aqui? Não pretende sair?

Ingrid - 48 anos. Não pretendo sair. É um vínculo forte. **Dos moradores daqui do prédio eu sou a única que persiste, é um prédio, eu sei, de classe média, é assim que eu gosto, eu não gosto de morar em lugar novo** e esse prédio incorporou, sabe, a minha vida, a minha vida foi isso...

Ela também exhibe o senso que detecta o lucro distintivo em se residir nessa construção: “Esse prédio é muito simpático. Ele tem uma cara de um prédio de 50 anos. Eu

¹³³ Para evitar inconvenientes de habitar em uma região de comércio intenso, Ingrid afirmou que adota estratégias, tais como a de deixar o ar-condicionado da sala sempre ligado. Apesar da estrutura de capital assimétrica, o capital econômico que apresenta não deixa de enquadrá-la entre os estratos de renda mais privilegiados na sociedade brasileira (ela declarou uma renda mensal de R\$ 20 mil): “Prefiro, pelo comércio informal que existe aí embaixo que é muito barulhento etc. prefiro pagar um pouco mais de energia e ter privacidade e não sentir calor e não sentir barulho, etc. Então fica isolado isso aqui”.

gosto dessas coisas. Eu não gosto de teto rebaixado, gesso, essas coisas, eu não gosto não”. O prédio é um exemplar do modernismo arquitetônico na cidade, com participação de Delfim Amorim, nome importante da arquitetura moderna. Da mesma forma, Regina e Pedro também ressaltam o valor simbólico do local em que habitam. “Uma das poucas ruas de pedestre que a gente tem é a Imperatriz e a Nova, mas a Imperatriz tá aqui do lado”, afirma a jornalista sobre residir ao lado de duas ruas históricas que já foram palco da sociabilidade mundana das elites no século XIX. O valor estético da construção também é ressaltado pelo seu esposo artista plástico:

Pedro - Essa casa por ela ser antiga, ela tem todo um princípio por dentro dela que é de... ela é viva. Você tem que tá cuidando dela, ela cuidando de você e por aí vai. Aí ou transforma ela por completo que muitas vezes viola demais **a questão da arquitetura mesmo, porque tem coisa aqui que o tijolo não se faz mais, então quando você derruba, você vê que a bitola do tijolo é diferente**, então dá uma pena danada, **porque aquilo é histórico já, mas isso é pra meu olhar, o nosso olhar é um olhar sociológico, antropológico, histórico...**

Unidos pelo gosto que se manifesta na propensão e na aptidão por consumir construções com valor estético e histórico, os três informantes opõem-se ao “morar” em apartamentos novos, com tetos rebaixados e com oferta de serviços de lazer, demonstrando como o gosto tanto une como separa:

Pedro - [...] **no olhar do outro ninguém quer vir pra uma casa dessa**, a pessoa quer ir pro seu apartamento, arrumadinho, que não pipoca a parede.
Regina - **Tem salão gourmet, piscina, espaço kids...**

Desse modo, tais narrativas não podem ser dissociadas dos processos de segregação pelo gosto e das lutas que as diferentes frações das classes altas travam pela definição do morar legítimo. Como demonstra a pesquisa de Araújo (2006), as “novas elites”¹³⁴ são particularmente atraídas pelas construtoras que associam o “morar bem” à vida em condomínios fechados com oferta de itens de lazer e serviços variados:

Nessas explorações, observamos que os bairros preferenciais de moradia das elites do Recife vêm se caracterizando, cada vez mais, pela presença de grandes edifícios residenciais, que apresentam como características centrais o aumento do número de pavimentos (num processo galopante de verticalização), estandarização dos espaços privados, bem como a agregação de áreas comuns aos moradores, nas feições de clubes fechados, o que é interpretado como positivo em termos da segurança e da sociabilidade de crianças e adolescentes (ARAÚJO, 2006, p. 201, 202).

¹³⁴ Lembrando que, segundo Araújo, as “novas elites” correspondem a agentes das classes altas com trajetórias de vida construídas a partir do capital escolar e do elevado grau competitivo nas carreiras: “Advogados atuantes em causas importantes e que têm destaque nos jornais da cidade, juízes, gestores de empresas, entre outras atividades de certo status” (2008, p.2).

A jornalista Regina rejeitou esse modo de morar como o mais legítimo, denominando-o como o “modo Moura Dubeux de ser”, em referência a uma das principais construtoras no ramo de condomínios de alto padrão da cidade: “Eu não tenho nada contra, nada mesmo, mas não é o meu modo de viver”. Demonstrando não aderir ao projeto da “cidade de muros”, ela afirma:

Regina - [...] eu acho que existe uma política pública de expulsão mesmo, porque Recife tem, se eu não me engano, posso tá errada no número, mas eu acho que são 57 mil em déficit de locais de moradia, a gente 57 mil moradias deficientes, 57 mil pessoas ou famílias precisam de moradia no Recife e não tem e a gente tem 86 mil imóveis desocupados no último Censo que foi feito.

Outro caso de moradia na região central de um informante das “frações intelectuais”, o artista plástico Francisco, 70 anos, torna-se importante por demonstrar a relação entre as tomadas de posição de grupos com elevado capital cultural e os processos de consagração de moradia em locais desvalorizados da cidade. Tal fenômeno ocorreu nas décadas de 1970 e 1980 na cidade de Olinda. Como relata Araújo (2006, p. 76), naquele período, a região recebeu um grupo de artistas e intelectuais que fixaram moradia no sítio histórico que passou a ter um alto valor distintivo. Esse processo é comentado pelo informante Marcus quando relata o momento da compra de sua casa em Apipucos: “Naquela época Olinda era o *boom*, todo mundo conhecido, comprando e as melhores casas com vista pro mar, tinha valor agregado muito alto...”.

O fenômeno ocorrido no sítio histórico de Olinda também caracteriza alguns locais da região central da cidade. Segundo Souza et al. (2004):

Hoje já é perceptível a migração de uma parcela da população que encontra nestas edificações [na região central] o conforto e o charme de a distinguir como espécie de subcultura local. São profissionais de publicidade, jornalismo e informática, aqueles que se distinguem pela imersão no mundo contemporâneo da informação: são os profissionais da vanguarda. Parece que observamos um fenômeno semelhante àquele que motivou a gentrificação do sítio histórico de Olinda nos anos 60 e 70, capitaneada por artistas plásticos e arquitetos, profissionais que simbolizavam as vanguardas intelectuais locais, na época.

Nesse sentido, destaca-se uma matéria publicada na seção Pode entrar! sobre o processo de reocupação de um prédio antigo, localizado na região central, por um grupo de profissionais ligados à cultura e às artes. O prédio foi construído no final dos anos 1940 e estava prestes a ser leiloado por valor abaixo do mercado. Abaixo, trecho da matéria:

À exceção dos primeiros pavimentos, onde se estabeleceram cursos de mecânica e costura, o prédio foi tomado por artistas plásticos, fotógrafos, designers, pesquisadores, adjacentes. Um arquipélago das artes tal qual as

regiões ocupadas pelos europeus “bobos” ou do francês, os filhos da *avant garde* de uma burguesia boêmia e amante das idiossincrasias do espaço urbano (AURORA, DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2011).

Francisco foi um dos artistas plásticos que estabeleceu moradia no prédio que é uma herança da sua família: “Eu morava fora do Brasil há doze anos [...] eu morei trinta anos em Olinda, no sítio histórico, aí depois fui morar na Itália e fiquei doze anos lá e quando eu voltei vim pra cá”. Ele instalou-se na cobertura do prédio que costumava frequentar quando criança: “Eu sempre frequentei porque meu pai teve escritório aqui, é uma coisa até da minha infância, [...] eu sempre sonhei em vir pra esse andar...”. Os demais andares também foram ocupados por outros artistas plásticos, publicitários, fotógrafos, coletivos de arte, etc. “A gente fez [refere-se a ter fixado moradia no prédio] com essa ideia também de barrar a venda, porque agente era mais ou menos contra, aí realmente barrou essa venda...”.

Vale ressaltar que não somente artistas e intelectuais, mas setores das frações economicamente dominantes da RMR também têm optado pela moradia na região central da cidade, em meio a um processo de gentrificação que vem ocorrendo em alguns bairros e áreas dessa região. Emblemático desse processo foi a construção de duas torres com 40 pavimentos, às margens da Bacia do Pina, no bairro de São José, um dos bairros mais antigos do Recife, pela construtora Moura Dubeux. As torres foram batizadas com nomes de peso da história de Pernambuco - o Píer Duarte Coelho e o Píer Maurício de Nassau. As “torres gêmeas”, como ficaram conhecidas, encarnam um processo de gentrificação que como afirmam Amorim e Loureiro (2006, p. 4-5) “parte do pressuposto da máxima rentabilidade como forma de viabilizar o empreendimento imobiliário, em detrimento das condições urbanísticas locais”. Abaixo, os autores demonstram como esse empreendimento expressa as novas formas de segregação do espaço urbano analisados por Caldeira (2000):

As torres gêmeas recifenses foram desenhadas com este propósito: oferece uma situação geográfica ímpar, como vista definitiva (jargão publicitário para caracterizar os edifícios que não terão a paisagem bloqueada por futuros empreendimentos em terrenos vizinhos) para uma população que detém recursos financeiros para acessar seu imóvel tanto pela terra, quanto pela água, quanto pelo ar; cujas redes de socialização são transpacialmente constituídas, ou seja, não se dão na sua vizinhança imediata, e cujo território circundante é apenas panorâmico, ou seja, a zona urbana decadente é passagem e paisagem, e não permanência. Assim, os futuros moradores irão introduzir um padrão de moradia distinto do padrão existente no bairro: irão transferir modos de vida que independem da sua localização geográfica.

Assim, a opção de moradia no centro característica aos setores das elites mais ricos em capital econômico aplica-se perfeitamente ao fenômeno de “cidade dos muros” (CALDEIRA,

2000), já que tais elites irão morar em condomínios de alto padrão, fortemente fortificados, com segurança privada e dissociados da malha urbana. Do contrário, os integrantes das “frações intelectuais”, mais ricos em capital cultural, optam pela região central, destacando o valor estético e histórico das construções e rejeitando os projetos de condomínios privados com edifícios luxuosos levados a cabo por grandes construtoras. Abaixo, a jornalista Regina critica o processo de gentrificação que tem ocorrido em outro local de *waterfront*¹³⁵ na região central, a rua da Aurora, localizada nos bairros Boa Vista e Santo Amaro:

Regina - [...] a gente não tem respeitado o modo de vida de todos, então mesmo quem mora no Inocop [condomínio habitacional de camadas médias e baixas] hoje é convidado a sonhar de um dia ter um Moura Dubeux, **então morar virou etiqueta, uma marca, virou moeda de troca até pra você ter um emprego melhor.** Enfim, uma série de coisas, eu não me sinto bem, mas eu não condeno. [...] X [uma pessoa da rede social da informante] **jamais moraria na Rua da Aurora se não fosse no Moura Dubeux.** [...] Acho que teria que ter políticas públicas pra todos, porque a Rua da Aurora enquanto tava os doidão morando... **Agora tem o Delta [cafeteria], tem uma padaria chique, Globo tá chegando.**

Desse modo, em oposição aos setores das classes altas engajados na construção da “cidade de muros”, os informantes das “frações intelectuais” consagraram a moradia na região central como um processo de resistência ao descaso dos poderes públicos com o patrimônio histórico e estético da cidade. Ao mesmo tempo, eles tiram dessa tomada de posição um alto rendimento simbólico, exibindo o elevado capital cultural e minimizando o custo econômico nessa opção de moradia.

6.1.2 Relatos de reforma: compensando a ausência (relativa) de capital econômico

Nos relatos que os informantes das “frações intelectuais” fornecem acerca da construção das casas e das reformas que realizaram nas moradias, podemos observar como funciona a multidimensionalidade da riqueza dessas frações, nas quais, além da riqueza cultural, a riqueza social comumente compensa a falta (relativa) da riqueza econômica. O relato de Pedro, sobre a restauração da casa que adquiriu em estado bastante deteriorado no bairro da Boa Vista, aponta como o capital cultural e o capital social foram importantes no projeto de reforma: “Eu comprei... Eu tinha ideia de um certo modo, assim, eu fiz desenho

¹³⁵ Tais locais são comumente visados pelas construtoras de alto padrão, devido a alguns aspectos que foram ressaltados pelo arquiteto Maurício: “Toda situação de waterfront como se diz, o urbanista, na frente de água, ela é muito valorizada por vários motivos, pelo diferencial paisagístico em primeiro lugar e por algumas amenidades, vamos dizer assim, ambientais. Toda costa, toda frente de rio, até mesmo em determinadas situações, canais, eles geram uma condição de ventilação melhor, de vista melhores, então isso é valorizado...”

técnico em arquitetura, quando eu fiz o ensino médio e **tinha noção e muitos amigos arquitetos, muita gente que lida com essas coisas**".

A psicóloga Catarina, 45 anos, narrou que, para a aquisição do apartamento de 145 m² nas Graças em que ela vive com o esposo, antropólogo, e seus três filhos, a cumplicidade entre o seu gosto estético e o dos antigos proprietários da moradia foi fundamental, também pessoas da sua rede social:

Catarina - Chamou atenção **detalhes do tipo piso de taco, os azulejos antigos na cozinha, nos banheiros**. E o casal [antigos proprietários], uma coisa que fez muita diferença pra gente, porque **a gente não tinha grana pra mexer no apartamento, é que esse casal já tinha mexido e eles têm muito bom gosto**, [...] ninguém tirou a originalidade do apartamento, já mexeu na parte hidráulica, mas fez uma composição nos azulejos que não prejudicou.

Quando a informante quis realizar uma reforma no apartamento, que visou integrar a cozinha e a sala de estar, ela também acessou o capital social para atender à exigência dos condôminos de um laudo técnico assegurando que a reforma não acarretaria danos estruturais ao prédio:

Catarina - "Vocês precisam ter um laudo de um Engenheiro Calculista", **aí como a gente tem muito amigo arquiteto, uma delas era amicíssima de um engenheiro, que inclusive era o bam bam bam da cidade, eu não me lembro o nome dele**. [...] **Aí ele veio numa brodagem, não me cobrou nada**, ele subiu e fez "é você que tá querendo derrubar o prédio?...".

Também nos relatos da produtora cultural Fernanda, 57 anos, natural de Minas Gerais, percebe-se que o capital social foi fundamental para a aquisição de uma casa no sítio histórico de Olinda¹³⁶, cujo preço estava acima das suas possibilidades econômicas. Abaixo, ela narra uma conversa que teve com a proprietária no processo de compra do imóvel:

Fernanda - "Esse valor que você [antiga proprietária da casa] tá pedindo a gente não tem também, mas quem sabe né, na vida a gente não sabe nunca e se a gente comprar aquela casa, você sabe que mineiro é assim, toda vez que você vier ao Brasil, você vai tomar café com pão de queijo, francês eu não sei (risos), mas mineiro...". E aí foi ótimo, porque a conversa foi boa, ela foi embora e a gente continuou amigas, porque **ela era amiga de amigos meus, por uma puta coincidência**. Ela era amiga de Marianne Peretti [artista plástica renomada que reside no sítio histórico de Olinda, conhecida pelos

¹³⁶ Ela comprou a casa junto com um amigo, artista plástico, e ambos dividem o ano entre as moradias em Minas Gerais, cidade natal dos dois, e a moradia conjunta em Olinda. Ela afirma que a compra decorreu de um projeto de vida: "Eu sempre falei que quando eu fizesse 50 anos, eu ia mudar a minha vida de mineira e que eu ia ter o meu metro quadrado no mundo. Então todos os meus dinheiros, eu fui juntando há muitos anos e quando eu conheci o Pernambuco, eu falei para esse amigo, eu falei 'L., eu acho que o nosso metro quadrado, vai ser aqui'". Este relato demonstra o cosmopolitismo como uma característica importante do estilo de vida das classes altas (PINÇON e PINÇON-CHARLOT, 2007b).

vitrais que integram muitas construções de Oscar Niemeyer e de outros arquitetos modernistas no país].

O relato da compra reproduzido pela informante demonstra o aspecto cosmopolita que o capital social assume entre as classes altas. A antiga proprietária, que estava indo morar na França, recebe a promessa de um local fixo de acolhida na cidade, o que a leva a escolher Fernanda e não um grupo de franceses que também estava interessado na compra do imóvel (por isso a oposição entre pão de queijo e pão francês que ela fez no relato). Na reforma que integrou ambientes e instalou amplas portas de vidro na sala, abrindo-a para a paisagem do mar de Olinda, o capital social também figura como riqueza importante:

Fernanda - [...] e a compra da casa levou todo o nosso dinheiro. E aí agora é juntar dinheiros para fazer a reforma dos sonhos, aí entramos com toda reforma porque **S. é uma arquiteta que é do IEFA que é irmã de L.** [artista plástico com quem a informante divide a moradia], **mineira, então ela já sabia de todas as normas**, o que é que podia o que é que não podia, embora essa casa, de original dela, é só a fachada e uma parede que eu vou te mostrar, que é da época da construção da casa, eu acho, se eu não me engano é 1936, 1937.

Assim, quando nos movemos dos informantes com estrutura de capital mais simétrica para os informantes das “frações intelectuais”, os relatos de compensação da ausência (relativa) do capital econômico pelo capital social e cultural intensificam-se. Um outro aspecto que chama atenção nesses relatos é o da posse de competências, entre esses informantes, que permite uma atuação muito próxima aos profissionais da arquitetura. O relato do artista plástico Guilherme, 59 anos, sobre a construção da casa e ateliê onde ele reside há cerca de trinta anos no bairro de Boa Viagem, demonstra essa atuação:

Guilherme - [...] eu **tinha feito um primeiro projeto com uma amiga arquiteta** pra esse mesmo terreno, mas eu tava em dúvida não sabia mesmo se eu queria construir ou não. Eu disse "não, vou comprar um apartamento que é uma coisa mais simples", mas não é. Apartamento são muitos condôminos, a quantidade de catatau que briga e tudo, às vezes, é muito chato. Aí eu falei com outros amigos arquitetos e eles deram um traçado primeiro bom pra casa e a **gente foi adaptando um pouco, mas não demorou tanto não a construção.**

Louise - Você comprou o terreno, não era a casa? Foi do começo mesmo né?

Guilherme - Pra ser adequado pra eu trabalhar né. **Aí eu estudei bem com eles, por exemplo, o pé direito normal é esse aqui, mas aí fiquei estudando quanto eu precisava pra ter...** [...] E realmente **Zé Cláudio disse “quando for construir casa, faça um pé direito bem alto pra não achatar as ideias”.**

Quando narram sobre as reformas nas residências, os informantes dessa fração das classes altas demonstram uma familiaridade com os códigos do morar vanguardista, valorizando em suas moradias aspectos como a integração dos ambientes, as esquadrias de

vidro, o pé direito alto, a iluminação natural, etc. A posse desses códigos e a sua atuação como distinção social podem ser vistos na fala de Catarina:

Catarina - [...] as pessoas mais conservadoras elas têm dificuldade com essa coisa de integração da cozinha, **porque tem aquela visão de que cozinha não é coisa pra se mostrar, empregado tem que ficar escondido, sujeira, cheiro de comida.** Olham [vizinhos], acham interessante, porque isso mudou completamente tudo do apartamento. **Ganhou luminosidade a sala que não tinha, muito mais ventilação, porque agora fez um canal de vento aqui da cozinha, sem contar o espaço, que fica muito mais amplo.** As pessoas têm muita resistência para fazer isso, porque acham que tem que ser um lugar escondido, isso talvez interesse a você, também, que essa arrumação nova mudou muito a vida da gente, eu comecei a ter mais prazer em cozinhar, gostava de cozinhar vendo os meninos, eu não ficava isolada na cozinha...

Como demonstram os relatos aqui expostos, os integrantes das “frações intelectuais” desta pesquisa limitam a atuação dos arquitetos aos aspectos técnicos e construtivos das moradias. Detentores de elevado capital cultural, tais informantes colocam-se como os autores da decoração e, como veremos, demonstram graus intensos de aversão às moradias que são decoradas por profissionais de arquitetura e decoradores.

Nos quesitos bairro e local de moradia, os informantes das “frações intelectuais” demarcam sua posição social opondo-se às frações economicamente dominantes da RMR de diversas maneiras. Eles elegem as estratégias mais arriscadas de distinção social, como o morar na região central em um momento de anti-gentrificação do local. Tais informantes também mobilizam o capital social e cultural como modos de compensação da privação (relativa) de capital econômico, o que se torna *mister* se considerarmos que, nessa fração, as moradias não fazem parte dos trunfos herdados, como na maioria dos informantes da burguesia antiga. Por fim, esses informantes recusam a moradia que requer um alto investimento econômico e promovem um ideal de morar legítimo que depende de um elevado capital cultural, seja aquele que permite reconhecer o valor histórico e estético de bairros desvalorizados e de construções deterioradas ou aquele que permite atuar bem de perto no projeto arquitetônico da moradia.

6.2 CONDIÇÕES DE FORMAÇÃO DO “GOSTO AUTORAL”

Nos informantes das “frações intelectuais” algumas condições de formação do gosto são semelhantes às aquelas que caracterizam os informantes da burguesia antiga. Guardadas importantes diferenças na intensidade e nos modos de transmissão do capital cultural, a

constituição das competências culturais também se inicia nas casas de infância. Nesses casos, observa-se que esses informantes já demonstram origem social nas “frações intelectuais” das classes altas da RMR e, no caso de um informante estrangeiro, em tais frações fora do país. A narrativa da procuradora de justiça Ingrid, 71 anos, filha de um procurador de justiça e de uma costureira, demonstra o contato precoce com arte que caracterizou a sua formação:

Louise - Esse seu contato com arte, foi muito cedo né?

Ingrid - Foi. Com Música também. Paulinho da Viola era amigo dele [pai da informante], ia fazer, cantar, tocar violão lá, tinha uma seresta. Como era muito grande o quintal, o jardim principalmente, ia fazer ciranda.

Em alguns casos, a precocidade dessa aquisição combina-se com o efeito *arrow*, ou seja, o efeito educativo que os bens culturais presentes no ambiente natal exercem no indivíduo pela sua simples existência (BOURDIEU, 2008), como ilustra o relato do artista plástico Luís, 61 anos, filho de médico e de uma graduada em língua francesa, sobre um quadro realizado por ele e que retrata um ambiente da casa de infância, no país estrangeiro em que ele nasceu:

Luís - [...] eu fiz outro [quadro] do café da manhã, até minha irmã comprou, minha irmã caçula. É engraçado, **porque é exatamente uma lembrança bem da infância**. Eram muitos filhos, meu pai trabalhava muito, muito, ele era muito respeitado nessa coisa [na profissão], digamos assim, considerava demais o trabalho dele. [...] Aí tem a sala, **tem uma sala muito bonita nessa casa com os vitrais, uma casa antiga, a casa de 1901, e tinha vitrais altos assim, tem madeira no teto**. Atrás da sala, era o que se chamava a sala das crianças e nessa tinha uma mesa mais rústica e tinha onde a gente poderia bagunçar e a gente era assim, quando você era muito pequeno ainda, quem não tinha feito a primeira comunhão, **não sentava na mesa com os meus pais na sala principal**, ficava com um tipo de governanta na sala, naquela sala de crianças, onde a louça era de ágata, eu não gostava de leite, tomava água, naqueles canecos de ágata, era as crianças, quando você tinha feito a primeira comunhão, passava para a sala principal que era massa...

A lembrança reproduzida por Luís é análoga àquela que a escritora Luiza narrou sobre o ambiente da “sala preta” na casa que ela residiu com a família. Nos dois relatos, destacam-se a riqueza de detalhes dos componentes estéticos desses ambientes e as regras de funcionamento da moradia, com cômodos reservados para finalidades sociais específicas. Tal como o gosto pela leitura desenvolvido por Luiza, o gosto artístico foi uma aptidão adquirida por Luís precocemente:

Louise - Teus pais trabalhavam com arte?

Luís - **Não, mas eram muito interessados em arte**, meu pai era médico de família, então ele tinha, tinha um pintor conhecido na região que era paciente dele, que era um pintor surdo, [...] eu me lembro quando ele chegava lá em casa pra se consultar e de vez em quando eu acompanhava meu pai quando

ia atendê-lo na casa dele, admirava o ateliê e tal, sempre fascinado, meu pai comprava arte a ele também.

Além de admiradores de arte, os pais de Luís integravam grupos intelectuais da cidade onde ele nasceu, no interior de um país europeu: “[...] [eles] faziam parte de pessoas que se juntavam, maioria profissionais liberais ou intelectuais, para refletir sobre a ética e filosofia, essas coisas, grupos de estudo, de discussões”. O seu pai também gostava de apreciar vinhos: “Sabia saborear vinho, dizia exatamente qual era a vinha, de que região, de que ano, incrível, fazia parte dessas confrarias do vinho, tinha uma adega grande, cheia de vinho lá embaixo, no porão...”. Visitas precoces a museus e premiações culturais pelo bom desempenho escolar também integraram a socialização desse informante, como demonstram os relatos: “[...] eu queria ver muitas artes, exposição de Rembrandt em 1969, eu tinha treze anos...”;

Luís - [...] todo mundo foi pra cidade [refere-se a ele e aos irmãos], todo mundo fez o clássico, um estudou latim, grego, essas coisas, esse latim e grego fez também... fez com que a gente se interessasse pela cultura clássica e a história também. **Aí quando você fazia, digamos, o exame final, aí a tradição era de você finalmente fazer uma viagem com meu pai para Grécia ou para Roma pra ver o que já tinha tanto estudado, tinha lido Homero, "então vamos conhecer agora o Panteão ou Parthenon, Atenas", aí quando foi na minha vez, eu preferi um quadro, aí pra você ver a preferência por pintura...**

Também para a jornalista Regina, 45 anos, filha de um engenheiro agrônomo e de uma produtora de teatro, subir em um palco e aprender um instrumento musical foram desdobramentos naturais dos estímulos vivenciados no ambiente familiar:

Regina - [...] minha mãe é produtora de teatro, começou a produzir teatro por causa dos meus irmãos que faziam teatro, ela fez duas ou três peças pros filhos, uma coisa meio... Ela não entrou no mercado e tal. Na época, o teatro aqui fervia com João Falcão, Lívia Falcão, Tuca Andrada, Bruno Garcia, enfim, era muito bonito. Recife era o terceiro polo de teatro, Rio, São Paulo, Recife, eu acho, **e aí dentre esse bojo todo eu acabei subindo no palco**, aí virei modelo porque o mercado publicitário era super forte aqui ...

Assim como o teatro, a música também marcou suas vivências no meio de origem, explicando porque antes do curso de Jornalismo, ela também realizou o curso de Música, ambos na Universidade Federal de Pernambuco:

Regina - [...] **eu aprendi a ouvir música com meu irmão mais velho, meu irmão mais velho que trazia os vinis, os vinis eram obras de arte, você olhava pra capa, você via quem tinha desenhado a capa, você lia as letras que era literatura, e que eram poesias muitas vezes, e você ouvia aquela música e você fazia conexões**. Eu me lembro muitas vezes a gente conversando “por que é que *Com açúcar, com afeto*, de Chico Buarque, ele diz ‘sei que alegre *ma non troppo*?’”, “por que italiano?”, “Ah! Porque ele morou na Itália”, “ah mas *ma non troppo* tem na música”, **eu estudava**

piano, *allegro ma non troppo* é uma dinâmica da música, então a gente conversava muito, sabe? Brigava muito também.

O aprendizado precoce para diferenciar práticas culturais legítimas e ilegítimas também integra os relatos sobre a socialização dessa informante:

Regina - [...] **papai tinha isso de levar a gente pro Projeto Seis e Meia¹³⁷, ele tinha essa preocupação da formação, de dar muito livro pra gente ler, presente lá em casa era livro, ninguém via televisão, era proibido ver televisão, tinha os horários de ver televisão** e não adiantava querer ligar a televisão fora do horário, porque ia se lascar se ligasse. Então ninguém comia iogurte, comida processada, ninguém era natureba também, mas a gente era proibido de comer iogurte, de comer embutido, mas aí a questão do meu pai era ideológica, das multinacionais, que comida vem da terra, porque ele era engenheiro agrônomo relacionado com a produção agrícola do pequeno produtor, a questão não era ligada ao vegetarianismo ou qualquer coisa nesse sentido, era uma questão política...

Como se observa nestes relatos, o ascetismo cultural é uma característica importante nas narrativas dos informantes das “frações intelectuais” sobre as casas de infância. Como afirma Bourdieu (2008, p. 267), esse ascetismo está vinculado à necessidade dos acúmulos culturais que são fundamentais para a reprodução social das frações intelectuais, “tudo isso com uma boa vontade tanto mais exclusiva quanto seu baixo capital econômico não lhes deixa esperar grandes ganhos e prazeres concorrentes”.

Regina exhibe as marcas dessa socialização até os dias atuais quando afirma, por exemplo, que sente que está perdendo tempo quando assiste à televisão: “[...] eu não vejo mais televisão, passei um tempo vendo, agora eu vejo pouquíssimo, eu tenho uma sensação que eu tô perdendo tempo desde que o piano chegou [refere-se ao piano presenteado pelo esposo]”. Interessante notar que também o jornalista Ricardo, informante no polo da burguesia antiga que evitou o descenso social por meio do capital cultural e que foi criado em um ambiente de ascetismo cultural, exibiu um relato de consumo restritivo de televisão: “[...] eu sou assim: assisto televisão só aquilo que me ensina alguma coisa, eu não assisto concurso de calouro, eu não assisto Big Brother Brasil, eu só assisto noticiário, o Globo News, História 1, História 2, Artes, Arte 183...”

Na sua análise sobre os perfis culturais homogêneos e heterogêneos, Lahire (2006) aponta que, dentre os fatores associados aos perfis homogêneos “por cima”, ou seja, aqueles em que os agentes são orientados ao consumo das práticas e bens da cultura legítima em diferentes âmbitos dos estilos de vida, encontra-se o da ascensão por meio do capital cultural:

¹³⁷ Trata-se de um projeto incentivador de cultura que levou apresentações musicais para várias cidades do país. Durante muitos anos foi realizado no Teatro do Parque que nos dias de hoje se encontra desativado. Posteriormente foi transferido para o Teatro Santa Isabel, ambos na região central.

Como se poderá constatar pelos retratos individuais, aqueles que dependem mais dos mercados culturais classicamente legítimos, ou cuja situação obriga a se confrontar com mais frequência a normas culturais legítimas clássicas-burguesia e pequena burguesia culturais basicamente – são, de fato, os que mais sentem os efeitos de legitimidade da ordem cultural dominante. Porque **eles estão em ascensão pela cultura**, porque são dotados de um forte capital cultural e freqüentam regularmente os mercados que requerem uma ‘boa postura cultural’ permanente, porque estão constantemente sob a influência direta ou indireta de um conjunto mais culto que eles, ou porque convivem, em seu trabalho ou em sua rede de sociabilidade, com pessoas dotadas de um capital cultural mais forte que o seu e que os impressionam, esses indivíduos, mais do que quaisquer outros, são levados a se julgar e a se avaliar espelhando-se nas normas culturais (LAHIRE, 2006, p. 53, grifo nosso).

Assim, compreende-se que nos relatos de quem reproduziu sua posição ou ascendeu por meio do capital cultural, a socialização familiar tenha sido marcada pela inculcação de disposições ascéticas. Na trajetória de Ingrid, por exemplo, o ascetismo cultural foi fundamental para que em três gerações familiares houvesse uma ascensão social regular na ordem escolar e cultural. A informante é filha de um procurador de justiça e de uma costureira e seguiu a mesma profissão do pai, Celso. A referência à trajetória de ascensão social de Celso por meio do capital escolar é muito presente nos relatos dessa informante: “Eu sou filha de comunista, Celso, o meu pai era um escritor, com livro publicado, ganhou o prêmio Jabuti. Você tem a revista sobre ele?”.

Esta fala de procedência, realizada no início da entrevista, foi seguida da entrega de exemplar da revista mencionada, realizada em homenagem à data comemorativa em que Celso completaria 100 anos. “Essa revista vai lhe esclarecer muita coisa”, afirmou ela, demonstrando que, no seu caso, assim como no dos informantes da “burguesia antiga”, a história familiar também se mescla a um importante capítulo da história oficial do estado. Mas, diferentemente dos que estão nas classes altas há ao menos por três gerações, coube ao pai de Ingrid o processo de migração social das classes populares para as “frações intelectuais” da classe dominante:

Louise - Você falou que seu pai não nasceu rico...

Ingrid - Não. Pelo contrário, muito pobre. Eram 12 irmãos, não tinham dinheiro para nada, viviam pobremente lá na Ilha do Leite [bairro do Recife]. Tanto é que havia um dentista que fazia por caridade. Ele dizia, disse a minha avó: “Posso até cuidar dos dentes dos seus filhos, mas eles precisam, depois que a minha clientela for embora, eles vão”. **E nenhum ia né, exceto meu pai.**

Neste relato, temos um indício da “boa vontade cultural” relacionada com o autodidatismo que levaria Celso a uma ascensão por meio do capital escolar. “Assim, entre

1929 e 1932 passa a estudar em casa, a ler livros emprestados...”, narra a revista¹³⁸ que também conta do seu ingresso nos círculos de intelectuais da cidade do Recife:

Nos anos 40, Celso já era reconhecido como intelectual e assim mantinha relações com escritores, poetas, artistas, em parte divididos no estado e no país. Entre eles, Gilberto Freyre, Nilo Pereira, Mauro Mota, Aníbal Fernandes, Luiz Delgado, Carlos Moreira, Ascenso Ferreira, Aberbal Jurema, Valdemar de Oliveira, Permínio Asfora, Esmaragdo Marroquim, Ladjane Bandeira e Abelardo da Hora.

Celso formou-se em Direito, atuou como promotor de Justiça e ocupou cargos políticos. Ele viveu no cenário conflituoso que marca as primeiras décadas do século XX em que grupos rebeldes contestavam cada vez mais o poder das oligarquias agrárias em Pernambuco. Nesse cenário, aproximou-se dos revolucionários e teve a vida marcada pela militância, advogando por muitos presos políticos e sendo preso por 11 vezes durante a Ditadura Militar: “Ele era uma pessoa muito simples. Morreu pobre, só deixou essa casa que minha mãe mora até hoje, um carro velho e uma linha telefônica, mas o dinheiro que ele ganhava, ele distribuía com quem precisava, pagava médico, dentista, estudo, livro, [...] dos filhos dos amigos mais pobres”.

Assim, compreende-se que os acúmulos culturais que caracterizam a trajetória de Celso tenham conferido a Ingrid a possibilidade de aquisição precoce de capital cultural. Sobre as instâncias socializadoras do gosto, ela destaca o pai como figura importante na formação das suas escolhas estéticas:

Louise - Quem você acha que influenciou na formação do seu gosto?

Ingrid - Meus pais. Meu pai principalmente. Minha mãe também, mas meu pai tinha muitos amigos pintores, escultores, Vicente Rêgo Monteiro, Abelardo da Hora, todos eram amigos do meu pai.

Louise - Você lembra dessa convivência?

Ingrid - Me lembro da convivência, me lembro, me lembro sim. **Lembro galerias de arte que a gente frequentava, porque os amigos do meu pai que iam lá, os pintores e tal.**

Louise - Você lembra da primeira vez que foi numa galeria de arte?

Ingrid - **Me lembro. Tinha uma galeria de arte flutuante. Eu tinha 11 anos. No Rio Capibaribe, era flutuante, ao lado dos correios.**

Ingrid relembra dos passeios na *Galeria Flutuante*, existente no centro do Recife na década de 1960, projeto de um dos criadores do Ateliê Coletivo, Abelardo da Hora¹³⁹,

¹³⁸ Não posso citar a fonte para não comprometer o anonimato da informante. A revista concedida pela informante sobre a história do pai nos possibilita compreender aspectos dessa trajetória, com a ressalva de atentarmos para o tom reverencial que costuma caracterizar essas publicações comemorativas sobre a atuação de personalidades importantes do estado.

¹³⁹ Segundo Leal (2005), uma construção inovadora para a época, a estrutura dessa galeria foi erguida praticamente dentro do Rio Capibaribe, dando a impressão, de uma “galeria flutuante”. Ela possuía paredes de

também amigo do seu pai. O pai da informante também se engajou na aquisição de obras de arte, já compensando a privação (relativa) de capital econômico pelo capital social e cultural.

Ingrid - [...] Zé Cláudio, João Câmara, eram todos amigos dele. De Olinda, Tiago Amorim, Bajado. **Meu pai comprava muito mais barato porque era amigo deles, mas fazia questão de comprar e dividindo. Ele tinha umas peças de Vitalino.** Vitalino já era reconhecido e tinha um comerciante no mercado São José que vendia as peças de Vitalino, mas eram já muito caras. **Então papai comprava lá, quando tinha dinheiro, parceladamente em duas vezes, três vezes, mas quando comprava alguma coisa.**

Os relatos de Ingrid demonstram que não só ela, mas os dois irmãos também deram continuidade aos acúmulos culturais que vêm marcando a trajetória da família: “Eu tenho uma irmã que é capista, designer gráfica de capa de livros. Tem mais de 2 mil capas. Em São Paulo, mora lá. Tem capa dela premiada, tem cinco Jabutis...”. Da mesma forma, os filhos da informante também ocuparam posições que se associam ao elevado capital cultural:

Ingrid - E. [uma dos três filhos] foi estudar na Alemanha Oriental. A mais velha. Passou cinco anos lá. Foi para Alemanha oriental e estudou lá germanística que é literatura em língua alemã. Ela hoje mora em São Paulo. Dois deles moram em São Paulo. Ela hoje mora em São Paulo, hoje não, há muito tempo, desde que voltou da Alemanha. E ela hoje é tradutora juramentada de Alemão e editora de livros. Tem vários livros publicados. Ela é tradutora juramentada em Alemão faz uns quinze anos ou mais, mas é muito solicitada para traduzir poesia. Esse poema aqui de Paul Celin foi tradução dela.

Os relatos do artista plástico Guilherme, 59 anos, filho de um funcionário de banco e de graduada em Sociologia, também apontaram para um ambiente familiar marcado pelo ascetismo cultural: “[...] eu me lembro bem que a gente chegava do colégio, almoçava e tal, aí papai dizia ‘faça todo dia uma redação, um ditado e uma cópia’. Voltava da aula... Aí eu era o que mais fazia...”. Os acúmulos em capital cultural também se exibem nos relatos sobre as escolas que ele frequentou na sua formação:

Guilherme - [...] eu estudei numa escola maravilhosa, numa escola experimental, não sei se era governo ou prefeitura. [...] A gente trabalhava com encenação, todas essas coisas legais que uma educação tem que ter. A orientação ótima. Não tinha esculhambação no colégio, nada. Não se pagava nada, era gratuita [...] eu fiquei lá quase um ano...

Louise - Não foi assim grande parte da formação...

Guilherme- Não, mas aproveitei muito. Por exemplo, um dia foi lá é... **Lula Cardoso Ayres aí pintou na frente da gente...** ensinou fazer uns...

Louise - Desenho, gravura...

Guilherme – Exatamente. Muitas vezes tinha aula à tarde é... Todo ano a gente pintava... A arquitetura era ótima, um vidro grande que dava pra um

vidro, demonstrando o aspecto inovador. A sua existência foi curta, pois algum tempo depois da inauguração, uma enchente do Capibaribe arrastou o pequeno prédio.

jardim bacana. Eles incentivavam a gente a pintar no vidro todo um tema, São João, Carnaval, essas coisas...

Para os informantes com aquisição precoce de capital cultural no ambiente familiar no seio das “frações intelectuais”, a escola também surge como espaço de avanço no âmbito da formação das competências culturais. Assim, Regina narra que foi na escola católica *São Bento* em Olinda que ela recebeu sua primeira formação em piano: “[...] a gente tinha aula de arte o tempo inteiro e tinha um centro de educação musical muito importante dentro do colégio naquela época. [...] Eu passei a vida toda estudando música desde os sete anos de idade”.

Mas, se uma parte dos informantes, que se caracterizou pelo gosto “autoral”, teve origem social em famílias com estrutura patrimonial caracterizada pela predominância do capital cultural sobre o capital econômico, adquirindo competências culturais de modo precoce; outra parte demonstrou origem em famílias com baixo capital cultural. Esse fato expressa-se na queda do capital escolar no meio de origem da psicóloga Catarina, da produtora cultural Fernanda e do artista plástico Francisco, cujos pais não realizaram curso superior.

Catarina - Eles [pais] estudaram muito pouco, sobretudo, meu pai, acho que até a quarta série primária, **mas era uma prioridade assim, não adiantava a gente pedir dinheiro pra roupa, pra nada, mas se fosse pra comprar um livro ele dava qualquer dinheiro, se esforçava, botou os quatro filhos pra estudar em escola particular pra ter acesso a uma qualidade de estudo melhor** e sempre com esse discurso de que ele foi comerciante a vida inteira. Naquela época, eu acredito que era mais fácil você progredir com o comércio, ele progrediu muito. Meu pai era muito pobre inicialmente, minha mãe quando casou com ele, eles moravam em casa de taipa, muito humilde, quando eu nasci eles já tinham uma condição mais razoável, mas eles mantiveram muito um estilo de vida simples, sabe? **Os costumes, os hábitos lá de casa, assim, meu pai não incorporava que podia ter uma situação melhor, ele era uma pessoa muito simples.**

Como se vê neste relato, o ascetismo também pode caracterizar famílias com baixo capital cultural e que buscam a reconversão do capital econômico acumulado em capital cultural certificado nos descendentes. Contudo, nesse caso, ele está mais focado no sucesso escolar do que na inculcação das disposições para a gratuidade que caracteriza os ritos da vida mundana das classes altas. Não obstante, como afirma Bourdieu (2008, p. 27), as disposições adquiridas “a propósito dos saberes e das práticas escolarmente reconhecidas” podem posteriormente ser aplicadas na aquisição de “saberes gratuitos”, formando a disposição estética. Isso se aplica em relação aos informantes que, como Catarina, passaram a se

relacionar com os bens da “cultura legítima” de modo mais tardio, como ela relata acerca do seu gosto por arte: “Isso foi adquirido”.

A produtora cultural Fernanda, filha de pais com baixa escolaridade, um dono de açougue e uma dona de casa, também mencionou os estímulos para ascensão por meio do capital escolar na casa de infância: “[...] os pais eram mais arredios, eram aqueles que botavam a comida na mesa, enquanto minha mãe não, minha mãe era aquela que eu tinha que estudar, aquela que batalhou para todos os filhos estudarem...”. Abaixo, um relato da sua casa de infância, em que morava com os pais e oito irmãos:

Fernanda - [...] era casa pobre, mas era casa limpinha e tinha que ter flor, então, eu tenho uma coisa com a flor que é assim: então, arrumava a casa, eu ia na casa da vizinha comprar flores, eu juntava dinheirinho, moedinha pra comprar flor, quando não tinha dinheiro, eu falava ‘Dona H., não tem dinheiro’, ela falava ‘não tem problema’, então, eu ia pro jardim e falava com ela ‘eu quero essa, eu quero aquela ali’ e ela me dava as flores...

Além da casa dos pais, ela relata que a casa dos avós, na qual ela passava as férias escolares, propiciou experiências socializadoras que também estimularam o seu gosto estético:

Fernanda - [...] **eu tenho um tio, que eu falo que aí eu acho que a minha veia artística veio dele, que era exatamente um escultor, eu passava minhas férias junto com ele na fazenda, na roça.** [...] Eu ficava no ateliê dele, ele trabalhando, esculpindo, e eu lendo, nas minhas férias, meus 30 dias eu passava na roça, então, era o meu sonho, minha infância foi marcada por essa vida na roça, que aí vem todos os meus princípios, eu acho, não só dessa coisa ligada à arte, porque esse meu tio me falava muito e colocava música clássica, livros lindos, ele assinava Seleções, então, eu lia Seleções, e depois foi a própria ida para o Rio de Janeiro, porque eu fui muito cedo pro Rio, eu fui com 16 anos pro Rio.

Tal relato reitera a importância de atentarmos para as experiências socializantes plurais que os indivíduos podem sofrer já na socialização primária. Segundo Lahire (2002), o conceito de socialização primária torna-se problemático, quando levado a representar o percurso do indivíduo como a passagem do homogêneo (socialização primária) para o heterogêneo (socialização secundária), pois além do fato da família não ser homogênea, a ação socializadora precoce pode se dar em universos sociais diferentes do universo familiar.

Por outro lado, quando Lahire afirma que “poucos são os casos que permitiriam falar de um *habitus* familiar coerente, produtor de disposições gerais inteiramente orientadas pelas mesmas direções” (2002, p. 36), ele pode estar desconsiderando a existência de muitos ambientes familiares coerentes, a fim de fortalecer a sua tese do agente marcado pelas disposições plurais, em uma crítica ao que ele afirma ser o agente dotado de disposições

homogêneas presente no legado teórico bourdieusiano. As tomadas de posição ascéticas que o artista plástico Guilherme exibe no âmbito da moradia, mas também no âmbito do trabalho – “eu me casei com o trabalho...” – e no âmbito da sociabilidade – “sempre fui caseiro, tirando as peladas, algumas coisas”; “não recebo muito não, recebo pouco” – remontam às disposições adquiridas na socialização primária. Assim, considerando a pertinência da tese de que os atores sociais são portadores de disposições múltiplas, não devemos diminuir a importância do local habitado, em primeiro lugar, a casa, como lócus primordial de incorporação das disposições formadoras dos gostos.

No âmbito daqueles que apresentaram uma aquisição precoce do capital cultural, os informantes das “frações intelectuais” contam com uma menor incidência do modo objetivado dessa riqueza nos interiores domésticos do que informantes da “burguesia antiga”. Assim, os relatos de obras de arte, móveis, louças e porcelanas são menos comuns, demonstrando a formação do gosto em contextos de estrutura de capital assimétrica, com prevalência do capital cultural sobre o capital econômico. Ademais, a maior incidência do ascetismo cultural nos ambientes familiares dota os informantes das “frações intelectuais” de disposições que irão se expressar em tomadas de posição distintas das que caracterizam os “amantes do clássico”, mais ligadas à necessidade de exibição da disposição estética em seu modo mais puro.

Por fim, nas “frações intelectuais” tivemos informantes com origem social em famílias com baixo capital cultural, o que não ocorre em relação aos integrantes da burguesia antiga, todos nascidos em contextos de “usufruto antecipado”, se não de vários modos de riqueza, como no caso do informante Ricardo, ao menos do capital cultural e simbólico acumulados pelas gerações anteriores. Como afirma Bourdieu (2008), quando se passa, das frações dominantes para as frações dominadas da classe dominante, aumenta a parcela de indivíduos que tiveram acesso a essa classe por meio do capital escolar. Assim, no tópico abaixo analisaremos as trajetórias sociais desses informantes, demonstrando que, dentre eles, também temos recém-chegados nas “frações intelectuais”.

Alguns informantes realizam trajetórias modais e outros realizam trajetórias singulares; alguns se deslocam verticalmente e outros se deslocam transversalmente no espaço social, mas todos eles têm em comum o mesmo ponto de chegada: a estrutura assimétrica do capital, marcada pela predominância do capital cultural sobre o capital econômico. Associada com uma elevada disposição estética, tal estrutura exprime-se nas tomadas de posição que irão caracterizar o estilo “autoral” nos âmbitos da decoração e do “bem morar”.

6.3 TRAJETÓRIAS: VIVENDO “*HABITATS*” E “OUTROS MUNDOS”.

As trajetórias dos informantes das “frações intelectuais” desta pesquisa mostraram-se muito associadas com etapas importantes de formação do campo cultural e artístico da cidade. Neste sentido, tanto Guilherme como Pedro (esposo de Regina) aparecem no estudo de Lima (2014) sobre o campo das artes plásticas no Recife da década de 1980, como jovens artistas que entraram no campo artístico no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 e participaram dos movimentos que promoveram deslocamentos importantes na tradição figurativa e regionalista das artes plásticas locais. No final da segunda década, ambos já despontavam como artistas consagrados, tendo recebido importantes prêmios no âmbito dos salões de arte locais e nacionais que, como a autora afirma, eram instâncias com um poder de legitimação importante nessa época.

Assim, quando alguns informantes destas frações relatam episódios de suas biografias, é comum que eles cite movimentos artísticos e culturais centrais em Pernambuco a partir de meados do século XX. O artista plástico Guilherme, 59 anos, por exemplo, integrou a maior parte dos coletivos de arte que emergiu nesse período: a Escolinha de Arte do Recife, a Oficina Guaianases, o Ateliê Coletivo e as Brigadas Artísticas. Ele relata que começou a pintar quadros ainda quando criança, em meio aos estímulos vivenciados no ambiente doméstico. Quando sua mãe, visando compensar a pobreza (relativa) de capital econômico, pintou um quadro para decorar a sala – “não tinha dinheiro, mas ela queria ter um quadro na parede, várias amigas tinham” – ele também foi estimulado a pintar sua primeira tela: “[...] eu pedi pra ela comprar uma tela pra mim e ela comprou uma tela assim [gestos] e eu fiz [...] uma Madona assim com a saia bem colorida em pé e com um menino no braço, aí ela gostou não sei quê...”.

Em seguida, seu pai o matriculou na Escolinha de Arte do Recife: “Foi meu pai que me levou, foi comigo, me matriculou e tal e não perdi nenhuma aula da escolinha”. No momento do vestibular, Guilherme relata ter conversado com a mãe a fim de não realizar o concurso, pois o curso de Artes Plásticas na Universidade Federal de Pernambuco era oferecido apenas como licenciatura: “Quando chegou na hora do vestibular mamãe tava insegura: ‘Mas meu filho você vai deixar de estudar?’, ‘mamãe não tem arte’ [refere-se ao curso de bacharelado]...”. O consentimento familiar para que ele abrisse mão da certificação do capital cultural foi possível porque Guilherme deu evidências de carreira promissora no campo artístico muito cedo: “Eu já trabalhava, no [momento do] vestibular, com oficina de gravura, já tinha feito talvez a primeira exposição já. Fiz ainda em setenta, na década de

setenta”. A referida exposição feita em 1978, quando ele tinha cerca de 20 anos, foi ainda antecedida de premiações em importantes instâncias de consagração:

Guilherme - [...] todo ano tinha o Salão dos Novos [Concurso do Museu de Arte Contemporânea de Olinda- MAC]. Aí a primeira coisa que eu participei foi um Salão dos Novos. [Vou] pelo menos mandar três quadros. Eu mandei três, só que dois eram parecidos entre si, outro completamente diferente, técnica diferente e eu fiquei em segundo ou terceiro lugar... Super resposta, porra, eu tô fazendo é pra fazer, mas eu tenho certeza que toda essa atração pela arte foi da família...

Em 1980, participando de outro salão de artes plásticas do MAC, uma nova premiação aumentou o reconhecimento desse informante no campo artístico, como ele relata:

Guilherme - [...] quando participei do segundo Salão de Jovens ganhei o prêmio, aí já fiquei mais sabe... as pessoas já tavam me conhecendo mais, não sei quê. Me chamaram uma vez pra expor numa galeria... e tinha, ao mesmo tempo, por exemplo, uma corrente que foi Paulo Bruscky, [...] que era uma geração acima da minha e Bruscky o mais velho dessa geração. Mas, assim, já com ele eu tive pouco contato, com Paulo Bruscky, que eu pedi, ele escreveu um texto pra uma... antes da [exposição] individual... uma coletiva que eu fiz, eram três artistas e ele fez um texto pra mim... Ou seja, aí vem meu entrosamento com o circuito, **que tem o circuito, tem o mercado**, [...] porque muita gente dizia "ah não vou ficar nesse salão não...". Tem esse risco, eu corri tudo isso, fiquei no salão... Mas era melhor ver de uma forma positiva que de uma forma negativa, tem gente [que dizia] "tão roubando, já sabe a carta marcada", nunca pensei nisso, quando não passei, não passei, não gostaram, pronto e daí?

Estas narrativas demonstram aspectos da trajetória de legitimação desse artista nas instâncias de consagração do campo artístico. A noção de que, nesse campo, o acúmulo de capital simbólico deve ser visado antes do acúmulo do capital econômico (BOURDIEU, 1996a) se expressa na diferenciação que Guilherme faz entre “circuito” e “mercado” e quando ele reitera o papel do salão como instância de consagração dos produtores: “No salão, você é legitimado. É uma chancela que tão dando pra você, um emblema...”. Corroborando com o seu relato, Lima (2014, p. 174) afirma que, na década de 1980, os salões eram extremamente motivadores para a produção de artistas de várias gerações no estado: “Muitas vezes os artistas inscritos nos salões nem esperavam a premiação, pois ser selecionado era o primeiro passo para o reconhecimento e possivelmente ser novamente selecionado no ano seguinte”.

Guilherme não sustentou nenhum discurso de genialidade para explicar a consagração e o capital simbólico alcançados na sua trajetória, reconhecendo a importância que a participação nos coletivos de arte teve para a sua formação artística, dentre os quais ele cita a Oficina Guaianases – “veja que sorte que eu tive a escolinha [...], meus pais me apoiavam, a Oficina Guaianases já havia, porque a Oficina Guaianases eu tava com... dezoito... isso aí...” – e o Ateliê Coletivo:

Guilherme - [...] **eu fui parido por essas pessoas todas.** Como disse, [João] Câmara também ajudou, não só na Oficina Guaianases, mas assim em conversas também, ele dava o bizú, falava das tintas, tinha um conhecimento técnico muito grande, então foi isso.

Louise - Teve o Ateliê Coletivo também na sua formação?

Guilherme - O Ateliê Coletivo... Na verdade aconteceram dois ateliês coletivos, primeiro quando Abelardo da Hora... e tem o outro que tem Samico, [...] Samico ficou ensinando xilogravura pra essas pessoas e foi arretado isso... Nesse período a gente andava muito junto, eu, Samico, Guita [Charifker]... e Guita sempre queria agito, a casa dela ela queria sempre assim, animada pra caralho...

Guilherme também destaca uma experiência de formação artística no exterior, para a qual o capital social dos pais foi determinante:

Louise - Foi uma bolsa de estudo? Essa de Paris?

Guilherme - Não foi uma bolsa, foi assim, meu pai e minha mãe são católicos, eram muitos ligados a Dom Helder, Padre Henrique [...] eu era bem pequeno e minha vó, mãe, quer dizer, se reunia com esse pessoal de esquerda pra conversar... [...] Dom Helder soube que eu tinha vontade de ir pra França, eu nem sabia o que era a França. [...] Aí um dia Dom Helder falou com papai e disse "olha L. eu falei com o Cônsul da França, ele disse que dava uma bolsa pra Guilherme". Quatro meses... Aí três ou quatro meses. Eu já tava estudando francês, tinha parado de estudar francês, depois retomei assim na pressa pra pegar o... [certificado] e foi bom, foi divertido, foi. Todo dia eu saía pra ver museu, exposição, galeria tudo... Maravilha!

A figura de Dom Helder também esteve presente nos relatos do artista plástico Luís que veio para o Brasil através dessa importante liderança católica¹⁴⁰. Abaixo, Luís relata que, apesar do interesse precoce por pintura, primeiramente se formou em Teologia:

Luís - [...] eu estudei num colégio que tinha uma abordagem cosmopolita da educação, que era um colégio de padres, frades, franciscanos. Eu fiz o clássico, sempre me interessava por língua, cultura, era apaixonado desde pequeno por pintura também, mas aí, naquele final dos anos sessenta, segunda metade dos anos sessenta, começou a surgir, no chamado primeiro mundo, o interesse pela problemática do terceiro mundo...

A primeira vinda para o Brasil ocorreu por intermédio de Dom Helder: “Então eu vim passar um ano, fazer um tipo de estágio e ao mesmo tempo coletando dados para elaborar uma tese de mestrado sobre teologia da libertação”. A aproximação da arte como profissão teve início quando, após a vinda definitiva para o país, Luís atuou em comunidades de base e na educação popular: “[...] o meu jeito [...] de usar, digamos assim, expressão artística na

¹⁴⁰ Dom Helder foi Arcebispo de Olinda e Recife de 1964 a 1985. O líder religioso, que estabeleceu resistência à ditadura militar e defendeu os direitos humanos, aparece nas trajetórias de vários informantes desta pesquisa, apontando para um círculo intelectual e cultural integrado por esses informantes ou por seus parentes. A pedagoga e dona de escola Flávia já havia mencionado que o seu pai foi transferido de um seminário de padres no Ceará para o Seminário de Olinda, liderado por Dom Helder, por conta dos ideais questionadores. Na revista que narra a biografia do pai de Ingrid, várias passagens demonstram a influência do religioso em vários momentos da trajetória política do pai da informante.

pedagogia do oprimido [...] apareceu, sobretudo, porque o público era semianalfabeto ou analfabeto, então a gente trabalhava, por exemplo, com contar histórias [...] oficina de mamulengo...”.

Assim como Guilherme, Luís afirmou que a participação em coletivos de arte, sobretudo o Ateliê Coletivo, também foi fundamental para a mudança de atuação profissional que caracterizou a sua trajetória:

Luís - [...] participava do Ateliê Coletivo de Baccaro, Giuseppe Baccaro, que era na Rua de São Bento. [...] Então lá eu conheci, sobretudo, a Guita [Charifker], que eu gosto muito, aí tava Eduardo [Araújo], Gil Vicente, Luciana Pinheiro, Zé Barbosa, Zé de Barros [eu] não conhecia, trabalhou lá também, aí tinha Maurício Arraes, que ia lá também, tinha Samico, que é uma figura fantástica, tinha esse pessoal e ao mesmo tempo no MAC que é o Museu de Arte Contemporânea de Olinda, nem sei quem era o prefeito mas funcionava bem, Zé de Moura, um pintor aqui de Olinda...
[...] No fundo eu percebia que esse mundo das artes me atraía muito, mas eu levei um tempo, até que a gente percebeu em noventa e cinco que de fato não dava para sobreviver de educação popular e insistir em organizar a igreja na base, eu comecei a me dedicar profissionalmente...

Ainda nesse cenário de efervescência cultural que se prolongou nos anos 1990, a jornalista Regina, 45 anos, adquiriu um cargo na área da cultura em Olinda, no início dessa década, quando Germano Coelho, um dos fundadores do Movimento de Cultura Popular (MCP), assumiu a prefeitura da cidade:

Regina - [...] quando Germano Coelho ganhou, eu comecei a trabalhar na Fundação de Cultura da Prefeitura, eu era uma fedelha né? Uma pirralha, eu não entendia nada. Eu convivia com Zé Carlos Viana que é artista plástico e era o diretor da Fundação de Cultura, Delano era conselheiro, João Câmara, e eu não tinha absolutamente a noção, a dimensão de com quem eu andava. Aí Germano Coelho que era o cara do MCP, o prefeito, me chamava pra conversar na sala dele. Eu achava aquilo lindo, ficava recitando Carlos Pena Filho, eu achava aquilo tudo tão Olinda, tão lindo. **Era uma grande formação que eu tava tendo.** Aí comecei a lidar com a galera do cinema em Olinda que é Pedro Arão, Lula Lourenço, Germano Coelho Filho e aí eu andava com Chirunba [Arlindo de Souza Amorim], não sei quem, Negão Aldir, eu digo "meu Deus", hoje eu tenho essa noção, **na época era somente o meu habitat, só que eu era muito mais jovem que esse povo todo...**

Regina, que de modo precoce esteve entre palcos, música e livros, também tinha, como trajetória possível, a continuidade dos acúmulos em matéria de experiências culturais. Isso explica por que, mesmo nova, ela integrou uma rede formada por agentes importantes do campo de produção de bens simbólicos no estado. Essas três trajetórias demonstram o que Bourdieu (2013) afirma como uma importante característica do *habitus*, a saber: buscar as condições objetivas propícias para a sua reprodução, ou seja, realizar uma adequação entre o meio original e as trajetórias posteriores, de modo que o agente possa vivenciar o mundo

social como “peixe dentro d’água” ou nos termos de Regina como o seu “*habitat*”. “[...] Eis o que implica a existência de uma correlação bastante forte entre posições sociais e as disposições dos agentes que as ocupam ou, o que vem a dar no mesmo, as trajetórias que levaram a ocupá-las...” (BOURDIEU, 2008, p 104).

Por outro lado, como nem sempre a cumplicidade entre condições de formação do *habitus* e os contextos de reprodução ocorre, Bourdieu (2008, p.105) enfatiza que a análise das práticas dos agentes sociais precisa dar conta, por um lado, do “efeito de inculcação diretamente exercido pela família ou pelas condições originais de existência, por outro, do efeito de trajetória social propriamente dita”, considerando-se as experiências de ascensão e de declínio que os indivíduos percorrem no espaço social.

Assim, compreende-se que nem todos os informantes dotados de elevada disposição estética nesta pesquisa tenham tido as mesmas condições de inculcação dessa disposição na infância. Dentre aqueles que vieram a ocupar as posições abertas pelo desenvolvimento do campo artístico local na segunda metade do século XX, também temos o caso de um agente provindo de meio familiar com baixo capital cultural. Filho de dono de propriedades rurais com baixo capital escolar, Francisco, 70 anos, não relatou o contato precoce com arte que caracterizou os outros artistas plásticos: “Eu praticamente não tive [contato com arte], um pouco com literatura. Eu tinha uma irmã que era socióloga, através dela”¹⁴¹. A aquisição das competências legítimas por Francisco deu-se em associação com os momentos de aumento do capital cultural certificado. Assim como Luís, a profissionalização na arte se deu como segunda profissão na trajetória desse informante que, anteriormente, foi professor universitário.

Francisco - [...] quando eu fui pro Rio [para realizar mestrado] foi que eu tive um contato maior com arte. Comecei a ver os museus, via muito os leilões de arte que naquela época era todo esse pessoal famoso da semana de vinte e dois que participava desses leilões, então era interessantíssimo esses leilões. Eu vivenciei isso nessa época, gostei muito de viver isso, ali foi uma coisa antecipada, porque eu não tinha nenhum conhecimento, nem quando eu fui morar em Londres [para realizar doutorado], que eu já tava desenhando, mas eu não sabia nada de arte, não tinha visto nada. Tanto que foi interessante, **eu tomei muitos sustos nos museus porque eu nem tinha ideia da suntuosidade, da grandeza das coisas, das pinturas, dos museus. Eu era muito ingênuo nesse setor, aqui era mais limitado, na minha casa não tinha nada, era zero, arte era zero.**

¹⁴¹ Nesse caso, também temos um exemplo de como a socialização primária pode guardar experiências plurais, remetendo ao que Lahire (2002, p. 36) afirma sobre ambientes familiares heterogêneos, nos quais a criança pode ter exemplos e contraexemplos, segundo o autor, um pai analfabeto e uma irmã na Universidade.

É propício que Francisco use a expressão “tomei muitos sustos” para descrever suas primeiras experiências nos “templos” da cultura legítima, pois ela nos envia para a situação de desajuste, entre as disposições originárias e as condições de reprodução ou de modificação do *habitus*, colocada por trajetórias ascendentes ou declinantes. Considerar, além do meio de origem, a importância das trajetórias na conformação das práticas e dos gostos também elucidada os casos em que os agentes trilham trajetórias singulares em relação à classe e ao meio familiar, como a produtora cultural Fernanda. A ascensão social em todos os capitais que caracteriza a sua trajetória pode ser vista no relato de não identificação com a cidade de origem, na qual permaneceram os familiares, com exceção dela e de uma irmã: “[...] todo mundo fala "ah! Nasci em tal lugar". Não tem pessoas que se identificam pela cidade? Eu não tenho [identificação], é mais com o Rio [de Janeiro], eu fico vendo o Rio, e a minha infância é marcada por esse momento”.

Desse modo, a informante estabelece um sentimento de pertencimento com o Rio de Janeiro, cidade em que foi morar com 16 anos e permaneceu por doze anos: “Quando eu vou pro Rio, eu descubro outro mundo, meus tabus ficam, eu abro minha mala de tabus no Rio, mas eu vou desfazendo ele né? Até porque eu vou me deparando com um mundo fantástico e maravilhoso...”. A expressão “descobrir outro mundo” também nos envia para o fenômeno de transformação do *habitus* por força de situações sociais novas nas trajetórias sociais. Abaixo, Fernanda dá continuidade à narrativa desse período importante na sua trajetória, no qual ingressou em círculos de artistas e de intelectuais do Rio de Janeiro:

Fernanda - [...] o Rio que me dá essa vivência [artística], né? E aí eu fui pro Rio, por esse namorado e músico, e músico maravilhoso¹⁴².

Louise - Sempre atraída pelo universo da arte...

Fernanda - Sempre ligado, amigos maravilhosos, músicos que já compunham pra vários cantores, compositores mineiros Beto Guedes, P. [namorado] tocava flauta já com Mauro Senisi, Hermeto Pascoal, aquela coisa do adolescente já precoce, já vivendo uma vida musical rica. [...] Era a época que tinha o pier de Copacabana, que tinha o Circo Voador [criado no início da década de 1980], então, a gente viveu aberto pra essa [fase]. Amigos de Nelson Gonçalves...

Durante os doze anos de moradia Rio de Janeiro, ela narra que cursou, sem ter concluído, os cursos universitários de Psicologia e Letras¹⁴³, e concluiu o curso de

¹⁴² Anteriormente eu havia perguntado o porquê de ela ter escolhido o Rio de Janeiro e não Belo Horizonte, as duas capitais que os jovens da cidade em que ela cresceu costumavam ir para dar continuidade à formação escolar. Além de afirmar que já tinha uma irmã que estava morando no Rio de Janeiro, ela também menciona um namorado que na época também morava na cidade.

¹⁴³ Dentre os informantes das “frações intelectuais”, Fernanda e o artista plástico Guilherme foram os únicos que não realizaram/concluíram o curso superior, sendo os casos em que o capital cultural incorporado não está no mesmo nível do capital cultural certificado.

gastronomia no SENAC - “eu descobri a minha veia gastronômica, eu sou cozinheira, amo”- e realizou outros cursos em gestão cultural: “Aí eu cai numa malha cultural muito bacana, meu amigo foi ser secretário de cultura de Diamantina, me fez o convite para trabalhar com ele, patrimônio da humanidade lá. Eu fui trabalhar e nunca mais sai [da área de gestão cultural]...”.

A trajetória individual trilhada por Fernanda se expressa no comentário que ela realiza sobre os irmãos que ficaram na cidade: “meus irmãos uns estudaram, outros não, porque aí foram casando e foram tendo seus filhos, hoje moram em M. [cidade natal da informante]. Essa [irmã] que fui morar com ela, mora até hoje no Rio, e os outros moram em M.”. A título de comparação, podemos mencionar o caso da jornalista Regina, que realiza uma trajetória modal, ou seja, aquela que era esperada dada as condições iniciais em que se deu a formação das disposições, caracterizadas pelo ascetismo cultural e pelos processos de transmissão contínuos de capital cultural (BOURDIEU, 2008). Desse modo, não só ela, mas todos os irmãos trilharam trajetórias de acúmulos de capital cultural que os mantiveram nas “frações intelectuais” das classes altas: “Um é produtor de cinema e é um dos diretores da Globo [...] o outro é maestro, [...] e eu digo que sou a ovelha negra porque eu virei jornalista, e tem A. L. que é a mais nova [...], ela é uma grande atriz”.

Regina e seus irmãos realizam deslocamentos verticais (BOURDIEU, 2008) no espaço social, pois aumentam o volume do capital (capital cultural) que já era o mais importante na estrutura do capital de origem. Já Fernanda realiza um deslocamento transversal, uma vez que o capital cultural que não era predominante no meio originário, caracterizado pela privação relativa em capital cultural, econômico e social, torna-se predominante na estrutura de capital que ela possui em seu ponto de chegada. A psicóloga Catarina também realiza esse tipo de deslocamento:

Catarina - [...] **eu tive uma progressão cultural em relação aos meus pais, eu tive mais acesso a coisas, grupos, pessoas, acesso à arte, cinema que meus pais não tiveram**, a questão social me vejo praticamente... Meu pai, uma certa época da vida dele, tinha muito mais dinheiro do que a gente, muito mais dinheiro, só que meu pai era uma pessoa muito sem ambição, do mesmo jeito que cresceu também perdeu muitas coisas, [...] mas do ponto de vista social, ele progrediu muito mais do que a gente, sobretudo, do que eu agora nessa situação [refere-se a uma recente perda de emprego]. **Agora eu acho que eu tive conhecimento cultural que eles não tiveram, entrei na Universidade que já amplia o seu universo, o grupo de convivência.**

Assim, as trajetórias sociais são fundamentais para compreendermos as relações entre a posição de chegada e a posição de origem no espaço social. Pelos acúmulos intensivos em capital cultural, Francisco, Fernanda e Catarina modificaram a estrutura patrimonial em

relação à posição de origem, cuja riqueza em capital cultural não era tão significativa como passa a ser na posição de chegada. Já Guilherme, Regina e Luís seguem as trajetórias de acúmulo do capital cultural que já era a riqueza predominante no meio originário.

Com base nessas trajetórias, convém retomar a crítica de Lahire (2002) à obra de Bourdieu, segundo a qual esse autor forneceu a visão de um ator social marcado por disposições coerentes e homogêneas. Em contraponto, Lahire afirma que a coerência dos hábitos ou esquemas de ação, que cada ator pode ter interiorizado, depende da coerência dos princípios de socialização aos quais esteve submetido. Se o ator é colocado seja simultaneamente ou sucessivamente dentro de uma pluralidade de mundos sociais não homogêneos, ou até contraditórios entre si, teremos um ator com disposições heterogêneas, capazes de atuar sobre ele de acordo com os diferentes contextos sociais em que ele é colocado.

Concordando com Lahire acerca da forte probabilidade de o ator ser caracterizado por disposições heterogêneas nas sociedades modernas e diferenciadas, compreendemos que tal noção do agente social não é incompatível com a obra de Bourdieu (2008) quando ele afirma que as práticas decorrem do *habitus* e das trajetórias sociais. Desse modo, se de acordo com a teorização bourdieusiana do mundo social, o ator não vive apenas em “*habitats*”, mas pode ser levado por força das trajetórias individuais a viver em “outros mundos”, tal teorização deixa aberta a possibilidade do ator caracterizado pelas disposições heterogêneas. Lahire (2002) aponta que Bourdieu deu mais atenção aos casos em que as disposições incorporadas no meio de origem mostraram-se duráveis e transponíveis aos mais diversos campos no decorrer das trajetórias sociais, voltando a sua obra para a compreensão do ator heterogêneo e plural.

Consideramos relevantes as contribuições desses autores para esta pesquisa, pois, compreende-se que o meio de origem atua como matriz importante de pensamentos e de práticas, como aponta o relato de Catarina: “Muitas vezes eu me pego administrando minha casa como era a casa da minha mãe, eu tenho muita intolerância à sujeira, desarrumação, não consigo funcionar com a casa muito bagunçada, entendesse?...”. Por outro lado, a vivência em vários mundos sociais, aspecto típico das sociedades modernas e diferenciadas, torna os atores sociais passíveis de serem caracterizados por disposições heterogêneas. Considerando que nosso objetivo não foi investigar diferenças intraindividuais nas práticas dos atores, como faz Lahire (2006), mas diferenças nas práticas e nos gostos entre frações da classe dominante, esta tese analisa, no próximo tópico, as tomadas de posição na decoração que caracterizaram

os informantes das “frações intelectuais” no contexto das lutas pela imposição do modo de morar mais legítimo na RMR.

6. 4 TOMADAS DE POSIÇÃO NA DECORAÇÃO NO ESTILO “AUTORAL”

Longe de significar ausência de condicionantes sociais do gosto, o estilo “autoral” caracterizou informantes que acumularam elevado capital cultural no decurso das trajetórias sociais e que possuem uma estrutura assimétrica de riqueza. Assim como em relação ao “clássico”, trata-se de uma construção analítica desta pesquisa, criada para aglutinar um conjunto de tomadas de posição no âmbito da decoração, tais quais: 1) estratégias de máximo rendimento cultural pelo menor custo econômico; 2) práticas mais arriscadas de distinção social; 3) consumo curatorial; 4) afirmação do próprio gosto como base da decoração da moradia; 5) tendência ao ecletismo, no sentido de quebrar, em certos âmbitos, hierarquias culturais; 6) exibição da disposição estética no seu modo mais puro, a exemplo da capacidade de afirmar alguns objetos banais como estéticos. Nesse tópico, analisamos essa construção em torno de três domínios específicos da decoração: o consumo artístico, as preferências em mobiliário e a relação com os profissionais do campo de arquitetura de interiores.

6.4.1 Consumo Artístico

Como certificou um dos artistas plásticos informante desta pesquisa, o consumo material das obras dos artistas consagrados em Pernambuco - aqueles que são comuns nas paredes das moradias dos informantes com ancestralidade nas classes altas - depende de que se possa arcar com elevado dispêndio econômico: “O metro quadrado de Reynaldo deve ser R\$ 50 mil, e o de João Câmara R\$ 60 mil, R\$ 70 mil”. O informante relata que, dentre os artistas mais valorados por frações das elites locais, o artista Zé Cláudio seria o mais acessível economicamente: “Zé Cláudio é o mais barato, Zé Cláudio sempre teve o preço acessível porque ele quer vender”¹⁴⁴. Que a RMR dispõe de mercado artístico para tais artistas, podemos entrever pela colocação desse informante de que o artista Zé Cláudio não consegue atender a todos os clientes: “Ele tem uma lista de espera de gente”.

¹⁴⁴ Em um momento da sua carreira esse artista passou a produzir quadros apenas por encomenda. Como afirma Dimitrov (2013, p. 242), se essa tomada de posição tornava a produção mais eficiente do ponto de vista econômico, ela também representou um risco para o capital simbólico desse artista. Para diminuir o risco de perda desse capital, Zé Cláudio passa a escrever sobre a história da arte em Pernambuco.

Assim, o elevado custo econômico envolvido na aquisição dessas obras ajuda a compreender por que o consumo material de obras de arte é bem menos intenso nos informantes das “frações intelectuais”. Pela defasagem entre o capital cultural e o capital econômico, os integrantes dessas frações são comumente caracterizados pela falta de recursos para satisfazerem os seus gostos:

Louise - Tem algum [artista] que tu gosta [...] que tu gostaria de ter uma obra e não tem?

Fernanda - Eita! Nossa Senhora! Pelo amor de Deus! Tem tantos, **tem tantos que você realmente queria uma obra, mas você nem cogita saber o valor. Eu sou muito feliz com as que eu tenho**, então, pronto.

Ingrid também expressou que o consumo de artistas consagrados depende de um alto dispêndio econômico: “Um quadro de José Cláudio é R\$ 20, R\$ 30 mil, depende do tamanho. Um Câmara, R\$ 90 mil, R\$ 150 mil, sei lá o quê. Então eu não tenho dinheiro sobrando para isso, para comprar. Sobrando não tem para nada...”. A hierarquia de valor que ela faz dos artistas em termos econômicos coincide com a que foi realizada por um agente do campo artístico, demonstrando conhecimento do funcionamento desse campo pela informante.

Como afirma Bourdieu (2008, p.250), no preço que se aceita pagar por uma obra de arte, podemos perceber a representação que cada fração da classe dominante elabora sobre o valor da obra e sobre o modo legítimo de sua apropriação. Para os informantes das frações mais antigas das classes altas, o rendimento cultural de possuir artistas consagrados nas paredes da moradia compensa o dispêndio econômico envolvido nessa aquisição. Já para os informantes das “frações intelectuais”, esse rendimento será buscado em outros modos de apropriação da arte.

Desprovida de telas dos artistas pernambucanos mais consagrados, a moradia da procuradora de justiça aposentada Ingrid exibe, no entanto, gravuras importantes, como demonstra o diálogo abaixo:

Louise - Você tem alguns artistas preferidos?

Ingrid - **Eu gosto atualmente, já morreu, de Tomie Ohtake**, aliás, essa é uma gravura dela.

Louise - Você comprou? Ganhou?

Ingrid - Comprei no Instituto de Tomie Ohtake. **Agora, acho que nem teria dinheiro para comprar, porque depois que ela morreu, valorizou. Esse aqui foi um presente.**

Louise - Quem é o artista?

Ingrid - Esse é Burle-Marx. Assinado, tudo. Gravura. 1200. Quadrágésima 1200.

Caso atípico, comparando-se às preferências de informantes das frações mais antigas das classes altas, o artista citado como preferido não pertence ao panteão dos artistas

pernambucanos consagrados. Nesta fala, Ingrid ainda minimiza a importância da posse das duas gravuras. Ela afirma só ter comprado a gravura de Tomie Ohtake em um momento em que sua obra ainda não estava tão valorizada e ressalta que a gravura de Burle-Marx foi presente de um amigo. Essa atitude denegada frente aos produtos da cultura legítima tem relação com as disposições adquiridas na inculcação do *habitus*: “Meu pai sempre ensinou, nada de ostentação, para que isso”. Dessa forma, o consumo de luxo que representa a aquisição material da obra de arte coloca-se em oposição ao que Ingrid aprendeu a valorizar como “bem morar”. O ascetismo eletivo desta informante é visto em várias tomadas de posição na decoração da sua moradia: “Então eu fui criada nesse ambiente, que me deixou acho que um grande legado, **discrição. Não é voto de pobreza não, é um teste mesmo**”.

Nos processos de aquisição das disposições no meio de origem, os informantes da burguesia antiga também são orientados para os modos discretos de exibir distinção (BOURDIEU, 2008). Assim, o senso de distinção que eles desenvolvem rejeita práticas consideradas ostentatórias, tais como: os sofás de R\$ 100 mil (Eleonora), os passeios de lancha como forma de exibição (Marcus) e a aparição sem propósito nas colunas sociais. No entanto, esses informantes não abrem mão do consumo de luxo que representa a aquisição material de arte, pois como afirma Bourdieu (2008, p. 263):

entre todas as técnicas de conversão que visam formar e acumular capital simbólico, a compra de obras de arte, testemunho objetivado do ‘gosto pessoal’, é a mais próxima da forma mais irrepreensível e mais inimitável do acúmulo, ou seja, a incorporação dos sinais distintivos e dos símbolos do poder sob a modalidade de ‘distinção natural’, de ‘autoridade’ pessoal ou de ‘cultura’.

Já as “frações intelectuais” têm predileção pelas estratégias mais arriscadas de distinção, tais como “aquelas que consiste em afirmar o poder que lhes incumbe, propriamente falando, de constituir objetos insignificantes como obras de arte...” (BOURDIEU, 2008, p. 264). Assim, a capacidade de conferir valor estético a objetos que a princípio não são legitimados dessa maneira, consiste em uma importante característica das tomadas de posição na decoração dos informantes com alto capital cultural.

Figura 33 - Vaso estético



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

Figura 34 - Guaraná



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco (2011).

Na moradia de Ingrid, muitos são os exemplos de exibição da disposição estética em seu modo mais puro, a exemplo de uma burca que veste o busto de um manequim posicionado em cima de um móvel (uma escada de madeira com poucos degraus) em que ela guarda seus livros de arte: “Essa burca é afegã. Mas, foi um amigo meu que mora em Berna [...] ‘Que é que você quer que eu leve?’. Eu disse, ‘eu quero uma burca’. ‘Para que?’. ‘Para usar’”. Como se vê neste relato, a informante neutraliza qualquer questionamento moral, transformando a burca em um objeto unicamente estético.

Constituída em condições sociais específicas, aquelas marcadas pela neutralização das necessidades econômicas (BOURDIEU, 2008), a disposição estética dota os seus detentores da capacidade de considerar como “bela” uma fotografia independentemente do objeto representado, pois o olhar fixa-se no modo de representação, como faz Ingrid em relação a uma fotografia disposta na parede da sala:

Ingrid - Essa foto foi tirada no ano da minha primeira prisão, fui presa três vezes. Sou eu com 19 anos. **Mas veja que foto. Que sombra bonita, uma foto tirada há 51 anos.** Olha o número do prontuário né. E, principalmente, a cara antissubversiva, quem tem uma cara dessas não pode ser subversiva e nem perigosa.

Assim, Ingrid destaca os aspectos estéticos de uma fotografia de prisão e relata que as prisões foram motivadas por ser filha de um militante comunista, já que ela não era envolvida em atividades políticas. Na decoração do apartamento da psicóloga Catarina, também encontramos manifestações das estratégias mais arriscadas de distinção social que caracterizam as frações com elevado capital cultural e menor capital econômico:

Catarina – [...] **isso é um cartaz do Tatuagem, do filme**, que é de um diretor amigo nosso, Hilton Lacerda, e foi uma amiga nossa que fez a arte do cartaz. [...] **Esse mictório é uma jardineira** [vaso com planta] de um amigo nosso que é designer, Ramsés Marçal que deu de presente pra B. [esposo].

Figura 35 - Cartaz de filme



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco (2011).

Catarina expressou uma atitude de indiferença ao consumo material de obras dos artistas consagrados em Pernambuco, demonstrando que o “gosto intelectual” pode guardar uma recusa ao “gosto burguês”:

Catarina - A gente não compra arte praticamente, são coisas que a gente comprou, mas comprou porque é do amigo, comprou porque a gente admira, [...] [não] uma coisa que não sabe de quem seja ou comprou só porque tava numa galeria, sabe?

Louise - Mas gostaria de comprar?

Catarina - Não. Só se fosse uma coisa que eu gostasse muito, mas que fizesse um sentido pra mim, né? **Porque eu não tenho dinheiro, em linhas gerais, as coisas precisam ter sentido.**

Nesta fala, a informante coloca em oposição dois modos de aquisição da obra de arte. Um por meio do capital social (“porque é do amigo”) e cultural (“porque a gente admira”) e o

outro que pressupõe o alto capital econômico (“só porque tava numa galeria”), valorando mais o primeiro do que o segundo em acordo com os capitais que ela detém em maior montante – o capital cultural e o capital social. Catarina enfatiza que a proveniência das obras que possui na moradia, a maior parte gravuras e fotografias de “jovens” artistas, tem relação com o gosto e com os círculos de amigos, dispensando a compra em galerias como o modo ilegítimo de consumo da arte, justamente aquele que caracteriza as posições economicamente dominantes no espaço social:

Catarina - [...] **muitas das peças da gente são dos nossos amigos.** Esse coração de Cristina quase todo mundo tem nas suas casas, porque é uma peça super bonita. Aquela foto do Homem da Meia-noite é de Antônio Melcop que presenteou a gente no aniversário. [...] Esse de baixo [refere-se à localização na parede] é de Paulinho do Amparo que a gente é super fã dele, que é um cara, não sei se tu conhece, filho de Isa do Amparo [artista plástica].

Catarina também se posiciona como consumidora de novos artistas e não dos artistas pernambucanos mais consagrados, sendo o caso, no interior das frações intelectuais, em que mais foi possível observar uma contestação da hierarquia cultural que confere ao cânone regionalista um lugar de destaque. Demonstrando, um gosto artístico eclético, ela também afirma gostar de arte popular – “arte popular, eu gosto muito de Manuel Eudócio, que morreu” – e não exhibe aversões às manifestações mais experimentais da arte contemporânea:

Louise - Tu gosta de arte contemporânea?

Catarina - Gosto. Essa pecinha de ferro aí é de Márcio Almeida [artista contemporâneo] que é um amigo nosso também. A gente viu até uma exposição dele um dia desse que tinha uma coisa bem bacana [refere-se a uma exposição ocorrida em uma galeria de arte contemporânea da cidade – a Amparo 60].

Louise - Instalações tu acha legal de ir, de visitar?

Catarina - Sim [...] Essas instalações não são coisas pra você comprar e colocar em casa, são coisas pra você contemplar e entrar na viagem do artista, mas eu curto.

Assim, ela afirma não possuir mais peças de arte contemporânea pelo espaço que é necessário à acomodação dessas peças. O ecletismo do gosto artístico surge como uma das tomadas de posição na decoração dos informantes das “frações intelectuais” que, também, na mistura de gêneros e na subversão das hierarquias, podem manifestar sua disposição estética (BOURDIEU, 2008, p. 308). Assim, Fernanda cita, nas suas manifestações de gosto, artistas consagrados e artistas do Ateliê Coletivo:

[...] eu gosto muito do artista pernambucano. Assim, desde antes de vim pro Pernambuco eu já conhecia alguns trabalhos de artistas, **Zé Cláudio, de Gil Vicente, de Brennand**, já conhecia um pouco esses artistas, quando eu venho pra cá, aí eu abro meu universo também de artistas daqui [especificamente de Olinda], e aí **Eduardo Araújo, Guita**, esqueci o nome

[posteriormente ela relembra o nome de Luciano Pinheiro], enfim, e outros artistas...

Ela também afirma gostar de arte popular – “[...] a gente tem isso, que é J. Borges, a gente tem isso, a gente tem aquilo, **a gente tem um pouco de tudo**” – e manifesta preferências pelos trabalhos de reciclagem de Leo Piló: “[...] esse trabalho aqui que eu quero te mostrar também, esse é de Leo Piló, [...] que é só reciclagem, então, isso é tudo reciclagem, isso é papel, tecido, linha...”. Ingrid também se manifestou adepta ao ecletismo do gosto artístico, afirmando gostar de produções artísticas experimentais – “eu gosto dessas instalações” – e possuindo trabalhos do artista contemporâneo Guto Lacaz. Contudo, o peso dos artistas consagrados no seu gosto artístico também se manifesta quando ela afirma que gostaria de ter uma obra de Samico, artista integrante do Ateliê Coletivo: “O Samico, eu gostaria de ter. Ficaria contente com um Samico”.

Apresentando um maior entrosamento com o circuito da arte contemporânea, esses informantes se diferenciam da maioria dos informantes que integram o polo mais antigo das classes altas que demonstrou ou uma rejeição à arte contemporânea ou um gosto com restrições às suas manifestações mais experimentais. Contudo, não é possível delinear uma oposição radical, em termos de preferências artísticas, entre essas duas frações das classes altas na RMR, pois, como foi observado, a atitude de Catarina, de não incluir nas suas preferências nomes dos artistas mais consagrados, não se repetiu em outros informantes, apontando a força do cânone regionalista frente às diversas frações das classes altas.

Figura 36 - Obra de Guto Lacaz



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco.

As tomadas de posição, no âmbito do consumo artístico, dos informantes das “frações intelectuais” diferenciam-se em relação às frações com elevado capital econômico na RMR.

Nas frações ricas em capital econômico e relativamente pobres em capital cultural, a relação com os bens da cultura legítima tende a ser mediada pelo intermediário cultural, o arquiteto. Assim, essas frações se caracterizam pelas formas mais ilegítimas de consumo artístico, adquirindo a tela que combina com a paleta de cores da decoração ou a obra do artista que está na moda, por exemplo. “A gente não atinge o público do arquiteto”, afirmou a jornalista Regina sobre a clientela de seu esposo Pedro, demonstrando como, para um setor das elites locais, o arquiteto é fundamental como intermediário cultural que viabiliza o consumo artístico.

Já nos informantes da burguesia antiga, a estrutura de capital simétrica fornece as condições para uma apropriação material e simbólica das obras de arte. Tais informantes dirigem preferências para os artistas consagrados sob o cânone do regionalismo e não dispensam o agenciamento da cultura legítima para reproduzir as posições privilegiadas em vários trunfos sociais que ocupam na RMR.

No âmbito dos informantes desta pesquisa com ascendência do capital cultural sobre o capital econômico, a compra de arte em galerias foi considerada uma manifestação de consumo de luxo, muito pouco alinhada com aqueles que baseiam a aquisição da obra de arte no capital cultural (gosto justificado pela obra) ou no capital social (quando a obra é presente ou foi comprada em exposições de amigos artistas). Tais informantes possuem uma predileção pelas estratégias mais arriscadas de distinção social, tais como: a transformação de objetos comuns em estéticos e a transgressão das fronteiras entre os gêneros artísticos. Essas tomadas de posição permitem compensar a privação (relativa) do capital econômico e tornam-se oportunidade para a exibição da alta disposição estética da qual eles são detentores.

6.4.2 Preferências em Mobiliário

Até o momento analisamos como nas tomadas de posição na decoração, os informantes com estrutura de capital marcada pela predominância do capital cultural sobre o capital econômico exibem as credenciais em cultura que eles acumularam em suas trajetórias. Assim, eles transformam as escolhas no âmbito da moradia, desde o bairro, passando pela edificação e pelo consumo artístico, em uma arte de viver que valoriza mais o capital cultural do que o capital econômico como a base das escolhas estéticas “legítimas”.

Analisando o “gosto intelectual”, Bourdieu (2008) afirma que uma das maneiras pelas quais seus portadores alcançam adquirir o máximo rendimento cultural pelo menor custo

econômico é colocando em manifesto comentários que demonstrem a posse das suas competências legítimas. Sobre as saídas culturais das “frações intelectuais”, ele afirma que é

através da própria obra, de sua raridade e do comentário que não de elaborar sobre o evento – desde a saída do espetáculo, em um bar “tomando uma bebida” ou em seus cursos, artigos ou livros – e por meio do qual esforçar-se-ão em se apropriarem de uma parcela de seu valor distintivo, é que esperam obter o rendimento simbólico de sua prática (2008, p. 250).

Também no que se refere às escolhas mais “comuns”, como a aquisição de mobiliário, é através das histórias de garimpo que os informantes das “frações intelectuais” mais tiram proveito da riqueza cultural da qual são portadores, potencializando o seu rendimento simbólico. Durante a entrevista com Ingrid, muitos foram os relatos sobre a aquisição de móveis que colocam em evidência a sua disposição estética, tais como o da procedência de uma cadeira de ferro na sala, comprada ao acaso, na qual ela e uma amiga viram a “marca” de uma artista plástica:

Ingrid - Essa aqui eu também tava com M. no Poço da Panela [bairro na zona norte do Recife] procurando um endereço de um homem que tinha umas madeiras velhas que vinham boiando do rio, da cheia, uma história contada. A gente foi para lá em um sábado de tarde e aí parou, tinha um homem na esquina, parou, perguntou [sobre o endereço]. Aí, o homem bêbado falou “não sei quem é não”, agora eu faço uns móveis de ferro. A gente “entre aqui no carro”, sem nem conhecer o homem. Ele entrou no carro. Tinha essa cadeira, eu achei maravilhosa. M. disse logo “é a cara de Frida Kahlo”.

A competência para transformar objetos encontrados no lixo em objetos distintos também caracterizou os relatos da procuradora de Justiça: “Porque nada aqui é comprado caro, quando é comprado é muito barato. **Isso aqui foi do lixo, essa cadeira foi do lixo.** Essas cadeirinhas do São Luís [Cinema de rua no bairro da Boa Vista-Recife] uma amiga minha me deu...”. Por vezes, a transformação dos objetos na mão dessa informante pode assumir o significado literal, já que, em muitas peças da decoração da moradia, ela imprimiu os bordados que aprendeu a fazer com a mãe, costureira.

Ingrid - Essas duas cadeiras. Meu filho tava no Rio [Rio de Janeiro] numa feira de antiguidade. Uma feira que tinha antiguidades e aí ele telefonou dizendo: “Tem duas cadeiras velhas aqui que eu acho que você vai gostar”. Aí eu perguntei: “São cadeiras de que época”? [...] Aí trouxe. Daí, já foi logo para a reforma, para o reformador. Aí eu já comprei o tecido enquanto ele estofava, etc. **Levei o bordado e ele fez.** Eu paguei 200 reais para cada uma e 350 pra fazer.

Louise - 200 com 300 para uma coisa que vai ficar...

Ingrid - **Isso não tem preço, eu não quero saber, eu não tô atrás de dinheiro não.** [...] **E essa aqui não é bordado, mas eu também fiz. É toda cheia de galões e rendados.** É muito bonitinha essa...

Figura 37 - Poltrona com bordados



Fonte: Foto da autora (2016).

Percebe-se que nas escolhas ordinárias os informantes das “frações intelectuais” também denegam o capital econômico e priorizam o capital cultural. A oposição ao consumo de luxo que caracteriza a “burguesia antiga” pode ser vista na rejeição à prática de compra de móveis em antiquários. Sobre a procedência de alguns móveis da sua casa, a produtora cultural Fernanda afirma: “Nunca [compro] em antiquário, **antiquário é caro**, a gente sempre comprou em ferro velho. Por exemplo, a mesa, o pé da mesa, resto da grade lá de cima”.

Esses informantes também dispensaram a prática de aquisição de móveis em lojas de decoração, como demonstra o relato da jornalista Regina, cujas práticas de aquisição de mobiliário remontam àquelas que caracterizavam a casa de infância:

Regina - A minha casa hoje, claro que tem também a influência de Pedro [esposo da informante], mas mamãe era muito da coisa do aproveitar e do bonito, porque ela é muito vaidosa, então essas cadeiras assim... **Eu não me lembro da gente ir em loja de móvel comprar móvel**, a gente vivia no artesão, comprava num leilão, **também porque não tinha dinheiro, tinha isso também**, aqui na Rua da Conceição¹⁴⁵, vinha comprar uma mesa, era uma mesa de Jacarandá e tal, e eu me lembro quando meu pai se separou, montou a casa dele toda de leilão também.

Louise - Mas leilão não é mais caro não?

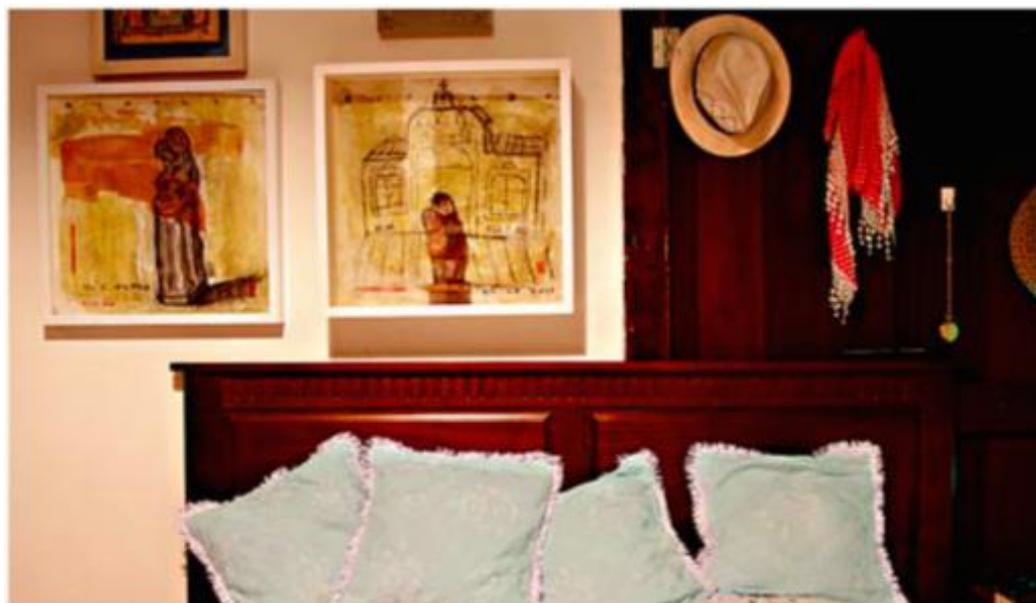
¹⁴⁵ Rua, localizada no bairro da Boa Vista, que possui muitos estabelecimentos que vendem móveis usados e antigos e, também, alguns antiquários.

Regina - Não. [...] A Rua da Conceição é móveis usados. E aí o que aconteceu com a gente é que na época esses móveis usados não tinham valor, porque tava todo mundo querendo móvel de alvenaria numa época dessa, depois ficou na moda móvel tubular...

Já a psicóloga Catarina contrasta o único móvel que foi comprado em loja de decoração, um rack de televisão, com os outros que ela possui na moradia:

Catarina - [...] **pouquíssimas coisas são novas**. Esse móvel a gente comprou em Tiradentes numa viagem, eu e B. [esposo da informante]. O irmão dele mora lá em Ouro Preto e a gente foi dar uma passada em Tiradentes, [...] **o preço foi assim uma pechincha. A gente tem muito disso de passar num lugar, não é nada pré-moldado, a única coisa é isso daí [rack], da Tok Stok, porque a gente precisava de um rack, queria um rack branco e era caro pedir pro marceneiro e a gente comprou esse negócio**, mas se você olhar é a única coisa mais... [...] **Eu gosto de coisas que têm uma história, sabe?** Mesmo que seja indo num brechó e o cara dizendo de onde veio, se veio de uma fazenda, não sei quê. Eu [...] **acho que eu gosto mais das coisas velhas, não porque tem valor pro antiquário, pra mim é o que tem o valor de história**, de pessoas terem construído histórias a partir desses objetos, **sobretudo coisas da casa da minha mãe**. Aqueles potes de mantimentos ali embaixo, de alumínio, que é uma coisa antiquíssima, isso foi da minha infância inteira, minha mãe pintou, saiu a tinta, **minha mãe adorava ficar pintando coisa dentro de casa**.

Figura 38 - Móveis de Brechó



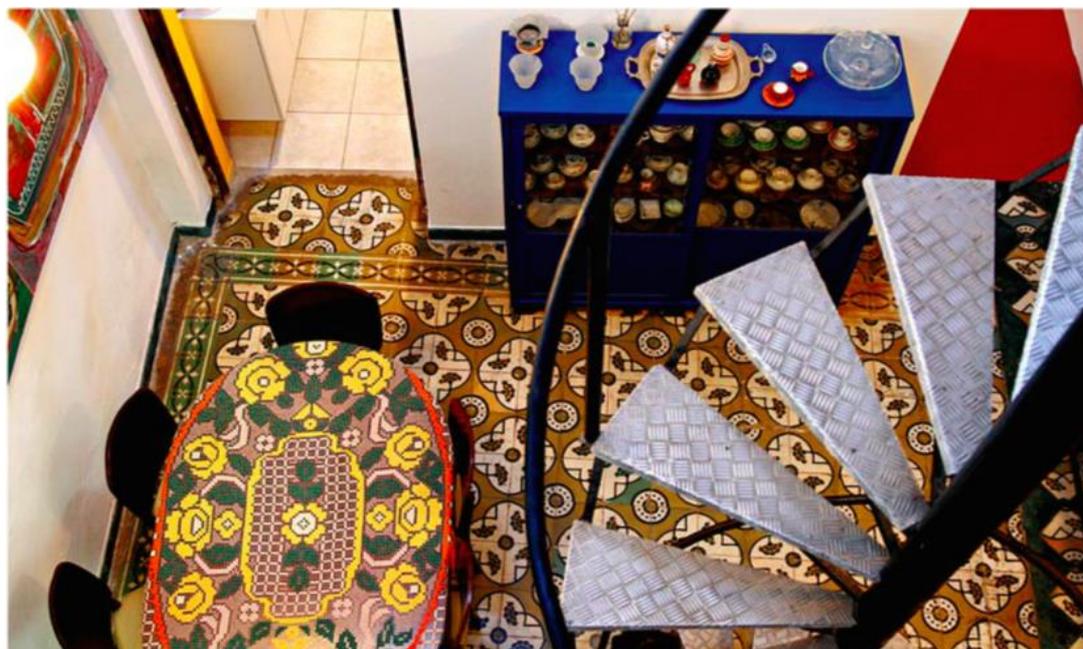
Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

A maior parte dos móveis existente nas moradias dos informantes desse grupo possui histórias sobre a procedência que dão a ver os acúmulos do capital cultural ao longo da trajetória. O relato de Catarina também demonstra como o consumo curatorial, uma das características das decorações dos informantes da burguesia antiga, também tem lugar nos

informantes das “frações intelectuais”. O artista plástico Francisco também relata que alguns móveis da moradia provêm da casa familiar: “Tem alguns que eram de lá que vieram pra cá, que eram da minha mãe, principalmente quando ela morreu, poucas coisas assim”. Já o artista plástico Guilherme destaca, como móvel preferido, uma cadeira de balanço que ficava no terraço da antiga moradia da família no bairro de Casa Forte: “Tava na casa do meu pai desde que compraram, eu sei que é antiga, mas eu pedi, tinham várias dessas no terraço em Casa Forte... Eu disse: ‘olhe só quero isso’...”. Também a jornalista Regina destacou a coleção de xícaras que reúne algumas que pertenceram a sua avó junto das que ela “garimpoi” ao longo da trajetória:

Regina - [...] eu tenho uma coleção de xícaras antigas aí, **mas não é uma coleção rica no sentido de ter valor se eu quiser vender, mas é uma coleção rica pra mim porque eu garimpei cada xícara daquela.** Algumas foram das minhas avós, algumas foram das avós de alguns amigos, algumas eu encontrei numa ferinha da Praça 15 do Rio de Janeiro, outras um cunhado trouxe não sei de onde e **todas as xícaras têm história, eu não tenho xícara "fui à Veneza e lembrei de você"** não, todas... foi de alguém, todas... alguém usou, foi feita para casa de alguém...

Figura 39 - Garimpos



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco (2013).

Vale ressaltar que, ao praticar o consumo curatorial, os informantes das “frações intelectuais” não dispõem da possibilidade de acessar o capital simbólico da linhagem familiar como ocorre entre os informantes da burguesia antiga. A prática está mais ligada ao

seu valor mnemônico do que à exibição de *status*. Indício importante disso é a ausência, dentre esses informantes, de heranças de móveis da Casa Hollanda que costumam compor a herança de mobiliário dos informantes da burguesia antiga. Ingrid foi a única que apresentou na sua moradia, dois móveis procedentes dessa loja. No entanto, eles não foram herdados por via familiar, mas heranças conferidas a ela por familiares de um amigo de Ingrid que havia falecido. Como essa informante possui um familiar que entrou para a história oficial do estado, alguns objetos na moradia associam o consumo curatorial à pátina, a exemplo de um quadro que emoldura uma dedicatória de Pablo Neruda ao seu pai quando ele se exilou no Chile no período da Ditadura Militar. Ademais, Ingrid tira o máximo proveito da sua disposição estética em vários relatos sobre a aquisição das peças que ela possui em casa, tais como uma “cadeira de rezar”, acima da qual ela fixou uma placa com a frase “deus prefere os ateus”. A placa foi adquirida em uma das suas viagens para São Paulo, demonstrando, mais uma vez, a sua competência de dirigir um olhar especificamente estético para os objetos.

Figura 40 - Cadeira de rezar



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

Desse modo, as diferentes concepções que as duas frações das classes altas analisadas até o momento, nesta tese, elaboram acerca da verdadeira arte de viver, expressam-se não apenas nos modos distintos de relação com os bens da cultura legítima, mas nos modos específicos de distinguir-se, também, nas esferas mais comuns da existência.

Quadro 4 – Concepções do “bem morar” 1

Frações das classes altas	Consumo Artístico	Mobiliário
“Burguesia antiga”	- Acadêmicos - Ateliê Coletivo - João Câmera - Arte Popular	- herdado - Casa Hollanda - Antiquários
“Frações Intelectuais”	- Ateliê Coletivo - Arte Contemporânea - Arte Popular	- herdado - “Garimpado” - Brechós, ferro velho e lixo

Fonte: Elaborado pela autora.

6.4.3 Estilo Autoral: “A gente fez a nossa casa com a nossa cara, é o estilo da gente”

Assim como nos informantes das frações mais antigas das classes altas, os informantes das “frações intelectuais” também não enquadram a decoração da moradia em um estilo de ambientação específico. O trecho da entrevista com Catarina é elucidativo da ausência de identificação com quaisquer estilos que caracterizam as tomadas de posição no campo da arquitetura de interiores:

Louise - E tem algum estilo que tu acha que se enquadra a tua casa, um estilo desses de ambientação... ou não?

Catarina - **Eu nem sei quais são esses estilos.**

Louise - É um estilo mais clássico, um estilo mais moderno?

Catarina - Nem é moderno, nem clássico.

Louise - É muito a tua história...

Catarina - **A gente fez a nossa casa com a nossa cara, é o estilo da gente.**

O negócio das bicicletas [refere-se a uma estrutura feita com *pallets* na parede da sala que acomodam as bicicletas dos moradores] não é modernismo, "porque somos modernos", é porque no prédio não tem lugar pra guardar as nossas bicicletas...

A produtora cultural Fernanda também não identificou a decoração da sua moradia dentro de um estilo. Ela referiu-se a sua casa como uma “mistura”, mencionando matérias que já foram realizadas sobre a sua decoração em revistas especializadas na área de arquitetura e de ambientação como a Casa & Jardim:

Louise - Ela [a casa] tem algum estilo, nesse sentido, de algum estilo de decoração, é moderna, é rústica?

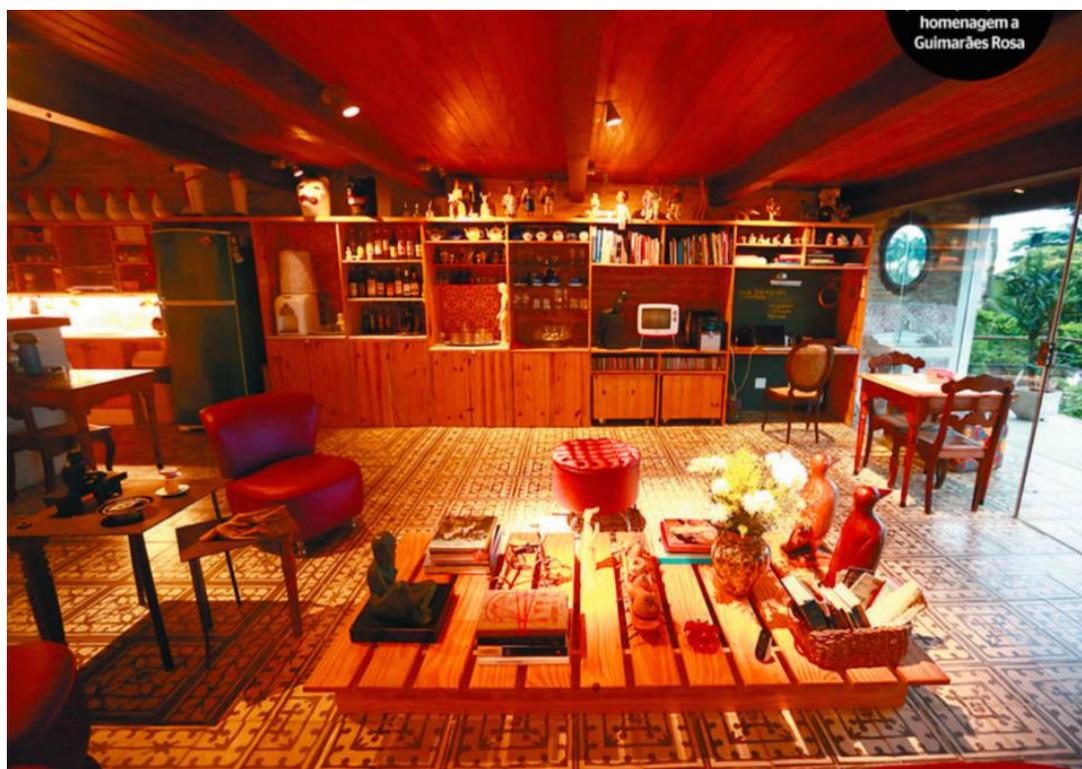
Fernanda - Eu acho que é uma mistura.

Louise - É um ecletismo?

Fernanda - Eu **acho que quando sai alguma matéria** e que fala "é uma mistura"... Ela tem isso que a gente tá falando, **ela tem alma, ela tem o belo, ela tem vida, ela tem isso, ela tem essa mistura**, que eu não falo nem que ela é moderna, porque ela não é tão moderna assim. Eu tenho coisas que são antigas, eu tenho coisas da minha vó, eu tenho móveis que são antigos com coisas modernas, então, coisas de brechó, porque muitos móveis eu comprei em brechó aqui, que quando a gente vai montando a casa, a gente também

vai comprando coisas por aqui, então, sempre comprei em brechó, brechó que eu falo são vocês, a gente chama lá [Minas Gerais] de ferro velho.

Figura 41 - Uma mistura



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco, (2013).

A rejeição dessas duas informantes em identificar a moradia com um estilo de ambientação demonstra bem o que estamos denominando de estilo “autoral” para caracterizar as decorações daqueles que acumularam um elevado capital cultural ao longo das trajetórias sociais. Para eles, a decoração valorada é aquela que deriva do próprio gosto e dispensa o auxílio de profissionais do campo da arquitetura ou de instâncias menos legítimas de formação do gosto, como revistas, programas de TV e mostras de decoração.

Para a procuradora de Justiça Ingrid, os atributos mais importantes de uma moradia são: “O aconchego, um pedaço da história, o fato de você ter descoberto a coisa, ter feito manualmente aquilo, ter escolhido fazer aquilo. Me atrai isso aí”. Tais atributos descrevem a sua decoração: o “pedaço da história” observa-se em relação a vários objetos, como na fotografia de prisão e no quadro com dedicatória de Pablo Neruda ao seu pai; o “feito a mão” é visto nos garimpos e na consagração de objetos que ela considera *kitsch* – “como esse Sancho Pança aí de Dom Quixote. É um negócio *kitsch*, bem brega, é engraçado por isso”. No

sentido mais literal, feitos a mão também são os vários bordados realizados por ela e que decoram a moradia.

Figura 42 - “Feito a mão”



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

Desse modo, o que o estilo “autoral” coloca em manifesto “é precisamente a ‘personalidade’, ou seja, a qualidade da pessoa, que se afirma na capacidade de apropriar-se de um objeto de qualidade...” (BOURDIEU, 2008, p. 263). Para os que promovem esse estilo como o modo mais legítimo de morar, o “bom gosto” deriva do emprego de uma competência estética para realizar a decoração, ganhando expressão máxima na propriedade que só os estetas possuem de converterem objetos comuns em objetos estéticos:

Catarina - [...] bom gosto é uma composição de como você compõe as coisas. **Você pode colocar até uma flor de plástico em cima da sua mesa e você criar um ambiente de bom gosto**, não é que a flor de plástico seja cafona a princípio. **Eu acho que depende de como você transforma aquilo, entendeu?**

Assim, esta pesquisa converge com o que Coulangeon (2004) afirma sobre a desigualdade cultural nas sociedades contemporâneas. Hoje, ela depende menos dos conteúdos que fundamentam a hierarquia dos gostos do que da “desigualdade da plasticidade de repertórios mobilizáveis e do controle da pertinência dos seus contextos de mobilização” (COULANGEON, 2004, p. 68, tradução própria). Esses aspectos ainda conformam uma competência desigualmente distribuída segundo o volume e, sobretudo, a estrutura do capital.

Nas moradias do estilo “autoral” foram várias as operações de transformação que agregavam valores simbólicos aos objetos comuns mais variados. A mudança na função dos móveis é um dos exemplos dessas operações, pois demanda a posse de disposição estética, já que o objeto vai perder sua *função* inicial, devido a sua *forma*: “Isso aqui é uma cama, você já viu né?”, refere-se Ingrid ao móvel que desempenha a função de rack na sala de estar. Ela relata que a ideia veio da visita a um restaurante no Chile: “No mesmo restaurante que eu vi a cama, eu vi a cadeira na parede. Só que a de lá, era uma cama antiga de madeira, maravilhosa, era a mesa”. Percebe-se que o cosmopolitismo assume a forma de riqueza incorporada, pois não é um *souvenir* que foi trazido do local visitado e exibido na decoração, mas o conhecimento estético adquirido e incorporado como capital cultural.

Figura 43 - Cama com função da rack



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

Dentro do estilo “autoral”, algumas tomadas de posição diferenciaram os informantes artistas plásticos dos demais informantes. Enquanto que nos informantes não artistas desse grupo, o estilo autoral associa-se com as estratégias mais arriscadas de distinção social, que buscam evidenciar a disposição estética dos moradores, nos artistas, ele associou-se com a valorização de interiores simples e, mesmo, rústicos. “Esses móveis que estão aí dentro [no interior da casa], é um pouco mais rústico, mas é feito de madeira maçaranduba, não vai se

acabar nunca”, relata Luís remetendo ao longo tempo que as peças de mobiliário estão presentes em sua casa.

O artista plástico Francisco afirmou que sempre gostou de ambientes simples – “eu gosto das coisas muito simples, eu sou uma pessoa muito simples” – e que nunca se preocupou em decorar casa:

Louise - E a organização assim, os móveis, os ambientes, como foi?

Francisco - Isso foi mais durante a vida toda. Nunca decorei casa. Praticamente aqui, oitenta por cento das coisas daqui é que tinha na minha casa de Olinda [refere-se à moradia anterior a atual], [...] porque eu transferi tudo pra cá, então depois eu comprei assim o que era necessário, **nunca decorei casa realmente.**

Louise - Quando você diz assim "nunca decorei casa", seria em que sentido?

Francisco - De comprar esse móvel pra decorar isso, pra botar item. Eu comprava sempre coisas antigas, porque eu sempre gostei muito, por exemplo, essa mesa eu comprei até em Olinda, essa eu mandei fazer com umas madeiras que tinha na minha casa em Olinda, então aquela cama também comprei lá em Olinda, praticamente eu comprava sempre... Não tinha essa coisa de muita opção de móvel, então eu comprava sempre nos antiquários, **umas coisas mais simples, vamos dizer, o popular antigo.**

A partir destes relatos, podemos apontar uma relação entre o que encontramos nessa pesquisa e o que diz Bourdieu (2008) sobre o estilo de vida dos artistas. Segundo o autor, tal estilo se constrói em oposição às frações das classes dominantes e aos seus gostos mais típicos: ao “gosto médio” das frações ricas em capital econômico e pobres em capital cultural e ao “gosto burguês” das frações com estrutura mais simétrica de capital. Com base nessas recusas às variantes dos estilos de vida das classes dominantes, os artistas podem:

[...] retomar, como por desafio, algumas das preferências características do gosto popular: por exemplo, é possível constatar seu acordo com as classes populares e as frações inferiores das classes médias – das quais, no entanto, estão separados por todos os outros aspectos – na escolha de um interior “fácil de arrumar” e “prático”, antítese do “conforto burguês”; do mesmo modo que eles podem reabilitar, embora no segundo plano, as formas mais desabonadas do gosto popular, *kitsch* ou cromo (BOURDIEU, 2008, p. 275).

Figura 44 - Moradia de artista 1



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco (2012).

Figura 45 - Moradia de artista 2



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco, (2011).

Os poucos móveis na moradia de Guilherme também sinalizam a valoração de um interior “sóbrio” e “simples”. Assim como em relação ao artista Francisco, “decorar casa” não se mostrou uma preocupação desse informante que comumente traz, para o interior da casa,

objetos encontrados na rua, nos quais percebe potencial estético: “Aquele coração que tá ali eu achei na rua também... Essas coisas que eu vou botando, tudo isso é a minha decoração”. Demonstrando um total desinteresse pelo mercado de ambientação e suas tendências, Guilherme afirma: “Eu lhe digo francamente que eu não tenho vontade mudar nada na casa”.

Desse modo, durante as entrevistas com os artistas plásticos, os tópicos – que costumavam render muitos relatos entre os outros informantes, a exemplo da proveniência de móveis ou de como foi realizada a decoração – eram respondidos brevemente, demonstrando que os artistas parecem se engajar menos nas disputas pela definição do estilo de morar mais legítimo, tirando dessa denegação o seu maior lucro distintivo. Uma das expressões dessa recusa deu-se nas manifestações de aversão dos artistas no âmbito da decoração. Assim, quando questionados sobre qual estilo de moradia eles não se agradam, os artistas plásticos Guilherme e Luís não citam estilos de ambientação, mas os aspectos estruturais das moradias nas quais eles não se adaptariam:

Louise - E um estilo de casa que tu não gostaria de ter pra tu? Um padrão de ambientação...

Guilherme - **Uma casa escura, eu gosto muito de ter luminosidade...**

Louise - E uma casa que tu não moraria, Luís? Estilo de moradia que você não gosta...

Luís - **Eu não moraria em apartamento**, eu acho que eu não aguentaria, eu acho que eu não aguentaria viver sem pisar na terra, no chão, ficava louco.

Já nos informantes não artistas, um maior engajamento nas disputas pela definição do morar legítimo dá-se a ver em como as manifestações de aversão se dirigem mais claramente ao estilo de vida de outras frações das classes altas. No relato abaixo, Catarina dirige suas aversões estéticas aos padrões de ambientação típicos às frações mais ricas em capital econômico da RMR:

Catarina - Eu não gosto dessas casas com cara de clínica, de consultório, esse móveis revestidos de cinza, **super clean**, super quase nada em cima, a **peça que você sabe que foi o arquiteto que indicou da loja tal, eu acho de uma impessoalidade**. Outro dia eu li um texto, acho que foi de Drummond, essa coisa de que a casa tem que tá a serviço da família e não a família a serviço do arquiteto, do que o arquiteto determinou, então eu não gosto dessas casas. **Essas clássicas**, eu acho que define um padrão sociológico, **um padrão de uma classe social A**, que eu não sei nem avaliar assim, eu acho meio cafona às vezes, aquelas coisas cheias de rocó, de dourado, **não gosto**.

Vale notar que as duas decorações, que aparecem nesta manifestação de aversão, são típicas às posições dominantes em capital econômico no espaço social. Se o “super clean” pode ser remetido às posições economicamente dominantes, pobres em capital cultural, o

“clássico”, como demonstrado no capítulo anterior, relaciona-se com as mesmas posições dominantes, com estrutura de capital mais simétrica. As frações dominantes das classes dominantes também figuram como objeto de aversão de uma manifestação de gosto feita por Regina, como demonstra a alusão aos prédios de luxo conhecidos por “torres gêmeas” na cidade:

Louise - Que estilo de moradia tu não gosta, não se identifica?

Regina - Eu **não gosto de coisa dourada**. Eu não gosto de nada porque tem que ser, "**porque você tem que ter um quadro de três metros, porque esse sofá tem 2,5 e o quadro tem que vazar não sei quanto e tem que combinar com o sofá**". Eu não sou assim só na casa não, eu me visto assim, eu entendo a vida assim, sabe? Então eu não gosto desses lugares que eles sozinhos dizem alguma coisa, eu acho que os lugares não têm que dizer pelas pessoas, as pessoas é que dizem o que os lugares são, entendeu? "Ah, você mora nas ‘torres gêmeas’ ali no cais [Cais de Santa Rita]? **Você mora nas ‘torres gêmeas’?** Sim e daí?", pode até ser que tenha um apartamento incrível lá dentro, que alguém arrasou lá e não precisa ser igual ao meu, **mas que diga tudo dessa pessoa. Eu acho que casa é isso, tem gente que sai de casa, manda o arquiteto montar casa e volta: "Tá num hotel, meu bem, você tá num hotel, querida, sinto muito lhe dizer"**.

O relato também demonstra o elevado grau de aversão às decorações realizadas por arquitetos que caracterizou os informantes das “frações intelectuais”. Nesse aspecto, a produtora cultural Fernanda colocou em oposição as decorações que são realizadas em decorrência do gosto “autoral” e que possuem “alma” e aquelas que são feitas por profissionais de ambientação, nas quais, segundo as palavras da informante: “A casa perde essa **alma** que eu tô falando, ela não tem personalidade, a casa fica sem **personalidade**”. A submissão ao profissional de arquitetura é tida como confissão de falta de capital cultural, traduzido pela ideologia do dom, como a personalidade e a alma da moradia.

A presença do arquiteto nas moradias de informantes das “frações intelectuais” restringe-se sempre aos aspectos estruturais e técnicos. A participação desse profissional em outros âmbitos é considerada incompatível com o estilo “autoral”, até mesmo nas esferas que os informantes da burguesia antiga permitem a presença do arquiteto, tais como: na organização espacial dos móveis, na elaboração de móveis planejados e na instalação dos quadros nas paredes. Abaixo, o relato produtora cultural Fernanda ilustra como tende a se dar a relação entre detentores de alto capital cultural e profissionais de arquitetura:

Louise - E S. que cuidou do projeto... da arquitetura?

Fernanda - **Da arquitetura, cuidou ela da parte técnica, da parte técnica** [enfática]. Porque, eu sou... na verdade, na minha formação... eu também tenho uma formação em cima do designer, em cima da produção, da gestão cultural, **então eu tenho esse olhar né, cultural, de fazer da casa um pouco a casa com os objetos, que é uma casa com alma**, uma casa que tivesse um afeto, que você se sentisse bem aqui...

Da mesma forma, Catarina delimitou o lugar que os amigos arquitetos ocuparam na decoração da moradia:

Catarina - **Porque eu não sei se você nota, mas, assim, a gente não tem arquiteto mexendo aqui em casa.** A gente tem **muitos amigos arquitetos que dão dicas, que veem, mas quem arruma nossa casa somos eu e ele** [esposo da informante]. Eu digo que eu sou mais do hardware, posição dos móveis, e ele é da frescura, do software. Ele é do enfeite, do quadro, mas não tem muita noção de arrumação do móvel, sabe? De qual é o melhor aproveitamento do espaço, eu tenho mais...

Essa informante também afirmou reconhecer facilmente quando uma decoração não é realizada pelo morador, remetendo ao que Elias (2001) aponta como característica da sociedade de corte: a intensa observação realizada pelos cortesãos para ver se os pares atendem às práticas que estão em acordo com a sua posição social.

Louise - Tu consegue identificar quando tem um arquiteto por trás?

Catarina - Com certeza, tem gente que tem medo e contrata o arquiteto pra não errar...

A contratação do arquiteto é denunciada pelas soluções padronizadas que se observam nas moradias decoradas por esses profissionais: “Aquela coisa... aí tem aquela moldura da televisão, isso também virou febre” (Catarina); “Decoração ultimamente é isso mesmo, todo mundo tem que ter tal coisa não sei da onde” (Regina). As aversões também se dirigem ao mercado de ambientação, do qual emergem as tendências no mundo da decoração. Assim, os informantes das “frações intelectuais” exprimem graus elevados de aversão à mostra de ambientação mais reconhecida da RMR:

Louise - Já foi em eventos de decoração?

Ingrid - Fui. Só para ter raiva. Casa Cor, fui duas ou três vezes. Sai arrepiada. Que coisa horrível!

Louise - Por que? O que você achou dos ambientes?

Ingrid - **Excesso de exibição. Quanta coisa sobrando. Quanta coisa sem sentido. Inadequada. O objetivo de tudo ali é dinheiro né? Já começa assim.**

Também os artistas plásticos Guilherme e Luís, que relataram já terem enviado quadros para a Casa Cor, exprimiram aversão aos ambientes da mostra:

Guilherme - [...] eu acho que é um negócio muito *pret-à-porter*, [...] já tá pronto pra vestir, e aí eles vêm com uma ideia bota na casa da pessoa e a pessoa também engole. Pode ser que a pessoa construa alguma vivência com esses objetos, pode ser que não, porque não foi ele que escolheu, quem escolheu foi outra pessoa...

Luís - Eu acho horríveis, não gosto de jeito nenhum, de vez em quando, eu acho interessante, mas eu não gosto não.

Louise - Não é uma coisa que te agrada...

Luís - **Não, muito exagerado, clean, negócio de mesa de vidro, muitos espelhos na sala principalmente...**

Considerando que a mostra *Casa Cor* é o evento de decoração que desfruta de mais legitimidade no campo da ambientação de interiores na RMR, estes relatos só demonstram a certeza do gosto que caracteriza esses informantes. É a riqueza em capital cultural e simbólico que os coloca em condições de rejeitar o ideário do morar legítimo divulgado pelo evento mais consagrado no campo da ambientação e com importante impacto na maneira como algumas frações das classes altas concebem o “bem morar”. A informante Fernanda também incluiu as decorações da *Casa Cor* nas suas manifestações de aversão:

Louise - Tem algum estilo de decoração que tu não gosta, Fernanda?

Fernanda - Casa Cor, eu não queria a minha casa *Casa Cor*, tudo é muito certinho. Nunca. Não. Acho lindo de ver, sai na Casa Jardim, [...] mas entrei de uma outra forma. [...] Eu não gosto de tudo certinho no lugar, tudo muito [arrumado], "isso aqui tem que ser aqui"... Isso aqui é reciclagem, isso aqui é de amigo, isso aqui é J. Borges, aí misturo com a sombrinha, porque é carnaval, com o verde que eu gosto, com a [cadeira] pernambucana, sabe? **Aí é essa liberdade, eu não gosto de casa arrumadinha demais.**

Trata-se de mais um relato que manifesta como a decoração valorada pelos informantes das “frações intelectuais” é aquela que decorre da autoridade do gosto e que se caracteriza pela quebra das hierarquias de estilos, demonstrando o ecletismo como uma manifestação típica aos bem dotados em disposição estética (COULANGEON, 2004). Fernanda ainda frisa que sua participação em uma revista sobre decoração, a *Casa & Jardim*, se deu de outra maneira, provavelmente porque a revista costuma apresentar moradias ambientadas por profissionais de ambientação¹⁴⁶.

Os informantes das “frações intelectuais” também afirmam não lerem publicações sobre decoração, como a *Casa & Jardim*. As decorações derivam do senso prático, dispensando a sistematização da moradia em estilos de ambientação e recusando instâncias pedagógicas de formação do gosto, tais como: mostras de decoração, revistas, etc. A decoração é associada ao faro mundano, ao que não é pensado, ou seja, aos modos de agir característicos do senso prático:

Regina - A decoração é totalmente orgânica, **nada pensado**, essa mesa aqui, por exemplo, foi uma mesa de uma amiga que morava numa casa gigante na Rua das Pernambucanas. [Ela] vendeu a casa porque se separou, essa amiga desenhou essa mesa e essa mesa está comigo, eu não sei se ela vai ficar hoje, amanhã, depois ou até o fim da minha vida...

¹⁴⁶ Segundo o seu relato, um amigo que trabalha como fotógrafo da revista teria realizado várias tentativas de fotografar a sua casa nos momentos em que ele esteve no centro histórico de Olinda, onde reside a informante. Em uma dessas tentativas, as agendas conciliaram-se e as fotografias foram realizadas.

As moradias dos informantes das “frações intelectuais” visam exibir em todos os âmbitos possíveis, do bairro em que se escolhe morar até os itens de mobiliário, o capital cultural acumulado ao longo da trajetória. No entanto, é mister que o capital cultural objetivado esteja associado ao capital cultural incorporado. O objeto (obra, móvel, livro, disco, casa etc.) sendo sempre a manifestação de uma aptidão incorporada. Do contrário, essa objetivação manifestaria apenas um “gosto de luxo”, ao qual os integrantes das “frações intelectuais” se colocam em oposição:

Catarina - [...] **eu jamais colocaria em cima do centro um livro de arte que eu não soubesse de onde veio.** Pra que serve aquilo então? Só faz sentido ter um Carapuceiro [título de um livro] aqui, porque **eu me deito e leio uma crônica ou eu deito e vejo as fotografias** de Fred Jordão ou as fotografias de Gilvan Barreto [livros presentes no centro da informante], também é amigo meu.

Catarina demarca sua posição, justamente, em relação às moradias, nas quais os centros da sala de estar exibem livros de arte como peças decorativas, compradas como itens de decoração e sem relação com o gosto dos moradores. Por isso, ela enfatiza a relação que possui com cada livro disposto sobre o centro da sua sala de estar.

Desse modo, o “bem morar” das frações intelectuais da RMR assenta-se no capital cultural que é colocado acima do capital econômico em todas as práticas e propriedades associadas com o morar legítimo. Por sua vez, o capital cultural incorporado é mais importante que o modo objetivado e o modo certificado, pois é nesse trunfo que tais informantes mais se diferenciam das outras frações das classes altas na RMR. É o capital cultural que se expressa na cama transformada em rack, na coleção de xícaras garimpadas, nos objetos da rua com vocação a obras artísticas e em tantas outras maneiras de transformar a necessidade em virtude que caracterizam essas frações.

7 O MORAR “MODERNO/CONTEMPORÂNEO”: TOMADAS DE POSIÇÃO NA DECORAÇÃO DAS “FRAÇÕES EM VIAS DE AQUISIÇÃO DE CAPITAL CULTURAL”

Passando pelo estilo “clássico” que aglutina as tomadas de posição da “burguesia antiga” em torno de uma decoração que exhibe a antiguidade de pertencimento às classes altas e pelo estilo “autoral” das “frações intelectuais”, caracterizadas pela posse da disposição estética em seu modo mais puro, esta pesquisa ainda acessou uma terceira concepção de “bem morar”. Essa concepção aglutina tomadas de posição que caracterizaremos como o estilo “moderno/contemporâneo”. Na fração das classes altas da RMR que valora esse estilo, os padrões do “bem morar” difundidos pela arquitetura moderna, tais como: integração dos ambientes, limpeza formal, móveis de design assinado são muito valorizados. Na mesma direção, a presença de um gosto de vanguarda direciona as preferências artísticas para os artistas contemporâneos, ainda que os artistas consagrados sob o cânone regionalista continuem tendo uma importância na maioria dessas moradias.

Com essa terceira concepção de “bem morar” voltamos para o “alto” em um duplo sentido. Retornamos para as moradias em andares elevados, em prédios de alto padrão e para as salas de estar repletas de obras de arte. Exemplo de moradia que já apareceu nesta pesquisa quando abordamos a decoração de alguns informantes da burguesia antiga e que deixou de aparecer quando tratamos da decoração nas “frações intelectuais”. Em outro sentido, voltamos para o “alto” porque nos encontramos mais uma vez com agentes que ocupam posições economicamente dominantes no espaço social da RMR, ou seja, para as frações dominantes da classe dominante. Desse modo, findam-se os relatos de compensação da privação relativa em capital econômico pelo capital cultural, muito presentes nos informantes das frações dominadas. Do contrário, as moradias apontam tanto para a riqueza em capital econômico como em capital cultural, ou seja, para uma estrutura de capital mais simétrica.

Mas, diferentemente da estrutura simétrica de riqueza que caracteriza os informantes da “burguesia antiga”, nos informantes dessa terceira fração, o capital simbólico da linhagem familiar é inexistente, o que se vê nos breves relatos sobre os antecessores, sempre fornecidos mediante questionamentos na entrevista e não espontaneamente como entre os mais “antigos”. Assim, os informantes dessa fração não contam com histórias de parentes governadores, de famílias proprietárias de engenhos outrora prósperos e nem de visitas de personalidades ilustres nas casas de infância. Ainda com relação aos informantes da burguesia antiga, o gosto artístico e a intensificação do refinamento mundano que os informantes dessa terceira fração

exibem são, na maioria dos casos, exceto em um informante, desenvolvidos mais tardiamente em relação àqueles que os formam desde o “berço”.

Diferentemente dos informantes das “frações intelectuais”, a disposição estética no seu modo mais puro não se manifesta nas tomadas de posição no âmbito da decoração dessa fração das classes altas, demonstrando que, no que se refere ao capital cultural incorporado, esta é, em geral, menos rica do que aquela. Ademais, os informantes dessa terceira fração não se negam em definir a moradia em estilos de ambientação e nem rejeitam tipos de consumo de luxo fortemente negados entre as “frações intelectuais”. Da mesma forma, não exibem aversões à mostra de decoração mais consagrada no campo de arquitetura de interiores local, a Casa Cor.

Esse grupo de informantes prestou-se menos a uma comparação com as frações da classe dominante analisadas por Bourdieu (2008) na sociedade francesa da década de 1970. Não podem ser considerados como “frações intelectuais”, porque possuem elevado capital econômico; não podem ser considerados como burguesia antiga, porque não possuem o trunfo da ancestralidade; por fim, não podem ser chamados de frações ricas em capital econômico e pobres em capital cultural e nem de “novos ricos”, porque apresentam o capital cultural como um de seus trunfos. Comparados a outras frações analisadas nesta pesquisa, esses informantes apresentam diferenças tanto na estrutura do capital, como nos modos de aquisição do capital cultural, fatores que, segundo Bourdieu (2008), estabelecem as frações das classes dominantes.

Com relação à estrutura de capital, eles possuem estrutura menos assimétrica de riqueza do que os informantes das “frações intelectuais”. Nesse sentido, dada a estrutura caracterizada pela riqueza em capital econômico, esses informantes diferenciam-se daqueles que, nas “frações intelectuais”, também se caracterizaram por trajetórias de ascensão no capital cultural. Mas, se possuem uma estrutura de capital mais simétrica do que os informantes das “frações intelectuais”, eles não exibem a mesma simetria da riqueza que, em geral, caracteriza os informantes da “burguesia antiga”, possuidores do capital simbólico da linhagem. Já com relação aos modos de aquisição do capital cultural, a diferença configura-se mais claramente, pois, exceto em um informante, todos eles exibiram modos mais tardios de aquisição do capital cultural, diferindo-se dos informantes nos quais o refinamento do gosto vem de “berço”.

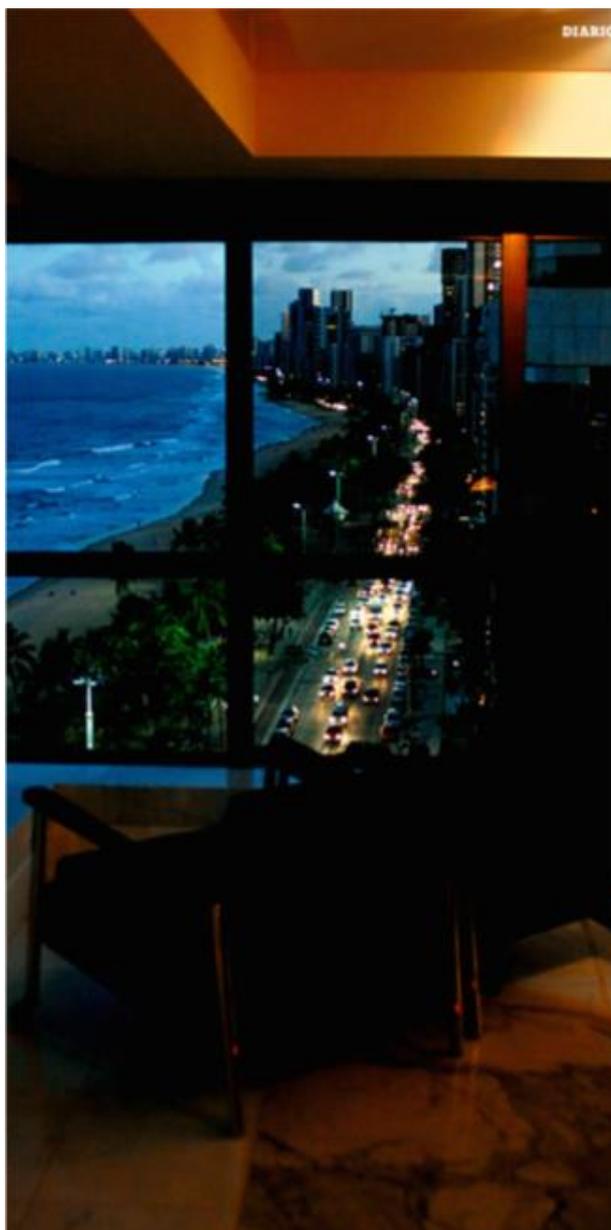
Utilizaremos a noção de “frações em vias de aquisição do capital cultural” para caracterizar esse grupo, acentuando trajetórias sociais marcadas pelos acúmulos em capital cultural. É, sobretudo, por terem realizado (e realizarem) tais acúmulos que os informantes

dessa fração figuram nas páginas da seção Pode entrar! da revista Aurora. Nesse sentido, foi nesse grupo que encontramos alguns casos limítrofes, no universo da nossa amostra de informantes, do que a revista consagrou como “elites culturais” da RMR. Essa posição limiar expressa-se fortemente no fato de que apenas em alguns informantes desse grupo encontramos algumas proximidades com as tomadas de posição das “novas elites” analisadas por Araújo (2006), tais como: a preferência por ambientes “limpos”, o uso intenso de tecnologias nos ambientes da moradia e a exposição de materiais nobres, a exemplo do piso de mármore vindo da Itália na casa de um informante. Tal proximidade se finda, no entanto, quando esses indivíduos mostram-se como os protagonistas da decoração, o que já era esperado considerando-se o fato de que dos cinco informantes desse grupo, três são arquitetos. Os outros dois são empresários. Assim, por serem protagonistas da decoração, por escolherem os quadros que compõem a moradia a partir do gosto e por apresentarem capital cultural incorporado, dentre outros aspectos, esse grupo tanto se aproxima das frações anteriormente analisadas, como teve as suas moradias dentre as decorações que foram legitimadas pela Aurora como “bem morar”. Por outro lado, um sentido de “bem morar” diverso daqueles que foram analisados até agora demonstra que se trata de um novo “vizinho”, também engajado nas lutas pelos princípios de classificação e de hierarquização mais legítimos no espaço social.

7. 1 MORANDO NO “ALTO”

Das cinco moradias dos informantes que valoram o estilo “moderno/contemporâneo”, quatro se localizam na zona sul (Pina e Boa Viagem), duas em frente ao mar de Boa Viagem. No mesmo local, encontra-se o escritório de arquitetura de Leonardo, em um dos primeiros prédios de estética modernista da cidade, onde ele me concedeu a entrevista. A quinta moradia localiza-se na região central, na rua da Aurora, em frente ao rio Capibaribe. Contudo, o seu morador viveu parte importante da trajetória em Boa Viagem, bairro de origem.

Figura 46 - Morando no “alto”



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco, (2012).

Morar no “alto” e em frente à praia caracterizou a trajetória do empresário Mauro, 51 anos, desde que ele saiu da casa dos pais, quando se casou com integrante de uma família tradicional e rica no estado: “O pai e a mãe [da ex-esposa do informante], eles eram de uma família muito rica e presentearam a gente com uma cobertura na Av. Boa Viagem. ‘S., a gente vai começar a vida com uma cobertura na Av. Boa Viagem?’...”. Ele que também ganhou um imóvel de presente do pai na ocasião do casamento mudou-se para a cobertura. Em seguida, o casal mudou-se para a orla de Piedade, localizada na cidade vizinha ao Recife, Jaboatão dos Guararapes, pois mesmo já morando em uma cobertura em frente ao mar, ele afirma que o

barulho dos carros incomodava: “A gente não queria ter a avenida na frente, o que é uma vantagem gigante lá [orla de Piedade], os prédios são na beira, na areia, é um negócio incrível, você fica na varanda como se tivesse uma casa de praia...”. No momento em que me concedeu a entrevista, já divorciado desse casamento, ele residia em uma cobertura na Avenida Boa Viagem de 440 m². Abaixo, ele justifica a permanência em Boa Viagem, bairro que também guardou a sua moradia de infância e de juventude:

Mauro - [...] a minha vinda [...] pra Boa Viagem foi por conta de que meus pais eram daqui mesmo. Eu acho que se eles fossem de Casa Forte, eu seria de lá mesmo, eu acho que tem muita influência. Você gosta de tá andando naquela rua que você foi criado. [...] Eu sou enraizado. Eu deveria morar em São Paulo, porque quarenta por cento das minhas vendas é em São Paulo e trinta no Rio, setenta por cento do meu negócio. Meu filho hoje tá lá no escritório de São Paulo, mas morando aqui, tem escritório lá, mas vai e volta, vou e volto. Passei meu carnaval em São Paulo. Eu acho que isso é uma coisa, é bem do ser humano, eu acho, as pessoas criam essa coisa com a cidade que você nasceu, que sai e sente que fica aquela coisa ali. Minha impressão. Eu não saí, mas as pessoas que eu conheço que saíram, sentem isso.

Nascido e criado em Boa Viagem foi também o arquiteto Maurício, 47 anos. Abaixo, ele narra que para estabelecer moradia no local atual, um apartamento em um prédio moderno na Rua da Aurora (bairro da Boa Vista), ele precisou vencer preconceitos típicos do “morador de Boa Viagem”:

Maurício - [...] eu não tenho do que me queixar do bairro [Boa Vista]. O bairro não pode ser um bairro muito glamoroso... Eu confesso pra você que **a percepção que eu tinha dessa região central da cidade, eu tinha uma percepção meio estigmatizada dessa região central da cidade na época que eu morava em Boa Viagem. O morador de Boa Viagem era mais preconceituoso, mais burguês**, não só com essa região, mas com tudo que não é Boa Viagem. O residente de Boa Viagem é via de regra muito arrogante, considera Boa Viagem uma coisa sem igual. **Eu que fui nascido em Boa Viagem**, vamos dizer, sei que Boa Viagem tem muitos atributos favoráveis, muitos, realmente tem muitos, sem querer ter um flashback daquela petulância, mas eu consigo entender que as pessoas gostem tanto de Boa Viagem, sobretudo, se você mora bem em Boa Viagem, bem no sentido de ser perto do mar, numa avenida relativamente larga, não só na Avenida Boa Viagem, mas numa rua larga, uma rua mais ou menos segura. Então, Boa Viagem é um bairro que tem muitos diferenciais, porque além do diferencial muito grande que é a praia, que realmente é um diferencial enorme – mas, nesse sentido, Olinda também tem uma praia linda, talvez até mais bonita que Boa Viagem, eu acho que em alguns pontos efetivamente até mais bonita do que Boa Viagem, embora o conjunto de prédio não seja tão exuberante quanto o de Boa Viagem, mas isso é uma percepção que vale muito pra quem é arquiteto – **Boa Viagem conta com um pool de serviços muito consistente, muito autônomo até certo ponto do restante da cidade, então é muito entendível que as pessoas que gostem de Boa Viagem tenham um preconceito e não atribuam um valor às outras regiões da cidade.**

Esse caso de moradia na região central diferencia-se dos que caracterizam os informantes das “frações intelectuais” que tiram um alto rendimento simbólico dessa tomada de posição quando justificam os motivos de se residir no centro da cidade. Do contrário, o arquiteto Maurício destacou os motivos inicialmente pragmáticos dessa opção de moradia: “A princípio as definições foram bem pragmáticas, era perto do escritório, era muito bonito e num preço que a gente [ele a esposa] podia pagar, vamos dizer assim”. A mudança de Boa Viagem para a Boa Vista também pode ser compreendida no bojo de uma trajetória em que o informante se aproximou, devido a sua opção profissional pela arquitetura, das “frações intelectuais”, absorvendo aspectos do estilo de vida dessas frações. O momento em que ele passou a contar com novos processos de socialização formadores do gosto, pode ser visto no seu relato sobre o ingresso na Universidade Federal de Pernambuco:

Maurício - [...] **o ambiente da Universidade já era muito diferente do ambiente que eu tinha na minha escola**, a minha escolinha, o meu colégio lá de Boa Viagem, **com todos aqueles burguesinhos, surfistinhas, como eu**, eu tava de repente interagindo **com um universo de pessoas muito mais diferentes, muito diferentes de mim, morando em outros lugares**. [Antes] todo mundo morava em Boa Viagem, uma, duas, três, cinco ruas do colégio, e quem não morasse tão perto do colégio era porque morava na Avenida [Boa Viagem]¹⁴⁷.

Desse modo, a socialização profissional mostra-se muito ligada às tomadas de posição que Maurício exibe no âmbito da moradia, demonstrando os processos de reconversão, nessas frações, do capital econômico no capital cultural. Nesse sentido, Maurício mudou a percepção estigmatizada que tinha do centro e optou por morar nessa região quando instalou seu escritório de arquitetura no bairro do Recife (Recife Antigo). Antes da moradia atual, ele já morou por um ano em outro edifício moderno na Rua da Aurora, projetado pelo arquiteto Acácio Gil Borsoi, em 1955:

Maurício - [...] [eu] já morava na [rua] Aurora pouco menos de um ano que eu morava aqui no Edifício Caeté, bem pertinho. Eu vim morar aqui sozinho quando eu me separei e eu descobri uma área que era bonita, eu já desconfiava que era muito bonita, é claro que você é capaz de... ainda mais sendo arquiteto, você olha assim e imagina que lá de cima deve ter uma vista muito bonita, porque a situação é notável, o rio é muito bonito, um conjunto de prédio muito bonito, tem o Palácio do Governo no primeiro plano, acho que é bem de frente ao Caeté...

¹⁴⁷ Diferentemente dos colégios religiosos e de formação humanista, frequentados pelos informantes da burguesia antiga e pela maioria dos informantes das frações intelectuais, esse informante relatou ter estudado em colégios mais pragmáticos, voltados para aprovações nos vestibulares: “Estudei no Colégio Boa Viagem durante muitos anos, depois eu fui estudar no Colégio Atual que era um colégio cursinho, ele era egresso do Santa Maria [Colégio considerado de elite]...”.

Assim como Maurício, a arquiteta Marília, 41 anos, cresceu no bairro de Boa Viagem, no qual reside até hoje, no apartamento de 160 m² em um prédio que foi construído no terreno da casa dos seus pais, por isso a sua família recebeu em troca algumas unidades domiciliares no edifício. Essa foi a segunda casa que ela morou nesse bairro, ambas projetadas por arquitetos:

Marília - **Minha mãe nunca teve gosto por casa, nunca teve esse refinamento.** Eu morei em uma casa quando era bem pequenininha, depois vim pra essa casa, as duas foram feitas por arquitetos, então naquela época ela já valorizava muito o arquiteto [...]

Louise - Mas aí foi projetada que tu diz, não foi uma ambientação...

Marília - O daqui foi só o projeto, mas ele [o arquiteto] desenhava alguma coisa de marcenaria, não era como hoje que a gente detalha a iluminação, bancada, não sei o quê, nada disso, era uma coisa bem mais solta. A primeira casa, ela [a arquiteta] ajudou também na ambientação, tinha jardim de inverno, pra mim, era um projeto perfeito e super atual pros dias de hoje, a primeira casa.

Esta narrativa também aponta para os processos de reconversão do capital econômico em capital cultural que caracterizam a trajetória da informante, cujo refinamento do gosto não vem de “berço” como nos informantes da burguesia antiga e em alguns das frações intelectuais. Se contratar o arquiteto exhibe sim investimentos estéticos na moradia, falta, nesta narrativa, o protagonismo da mãe da informante nas decisões relativas à ambientação. Os projetos arquitetônicos das moradias marcam as memórias da infância e juventude de Marília que, não obstante, atribuiu sua opção pela arquitetura a um “dom”: “Foi dom mesmo, na verdade, desde pequena eu sempre amei desenhar...”.

Já o arquiteto Leonardo, 38 anos, que também tem sua trajetória de vida no bairro de Boa Viagem, associou essa escolha profissional às vivências nas moradias da infância:

Louise - Como foi que tu começou a pensar na arquitetura como formação profissional, como foi essa escolha?

Leonardo - Você tem uma tendência, eu frequentei minha casa, dos meus pais e o **meu pai tinha um olhar diferenciado sobre a moradia.** Então, **ele morou em alguns prédios ícones aqui em Boa Viagem, eu nunca percebi isso, olhando pra trás que eu vejo, eu morei em três prédios bacanas de caráter de arquitetura com meus pais, prédios históricos até, então ele já tava inserido numa característica.**

Percebe-se que, em relação aos outros relatos, este informante exhibe maior capital cultural no meio de origem, como demonstra o seu relato de que seu pai tinha um olhar diferenciado para a moradia. Nesse aspecto, veremos como a trajetória de Leonardo é marcada por processos de reconversão dentro do próprio capital cultural, no sentido de acúmulos mais significativos desse trunfo em relação ao ponto de partida no espaço social.

No momento em que me deu uma entrevista, Leonardo morava em um Flat no bairro de Boa Viagem. A antiga moradia, também nesse bairro, em um edifício de arquitetura moderna e que foi visitada pela revista Aurora, foi trocada temporariamente pela moradia em um flat. A troca ocorreu no mesmo momento em que Leonardo mudou a localização do seu escritório e, como vimos no capítulo sobre o campo de arquitetura de interiores, da sua clientela no espaço social: da clientela “cult” para a clientela “economicamente ativa”, segundo as suas palavras.

Leonardo - [...] o apartamento já precisava de uma manutenção mais profunda. O apartamento não era meu, então pra eu encarar outra reforma da manutenção, eu tava um pouco sem paciência e queria um lugar mais novo, tipo assim de mais praticidade, [...] aí procurei **a oportunidade de um apartamento mais alto com uma vista mais confortável e mais prática de caráter temporário que já vai em três anos**, nessa brincadeira do flat, acho que dois anos e meio, coisa assim.

Em frente ao mar de Boa Viagem também se localiza a moradia do empresário, ou, como ele relatou preferir ser chamado, do produtor cultural, Alberto, 63 anos, em um apartamento de 220 m². A princípio o apartamento foi visto como um investimento, em um momento de acúmulo importante de capital econômico:

Alberto - [...] o construtor pegou essa casa aqui, ele disse que seria a primeira construção da construtora dele, um prédio na Avenida Boa Viagem, só que era no Pina, e ele foi oferecer pra um amigo meu, aí o amigo não quis [...] eu disse "sabe de uma coisa, eu tô ganhando uma boa grana aqui [...]". Não pensava assim em vir logo pra cá, e teve uma coisa interessante que, há quinze anos atrás, o povo de Boa Viagem tinha preconceito com o Pina, e eu, pelo contrário, já gostava, porque o Pina era Zona Norte da Zona Sul, entendeu? Porque tinha os elementos de pescadores, pescadores aqui, têm muitas ruazinhas aqui ainda.

Como demonstra este relato, no que se refere ao bairro e ao padrão das moradias dos informantes da terceira fração das classes altas analisada nesta pesquisa, o capital econômico volta a ser determinante, embora observemos, também, a presença do capital cultural, como na tomada de posição de Alberto que valorizou a moradia no Pina em um momento em que esse bairro ainda era menos prestigiado pelas elites locais do que o bairro de Boa Viagem. Essas tensões já apontam a posição de proximidade de alguns informantes das “frações em vias de aquisição do capital cultural” em relação as outras frações das classes altas construídas nesta tese, das quais, no entanto, eles também se distanciam.

Nesse sentido, diferentemente dos informantes das “frações intelectuais” que exibem, ao máximo, o capital cultural nas escolhas do morar, a posse de maior capital econômico dessa terceira fração manifesta-se na escolha entre quais coberturas são mais atraentes, nos apartamentos em edifícios de alto padrão, trocados por área construída e no apartamento

comprado como um investimento financeiro. Já em relação aos informantes da “burguesia antiga”, cujas moradias também requerem um elevado capital econômico, uma diferença torna-se visível no aspecto do bairro. Na “burguesia antiga”, as moradias na zona sul (todas na orla de Boa Viagem) surgem como mais recentes, já que os informantes viveram parte importante da trajetória social nos tradicionais bairros da zona norte. Já nessa terceira fração das classes altas, os informantes nasceram na zona sul e nela permaneceram¹⁴⁸.

Mas não é somente em tais aspectos que os informantes dessa terceira fração das classes altas se diferenciam das outras duas frações já analisadas nesta pesquisa. As diferenças intensificam-se quando analisamos de perto os dois âmbitos da moradia que têm demonstrado as matizes na arte de viver dos dominantes, a saber: o âmbito da cultura legítima e o das escolhas mais comuns, como em mobiliário e em decoração (BOURDIEU, 2008). No tópico abaixo, analisamos as condições de formação do gosto e das tomadas de posição na decoração que caracterizam os entusiastas do “moderno/contemporâneo”.

7. 2 CONDIÇÕES ASSIMÉTRICAS DE FORMAÇÃO DO GOSTO E PROCESSOS DE RECONVERSÃO

Assim como alguns informantes das “frações intelectuais”, os informantes dessa terceira fração das classes altas também constituem as disposições que formam o gosto em origens sociais marcadas por estruturas de capital assimétricas. Contudo, se lá predominava o capital cultural sobre o capital econômico, aqui, o capital econômico é ascendente ao capital cultural. Isso nos envia para uma característica fundamental dessa terceira fração, a saber: os processos de reconversão do capital econômico em capital cultural que esses agentes realizam, constituindo-se em frações em vias de ascensão do capital cultural em seus diferentes modos.

Os processos de reconversão podem ser visto como parte dos empenhos de legitimação da riqueza material que são empreendidos pela “segunda geração”. Como afirmam Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b, p. 24), no que se refere aos recém-chegados às classes altas, a entrada nos círculos da burguesia e na sua vida mundana costuma ser reservada aos membros da segunda geração. São eles que farão os melhores estudos e, não raro, por meio de matrimônios, irão se aproximar dos círculos da burguesia cultivada. Nesse

¹⁴⁸ Duas exceções referem-se ao empresário e produtor cultural Alberto que nasceu em outro estado, morou na zona norte e, depois, no bairro do Pina e ao arquiteto Maurício que mora na região central, embora tenha vivido boa parte da trajetória no bairro de Boa Viagem.

sentido, são os processos de reconversão realizados no curso das trajetórias sociais que permitem que o ponto de chegada desses informantes no espaço social seja caracterizado por uma estrutura mais simétrica de capital do que aquela que caracterizava ponto de origem.

7.2.1 O colecionador de arte contemporânea: do capital econômico para o capital cultural

O meio originário em que o empresário e colecionador de arte Mauro, 51 anos, relatou ter vivido caracterizou-se pelas condições de neutralização das necessidades econômicas, bastante favoráveis à constituição da disposição estética. A descrição da casa que ele relata ter vivido na infância e juventude remonta à posse privilegiada de capital econômico pelos pais:

Mauro - [...] eu fui criado em casa, **todas as minhas casas eram casas com jardim e bicho, os meus pais moraram sempre em casa com muita área verde e com muito bicho.**

Louise - Sempre no Recife?

Mauro - Sempre em Recife. Então aqui, a gente morava em Boa Viagem, num sítio, [...] aonde é o Shopping Center. Então eu morei uns vinte e cinco anos nessa casa. Sai dessa pra minha primeira casa quando eu me casei. Fui muito jovem, muito criança pra essa casa e foi muito marcante. Meu pai sempre gostou muito de cachorro, tinha muito cachorro, mas a gente tinha jacaré, tartaruga, todos os pássaros. Não tinha problema de IBAMA, meu pai tinha araras, tucanos, tinha seriema, aparecia sagui, tucanos, coisas lindas. E cuidava-se com muito carinho, porque o IBAMA tem essa preocupação, que não tá errado também. Os animais da casa do meu pai eram criados soltos, então não era cativo, é como se fosse um sítio, era um quarteirão inteiro. Para você ter uma ideia, são três prédios hoje, são três prédios grandes na altura do Shopping Center, estão construídos hoje nesse terreno, e tinha todo tipo de vegetação, mangueiras... A gente amava, meus amigos falavam "vamos pra floresta".

A predominância do capital econômico sobre o capital cultural pode ser vista no tipo de consumo de luxo empreendido pelo pai do informante, no lugar de obras de arte, comum entre os pais dos informantes da burguesia antiga, temos os bichos raros. A caracterização assimétrica da estrutura do capital no meio de origem reforça-se quando Mauro relata os tipos de trunfos com os quais contou na formação do *habitus*:

Mauro - [...] eu nasci, não posso reclamar, **meu pai era um cara bem sucedido, vivia num nível muito bom, passou no vestibular ganha carro, aquela velha história que todo mundo fazia, os pais faziam, proporcionava pros filhos, casou, ganha um apartamento.** Meu pai me deu um apartamento também, porque ele se achava na obrigação de dar, deu um pra cada filho, casou, ganha um apartamento, o meu eu aluguei e fui morar no da minha ex-mulher...

Títulos de clube também fizeram parte dos trunfos fornecidos a ele e aos irmãos. Eles demonstram que, se a constituição da abundância material pode, a princípio, passar sem a riqueza cultural, a riqueza social é determinante. Como afirmam Pinçon e Pinçon-Charlot (2009, p. 9), para se constituir a riqueza, deve-se colocar em aberto as solidariedades e as eficácias das redes que mobilizam os semelhantes:

Mauro - Porque papai ajuda os filhos, como todo pai deve fazer, então ele deu um título de clube pra cada um, aí meu irmão queria um do Country, porque o **Country é como se fosse uma casa**, o Country Clube é fantástico. Aí pegamos do Cabanga que era em Boa Viagem, eu e minha irmã. Meu pai viveu muito tempo no Cabanga, mas meu irmão preferiu o Country Club. Aí ele foi morar, [...] num apartamento que ele vivia no Country, jogava, fazia atividade física, ginástica, tudo no Country, levava as filhas pra piscina e pertíssimo da casa dele ¹⁴⁹.

Filho de um empresário e de uma dona de casa, Mauro assumiu ainda jovem uma posição na empresa do pai, justificando assim o abandono do curso superior que estava realizando no momento:

Mauro - Eu sou bem fora da curva, eu entrei na Faculdade Federal [UFPE], mas não terminei o curso, porque eu comecei a trabalhar muito cedo. Meu pai entrou numa dificuldade financeira muito grande, em 1982. Eu morei um ano na Inglaterra, meu pai proporcionou pros filhos fazer um intercâmbio, quando eu voltei da Inglaterra nesse ano de oitenta e dois, meu pai tava numa situação financeira muito difícil. Eu tava ali com dezenove anos de idade, aí eu comecei a trabalhar pra ajudar mesmo, foi quando eu entrei na área comercial da empresa do meu pai. **Meu pai tinha uma revenda, vendia máquinas pesadas, tratores, tratores de esteira, máquinas pesadas**, que demandavam muito visita em usinas e construtoras, daí eu comecei a viajar muito de carro, ia embora, pegava meu carro, passava dois dias viajando, visitando usina, que era necessário mesmo [...] Minha mãe viu que eu tava, **eu parei de estudar com autorização dela, "mamãe, não tá dando, eu tô fazendo faculdade de noite, mas eu chego lá..."**.

Como demonstra o relato, Mauro estava sendo preparado para a aquisição do capital cultural certificado no momento em que abandona o curso para atuar na empresa paterna. Ainda sobre esta fala, o intercâmbio para o exterior surge como momento importante do processo de reconversão do capital econômico no capital cultural que caracteriza a “segunda geração”:

Louise - Quando tu foi pra Inglaterra, tu já tava trabalhando ou foi mais uma coisa de formação da tua educação?

¹⁴⁹ Em meio a crise de muitos clubes de classe alta no Recife, os clubes citados por Mauro ainda permanecem como clubes seletos e frequentados pelas elites locais. O British Country Club, um dos menores em área do Recife, persiste como um dos mais seletos, com apenas 500 sócios proprietários, daí o informante comentar que o clube se parece a uma casa (JORNAL DO COMÉRCIO).

Mauro - **Pela educação, fui aprender inglês**, e o pai manda pra você ter... Não existia celular, você vai pra lá, você falava com seu pai uma vez a cada quinze dias, você vai se virar, você vai tá lá por conta própria, você vai voltar bem... Acontecia muito nas classes que podiam propiciar isso pros filhos [...] **as pessoas que têm mais grana, os filhos são mais mal-acostumados, têm empregada, não sei quê, pra não virar um boboca, uma pessoa abestalhada manda pra fora, porque leva um banho de cultura. Era hábito, todos os meus amigos fizeram intercâmbio.** [...] Lá [na Inglaterra] eu tive um convívio grande porque **o meu colégio fazia sempre, um final de semana no mês, ele levava você num grande museu, dentro do mês você ia conhecer um grande museu, o *British Museum*, o *Tate Modern*, ali você não tem como não ficar encantado. Voltei com essa coisa, comecei a ter uma curiosidade e vi os trabalhos de Gil [Vicente], fiquei curioso e fui conhecer o ateliê dele, vi um quadro e me apaixonei, tá na minha sala...**

Foi com dezoito anos que Mauro afirmou ter começado o “amor pela arte” que desembocou na coleção significativa de obras de arte que ele possui na sua moradia. Comparado com a formação do gosto artístico nos informantes da “burguesia antiga” e mesmo de uma parte dos informantes das “frações intelectuais”, essa aquisição pode ser considerada tardia, ao mesmo tempo em que ela também ocorre fora do ambiente doméstico. Já as condições materiais para a apropriação da arte se deram cedo, pois aos 18 anos ele já havia adquirido a sua primeira obra, um quadro do artista Gil Vicente, como ele relata acima. Simbolizando uma trajetória de reconversão do capital econômico em capital cultural objetivado, no momento da entrevista, ele afirmou ter, só desse artista, cerca de trinta obras: “[...] de Gil, eu devo ter uns trinta trabalhos de quadro dele, eu tenho muita coisa guardada, eu tenho um galpão que eu guardo”. Se o consumo de arte pode ser visto como uma das provas da abundância material, dispor de um galpão para guardar uma coleção que não cabe na moradia demonstra a posição privilegiada no espaço social que ele ocupa. Com a criação de sua própria empresa, Mauro pôde acumular ainda mais capital econômico do que o da posição de origem. Abaixo, ele narra o processo de criação do seu próprio negócio:

Mauro - [...] minha empresa tem vinte e cinco anos já. **Eu montei minha empresa do nada.** Essa empresa eu comecei quando Fernando Collor [...] vendo Fernando Collor começando de uma forma espetacular, abrindo o Brasil, abrindo a economia, fazendo coisas que todo mundo... Você não tinha cartão de crédito internacional, você tinha que viajar com dinheiro, você tinha que levar dinheiro em espécie, porque você não tinha cartão de crédito, e daí eu vi uma grande oportunidade de negócio, já tinha vivência e queria ter meu negócio. Eu sempre quis ter meu negócio, queria ter a minha vida, queria seguir o meu [caminho], sempre tive esse negócio na cabeça, "quero fazer um negócio", nem que fosse uma franquía, sempre tava atrás, trabalhando, não tinha discórdia [refere-se à empresa familiar], não tinha muito problema... Eu vi mais na frente, muitas famílias brigavam...

Durante a pesquisa, encontrei diversas matérias em jornais e revistas que destacam a trajetória profissional bem sucedida de Mauro. Embora a narrativa que ele fornece sobre o seu negócio destaque o seu perfil visionário, em uma destas matérias, foi destacado como o capital social que se abriu para ele, a partir do casamento com membro de família da burguesia antiga e muito bem relacionada na cidade, foi importante para tal sucesso: “A partir da convivência com a família [sobrenome], Mauro conheceu grandes nomes do empresariado nacional”, afirma uma dessas matérias.

Ocorre que não é só como um empresário de sucesso que Mauro aparece em matérias de revistas, mas como o dono de uma decoração de “bom gosto” e como detentor de uma importante coleção de arte contemporânea, com foco nos artistas pernambucanos. Assim, sua casa já apareceu na revista *Casa Vogue* e, no âmbito das instâncias de legitimação locais, na revista *Aurora*. Em todas as matérias nota-se como o colecionismo de arte surge como uma importante forma de legitimação da sua riqueza econômica.

Diferentemente dos informantes colecionadores de arte da burguesia antiga, Mauro dirige suas preferências para jovens artistas contemporâneos, muitos dos quais ele relatou contribuir no início da carreira, comprando trabalhos já na primeira exposição:

Mauro - E eu tô fazendo uma coisa massa, eu tô ajudando pra você [refere-se aos artistas jovens de modo geral] fazer uma exposição, fiz muito, fiz muito catálogo ajudando, pra quem você imaginar, desde [nome de artista], **ai comprei trabalho e dei pra museu**, fiz muito, [nome de artista], já fiz de tudo. Se você for conversar no meio, vai ter sempre uma pessoa com muito carinho, porque eu não faço pra colocar o cara pra baixo, **tem cara que pode dizer "ele tá comprando pra ganhar dinheiro", eu não penso em ganhar dinheiro, eu tô pensando em ter um acervo que conte uma história sobre a arte contemporânea pernambucana** e aí eu quero um dia ter um espaço onde eu possa fazer essa [o acervo]...

O ímpeto por construir uma coleção que conte a história de arte contemporânea de Pernambuco demonstra como Mauro almeja ter a sua imagem associada não apenas a de um empresário bem sucedido, mas a de um colecionador de arte. Nesse sentido, ele rejeitou o discurso da arte como uma forma de investimento econômico, afirmando-se como apoiador do meio artístico, como se vê na sua afirmação de já ter doado obras a museus. “Eu faço porque eu gosto, nunca comprei um quadro pensando em ganhar dinheiro”, reitera o empresário na busca por manifestar um “amor pela arte” desinteressado e legítimo e, portanto, de não ser reconhecido apenas como alguém que possui um elevado capital econômico. Nem mesmo como mecenas de jovens artistas contemporâneos, ele concordou em ser caracterizado:

Louise - Aconteceu muito isso, Mauro, de tu pegar um artista no comecinho e ele crescer?

Mauro - Aconteceu. Eu tenho pelo menos uns dez casos de pessoas que eu peguei começando, [nome de artista], peguei [nome de artista], no começo, são todos meus amigos hoje...

Louise - Tu é meio um mecenas (risos).

Mauro - **Eu não sou porque não envolve grana, como eu tô te falando, eu pego as pessoas começando.** Eu vou fazer agora a primeira exposição de três fotógrafos, eu tô ajudando a fazer a impressão das fotografias, aí pra ajudar eu compro três trabalhos, um de cada um, antes deles fazerem a exposição, antecipado, pra poder rodar a impressão, pra poder fazer a exposição, ajudo o cara.

Dispensando a lucratividade financeira, Mauro potencializa os lucros simbólicos advindos da sua coleção de arte, exibida constantemente para jornalistas, colunistas sociais e revistas de decoração. Mauro ainda retira os lucros simbólicos desse gosto artístico entre os pares sociais, já que a sua moradia aparece como palco de sociabilidade mundana de setores das elites locais, como é noticiado constantemente em colunas sociais da cidade e como ele narra abaixo:

Mauro - [...] a **minha casa é uma casa de muito convívio social**, os meus filhos trazem os amigos, [...] todas as festas eles estão aqui, a casa tá sempre cheia, tudo que eu tive como referência na minha casa [alusão às festas que seu pai também fazia]. **Eu gosto muito, não faço economia**, o que eles quiserem, eu sempre tô fazendo, é um local que realmente... Eu também venho com os meus amigos, faço muita festa, sempre fiz. Você vai ficando mais velho, vai diminuindo mais, como **eu tive uma vida social muito ativa, as minhas festas não davam mais aqui**. Aí eu comecei a ir pros lugares fazer festa, então comecei a fazer festas em outros lugares, o que poupou muito a minha casa, porque eu fazia festa, botava duzentas pessoas aqui dentro, terminava ficando suja e quebrada, naquela casa que você tem aquele convívio familiar. Então eu não faço mais festas aqui, faço festas pequenas pra vinte, trinta pessoas, até o aniversário da minha filha foi aqui, do meu filho, aí já um pouquinho maior, veio cinquenta, dentro do limite do conhecimento deles, que o meu [refere-se a uma festa que deu em casa] escapou do controle, porque eu ando com várias turmas diferentes, termino conhecendo muita gente, fazer uma festa e não chamar fica chato, mas o principal é a família, é o lugar de você descansar junto com a sua família.

Por saber ser constantemente visto como “playboy”¹⁵⁰, estereótipo embasado na “boa” aparência de quem faz exercícios físicos regularmente, no constante aparecimento em colunas sociais e nas festas da alta sociedade, o empresário busca desconstruir essa imagem ao longo da entrevista e é, sobretudo, como colecionador de arte que Mauro visa se afastar dessa condição. Observa-se uma busca constante do informante para se legitimar como alguém que

¹⁵⁰ Ele, inclusive, menciona na entrevista o modo como foi retratado em um documentário sobre as classes altas do qual participou como entrevistado. Não é possível citar o documentário para não comprometer o anonimato do informante.

integra a “elite cultural” e não apenas a “elite econômica” da RMR. Nesse sentido, ele também demonstra que o capital cultural objetivado não se dissocia dos esforços de incorporação desse modo riqueza. Assim, ele menciona os grupos de estudo sobre arte que ele integra:

Mauro - [...] eu faço parte de grupos de arte. Eu tenho dois grupos de arte, um maravilhoso, a gente tem aula de arte, vem artistas falar pra gente, pequeno, quinze pessoas. Outro [...] que era com os artistas, colecionadores, [...] uma galera massa, ficava tomando vinho, coisa e tal, **existe esse interesse, sabe? Não é uma questão financeira de querer ganhar dinheiro, de jeito nenhum, em hipótese alguma, nunca pensei nisso nunca nem vislumbrei essa possibilidade "com isso aqui eu vou ganhar dinheiro", nunca.** Essa questão de você pegar os caras começando é porque eu acho legal dar o start na carteira, "**caramba esse aqui foi meu olho**".

O informante enfatiza que é o seu “olho” que se encontra por trás das escolhas artísticas que exhibe em casa e não o “olho” do arquiteto ou do decorador, o que costuma caracterizar algumas frações ricas em capital econômico e pobres em capital cultural na RMR, praticantes do consumo “ilegítimo” no campo artístico. Longe de ser o “novo rico” sem aptidão para fazer escolhas artísticas ou o “novo rico” que não procura aprender, ao qual a herdeira de linhagens rurais e empresária Cristina expressou aversão no âmbito do gosto, Mauro ressalta o seu gosto como base das tomadas de posição na moradia, escolhendo a disposição das obras em sua casa mesmo no que se refere às instalações de arte contemporânea:

Mauro - Eu gosto, eu olho, quem colocou fui eu... Todas as instalações... Tem mais, tem outra no meu lavabo, tem uma de Kilian [Glasner], na entrada, tem uma de Bruno [Vieira], que é uma pessoa pegando fogo, depois a gente pode entrar na casa [o informante concedeu a entrevista na área da piscina por ser mais silenciosa], antes de ir embora, eu passo e lhe mostro um pouco dos quadros. É gosto mesmo, você vê uma coisa "isso vai ficar incrível na minha casa"...

Figura 47 - Instalações



Fonte: Revista Aurora, Diário de Pernambuco, (2012).

Mauro afirma várias vezes que não coleciona arte como uma forma de investimento econômico, em relatos repletos de justificações que não surgem naqueles que já foram legitimados como amantes da arte, uma vez que nasceram no seio da “nobreza cultural”: “E eu mexo, tiro uns quadros, R. [artista] fez esse quadro especialmente pra mim, então assim, todo trabalho tem uma história, o porquê, onde eu comprei, por que eu comprei”. Comparando os colecionadores das diferentes frações das classes altas analisadas nesta pesquisa, mais nuances podem ser destacadas. Na coleção de Mauro, o alto capital econômico dispensa outras modalidades de riqueza para a aquisição das obras, contrastando com os relatos do colecionador Marcus, cujo elevado capital cultural incorporado mostra-se por trás de importantes garimpos que integram a sua coleção, como demonstra este trecho de uma entrevista sobre o seu patrimônio artístico:

Marcus - Eu, por exemplo, não dou valor a grifes ou a modas. É uma questão de bater o olho na peça e gostar. Eu sou inconsequente, se quero, compro. **Aliás, eu acredito sim na questão de ter “olho” para a arte. Isso não tem a ver com dinheiro. Há pessoas milionárias de gosto duvidoso por aí¹⁵¹.**

Valorizando mais o “olho” que o dinheiro para a aquisição das obras, Marcus coloca o capital cultural acima do capital econômico em relação às propriedades que fundamentam uma “boa” coleção de arte. Também na coleção do jornalista Ricardo, o capital cultural e o

¹⁵¹ Depoimento colhido em matéria jornalística sobre colecionadores pernambucanos, da qual o informante participou.

capital social mostraram-se determinantes na aquisição das obras por aquele cuja estrutura de capital se mostrou a mais assimétrica dos informantes da “burguesia antiga”.

O gosto que embasa a coleção de Mauro também não exhibe a mesma “certeza de si” que o gosto que embasa a coleção do arquiteto Marcus e do historiador Ricardo. Como colecionador de arte contemporânea, o empresário não se mostrou indiferente ao peso simbólico dos artistas consagrados no cânone regionalista em Pernambuco, muito valorados pela burguesia antiga:

Mauro - E realmente eu comecei a fazer um acervo de obras de artistas pernambucanos.

Louise - O teu critério é esse, arte pernambucana?

Mauro - Contemporânea.

Louise - Contemporânea também?

Mauri - **Tem uns medalhões que você tem que ter**, mas eles não deixam de ser contemporâneos: **João Câmara**, que não é pernambucano, ele é paraibano. [...] Se você pegar **Vicente Rêgo Monteiro, Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias**, eu tenho trabalhos, desses mais caros, eu tenho uma obra de cada um, porque é uma referência, mas são tão caros que eu não posso, eu valorizo muito quem tá começando...

Tal atitude de reverenciamento aos cânones da cultura legítima em Pernambuco deixa pistas do modo mais tardio de aquisição do capital cultural pelo informante, ansioso por exhibir seus trunfos artísticos. A título de comparação, em uma das matérias jornalísticas sobre a coleção do arquiteto Marcus, reunidas nesta pesquisa, foi mencionado que esse informante, possui vinte quadros de João Câmara, um dos artistas mais valorados no mercado de arte local¹⁵². No entanto, em acordo com a descrição que caracteriza o senso de distinção da “burguesia antiga”, ele não mencionou tal fato nas várias narrativas sobre a sua coleção durante a entrevista. A combinação entre arte contemporânea e cânones do regionalismo que caracteriza a coleção de Mauro também se diferencia da atitude dos informantes da “burguesia antiga”, Marcus e Ricardo, que construíram uma coleção de arte que não faz concessão à arte contemporânea.

No âmbito das escolhas “ordinárias” na esfera da decoração, Mauro também endossa uma concepção de “bem morar” que difere da dos informantes da burguesia antiga, bem como da concepção dos informantes das “frações intelectuais”. Os seus móveis não advêm do consumo curatorial, antiquários ou de brechós, mas são peças de design com alto valor econômico compradas em lojas de decoração. No lugar da cerâmica Brennand, encontra-se um piso de mármore trazido da Itália: “Eu importei, porque eu sou importador [...], na sala é aceso o piso, queria que esse piso ficasse aceso junto com o gesso”. Já a apresentação dos

¹⁵² Fato mencionado em um matéria de jornal sobre a coleção do informante.

recursos tecnológicos toma o lugar das narrativas sobre a proveniência das louças inglesas, dos móveis Béranger e dos garimpos: “Aqui é um *home theater* também, levanta aqui, tem televisão tudo”; “Eu aperto um botão aqui, muda a iluminação toda, se eu quiser diminuir, aqui você pode diminuir, você pode acender, se você apertar aqui ela acende a casa toda...”.

Percebe-se como, no âmbito das escolhas ordinárias, as tomadas de posição de Mauro aproximam-se das tomadas de posição das “novas elites” analisadas por Araújo (2006), o que demonstra a sua posição limiar entre elas e as “elites culturais” objeto da consagração da revista Aurora. O “incentivo” à trajetória de jovens artistas contemporâneos de Pernambuco; a participação em grupos de estudo sobre arte; a exposição de instalações de arte contemporânea na sua moradia, dentre outros aspectos que demonstram um processo intenso de reconversão do capital econômico em capital cultural, fazem com que Mauro figure ao lado das frações mais antigas e das frações mais ricas em capital cultural das classes altas na RMR cujos sentidos do “bem morar” foram legitimados pelas seletas lentes do Pode entrar!

7.2.2 Amante dos móveis modernos e da arte contemporânea: reconversões nos modos do capital cultural

Dentre os informantes das “frações em vias de aquisição do capital cultural”, os relatos do arquiteto Leonardo, 38 anos, foram os que mais se aproximaram da formação do gosto em condições de estrutura de capital simétrica. Filho, assim como Mauro, de um empresário bem sucedido e de dona de casa, Leonardo contou com estímulos mais precoces do que Mauro para a formação do gosto artístico:

Leonardo - Meu pai foi colecionador de arte, já chegou a comercializar arte na década de 80, pintura, tal, era **admirador**, investidor e comerciante, aí também tinha isso entranhado lá em casa. Quando veio à tona, eu enveredei pra arquitetura porque eu achava legal, mas eu não sabia bem o que era, imaginava, porque não tinha arquiteto na minha família, meu pai era empresário da área financeira também só que era um colecionador de arte, de pintura, mas nem combina, **meu pai era aquele lado investidor...**

As diferenças entre as estruturas do capital no meio de origem desses informantes remonta ao que Bourdieu (2008) afirma em relação aos grupos dominantes na sociedade francesa: os empresários do comércio de bens culturais tendem a possuir um capital cultural superior aos empresários da indústria. Assim, elucidam-se os diferentes modos de consumo de luxo que eles relatam nas moradias de infância: bichos raros na moradia de Mauro e obras de arte na moradia de Leonardo. Outro aspecto dessa diferença exhibe-se no fato de que em um momento o pai de Leonardo chegou a abrir uma galeria para atuação profissional da esposa:

Leonardo - **Minha mãe era uma pessoa extremamente vaidosa e preocupada com a casa**, ela foi dona de casa, embora diz ter sido comerciante de arte, mas eu acho que ela não enveredou muito pra isso, ela apenas frequentou **a galeria que meu pai montou pra ela cuidar** até aqui em Boa Viagem na década de 80, chamava A. O. Ela viaja muito na parada, mas o melhor entendedor foi meu pai pra isso...

Em seus relatos também vemos que os estímulos para a formação dos refinamentos nas esferas mais mundanas como em matéria de decoração também se deram precocemente:

Leonardo - [...] **minha casa era linda, viu? Super caprichada, muitas obras de arte nas paredes, uma boa iluminação, sempre foi, desde que eu me lembre das casas principais assim**. Aí depois quando eu já tava já na arquitetura, os dois últimos [apartamentos] do meu pai, já fui eu que adaptei, já foi uma fase sem grana, mas com uma casa linda, **já botei aquela iluminação, tapetes [tapeçaria da informante Olívia] da época...**

A narrativa aproxima as condições de formação do gosto desse informante daquelas que caracterizam os membros da “burguesia antiga”. Contudo, duas nuances devem ser ressaltadas. O contato precoce com a arte, descrito por Leonardo, difere do modo como ele ocorre nos informantes da “burguesia antiga” e das “frações intelectuais”, uma vez que ele se deu de modo mais “interessado” e menos denegado do que nessas frações, o que fica demonstrado quando o arquiteto relata que seu pai era o lado “mais investidor da arte”. Na “burguesia antiga”, vimos como o aprendizado da competência estética se imiscui com a transmissão das memórias familiares. Já os relatos do informante Leonardo não falam de um capital simbólico da linhagem familiar:

Leonardo - [...] **minha casa era extremamente bem decorada**, com quadros maravilhosos, **não tinham antiguidades, não tinham peças de época, não tinha mobiliário de designer, não tinha nada do que eu tenho hoje que eu admiro**, por questão cultural do meu pai e da minha mãe. **Eles vieram de famílias não tradicionais no meio que eles viviam**, mas meu pai tinha dinheiro, meu pai era um empresário bem sucedido nos anos 70, 80 até meados de 90. Quando eu entrei na faculdade, esse auge de poder, de dinheiro não tinha mais, até aí, nessa época tinha uma casa linda, **tinha mobiliário das lojas de decoração famosas do momento**, mas não tinha, digo isso sem o menor problema, não tinham peças assinadas, porque se tivessem estavam com a gente até hoje. **Então as peças eram datadas da moda, o que eu acredito hoje é em peça assinada eterna, os móveis que eu adquiro eles jamais precisariam sair de mim porque são peças na maioria da década de 20, 30, 40 da linha moderna, são peças eternas**. O que eu tenho hoje aqui, que eu adquiri, meu pai poderia ter adquirido na década de 80, **mas não adquiriu acho que um pouco por causa de falta de informação**, não ter se envolvido com um profissional de interiores tão maduro pra poder propor. Ele teve uma decoradora que fez o apartamento do meu pai, maravilhoso, tal, tal, mas, enfim, naquela época era um negócio muito novo, trabalhar com decorador aqui em Recife, com arquiteto de interiores, isso no final dos anos 80...

Esta fala revela como Leonardo logrou acúmulos mais significativos de capital cultural do que os pais. Embora ele demonstre o senso de dignidade com o passado familiar – “minha casa era extremamente bem decorada” – o arquiteto pontua vários distanciamentos em relação à posição de origem, devidos à reconversão do capital cultural existente nessa posição em um grau mais alto de capital cultural incorporado. Em condições de declínio do capital econômico no meio familiar, a reprodução por meio do capital cultural certificado surge como fundamental para evitar a desclassificação social por baixo:

Leonardo - [...] no início eu não me dediquei na faculdade muito, fui um péssimo aluno no primeiro ano, péssimo aluno. Eu tinha uma vida social bem intensa pra um adolescente e gostava de tá ali, aí depois a ficha caiu um pouco, precisei de dinheiro, fiquei um pouco frustrado com a profissão. Aí tentei morar fora, nos Estados Unidos, onde eu já tinha morado alguns anos antes, tentei retornar lá e cheguei lá, abusei um pouco, resolvi voltar e meter a cara. O meter a cara juntou com a necessidade financeira de dar certo, não foi por hobby, arquitetura pra mim não era hobby, não virou hobby, tanto é que eu consegui um espaço no mercado em doze anos de trabalho, doze a quinze anos de trabalho, que foi um pouco mais rápido do que os meus colegas de turma. Agora já tá muita gente no mercado, o mercado teve uns meses bons atrás, assim, deu um rebuliço, mas eu alavanquei mais rápido, eu precisava trabalhar e foquei comercialmente, eu vi a arquitetura como um negócio.

Assim como o pai que era amante de arte e investidor, Leonardo trata a arquitetura como negócio, ao mesmo tempo em que ocupa uma posição mais próxima do lado autônomo do que do lado heterônomo do campo de arquitetura de interiores da RMR, como se vê na sua afirmação de que elabora projetos conceituais para a mostra Casa Cor e nos conflitos estéticos que ele narrou com o setor da sua clientela pobre em capital cultural. Vale ressaltar que o capital social aparece na trajetória de Leonardo como importante para o sucesso profissional que ele afirma ter conquistado em menos tempo que os colegas de curso: “[...] quando eu comecei a trabalhar, vamos contar nos últimos dez anos, meus clientes eram jovens que eu tinha acesso no meu meio social, que sempre foi um meio social de elite, e comecei a trabalhar pra eles assim, pra os pais dos meus amigos...”.

Expressando os seus acúmulos em capital cultural incorporado, Leonardo lamentou que os investimentos em mobiliário dos pais tenham sido feitos nas tendências do mercado de ambientação e não nos móveis de *design* assinado, aos quais ele dirige suas preferências, tampouco nos móveis da Casa Hollanda:

Leonardo - Meu pai não tinha móveis Casa Hollanda porque o pessoal de Casa Hollanda aqui em Recife era **uma elite economicamente bem ativa que gostava de coisas maravilhosas**, que os móveis da Casa Holanda... Eu até tenho acesso às pessoas que fabricavam, eu já conheci eles e tal, **eles eram uma elite bem tradicional daqui, gente muito do bem que eu tive**

acesso depois, só quando eu fiquei adolescente, a esse pessoal, meu pai conhecia, mas não era isso, minha mãe chegava assim na loja da moda do momento, na tendência, no momento. Acho que Casa Hollanda vem um pouco antes, já foi mais 70 por aí e eu adoraria ter tido um móvel desse lá, não teria deixado sair e não era muito o estilo da minha mãe, **minha mãe gosta de coisa nova, não gosta nem de santo nem de coisa antiga, não gosta de antiguidade...**

Não só no que se refere às escolhas “ordinárias”, mas também no âmbito da cultura legítima, Leonardo assume tomadas de posição diferentes dos seus pais. Desse modo, ele contesta o gosto artístico canônico que caracterizava a coleção do pai investidor de arte:

Leonardo - Ele foi marchand, um período da vida dele, ele organizou leilão, mas foi um tempo de atuação bem legal dele no mercado, depois ele deixou, [...] mas é uma pintura que não vemos aí na Amparo 60 que é uma galeria de arte contemporânea, **é uma arte mais datada dos anos 80, bem tradicional, bem pintura de caráter assim, eu diria aquela pintura clássica. A pintura era mais moderninha, mas era mais figurativa, na minha opinião, que meu pai gostava, Zé Cláudio, João Câmara, todos os artistas de Olinda da década de 70 e 80, tipo Guita, Luciano Pinheiro, Delano, Zé Carlos Viana, Zé de Moura, toda aquela geração ali, era o mundo dele.**

Ainda que o informante não desclassifique os cânones da arte pernambucana, ele os coloca no lugar da “cultura consagrada”, demonstrando-se como um consumidor “legítimo” de arte, uma vez que está antenado com as transformações do campo artístico. Em um momento da entrevista, ele reprova o gosto artístico “tradicional” das elites pernambucanas:

Leonardo - É muito Pernambuco isso. **A arte contemporânea que eu acredito, que eu gosto e que eu vejo aí no mercado é um negócio muito novo para o pessoal daqui, que é muito tradicional pra aceitar aquilo.** Só os mais modernos assim, eu acho que Mauro, até, que é um colecionador conhecido, mistura muito o acervo dele, ele tem pintura, tem um trabalho ultra contemporâneo, eu acho que ele vai pra até o que emociona ele, pelo que eu percebo.

Leonardo também corroborou a hipótese, surgida a partir da análise do consumo artístico das elites locais representadas na nossa amostra, da existência de um fraco mercado consumidor para a arte contemporânea na cidade. Vale ressaltar que como amigo da proprietária de uma galeria de arte contemporânea, o informante mostrou muita proximidade ao circuito das produções mais experimentais na arte na RMR:

Leonardo - João Câmara e Zé Cláudio têm mercado, [...] deve tá bombando, deve tá uma feira lá da venda, tem sempre grandes encomendas, já tá em outro patamar. Pelo amor de Deus, a maioria dos grandes artistas daqui em Recife de nível alto, não digo uma arte feito João Câmara, feito Reynaldo Fonseca, tá? Mas da linha contemporânea que eu acompanho, ou vende na Amparo [Galeria Amparo 60] ou vende fora, todos esses, [...] tem que ganhar dinheiro em São Paulo, é o que mantém eles.

Assim, se as paredes da casa de infância de Leonardo guardavam obras dos artistas mais consagrados do campo de arte local, as de sua moradia exibem obras da arte contemporânea: “Na parede da sala, nomes como Jeims Duarte, Derlon, Shiko e Raoni” (Aurora, 2012). Aos jornalistas da seção Pode entrar!, Leonardo também demarca sua posição: “Me identifico com essa arte atual. O pessoal está no mercado sobrevivendo de arte e tem uma estética que me agrada muito” (Aurora, 2012).

Figura 48 - “Arte atual 1”



Fonte: Diário de Pernambuco, Revista Aurora, (2012).

Figura 49 - “Arte atual 2”



Fonte: Diário de Pernambuco, Revista Aurora, (2012).

O elevado capital cultural incorporado faz com que a sua decoração se encontre na linha tênue entre aqueles que se caracterizam pelo “estilo autoral” e os que adotam o “estilo moderno/contemporâneo”. Diferentemente das “frações intelectuais”, a estrutura de capital

desse informante apresenta-se como mais simétrica. Desse modo, no âmbito do consumo legítimo, no lugar da disposição estética no modo mais puro temos as obras de artistas contemporâneos, e no âmbito do consumo “ordinário”, no lugar dos móveis de brechó encontram-se os móveis de design assinado. Já a “certeza de gosto” que Leonardo exhibe, em relação as suas preferências artísticas, faz com ele se aproxime dos informantes da burguesia antiga, dos quais ele também se distancia no seu gosto de vanguarda e pela ausência de trunfos de ancestralidade como os móveis da Casa Hollanda. Assim, se o empresário e colecionador de arte Mauro ocupa uma posição limiar entre as “novas elites” e as “elites culturais”, a posição limítrofe ocupada por Leonardo encontra-se entre as duas frações das classes altas analisadas anteriormente.

Figura 50 - Entre estilos



Fonte: Diário de Pernambuco, Revista Aurora (2012).

7.2.3 “Aprendi a apreciar”: trajetórias ascendentes

As trajetórias de Mauro e de Leonardo demonstram processos de reconversão realizados já no “alto” do espaço social. Por meio desses processos, os dois informantes tornam a riqueza do ponto de chegada nesse espaço mais simétrica do que aquela que caracterizava o ponto de origem. Nos outros informantes das “frações em vias de aquisição do capital cultural”, a reconversão acontece no curso de trajetórias de ascensão social mais significativas. Deve-se ressaltar o caso do arquiteto Maurício, em que essa ascensão é menos evidente, assemelhando-se a que realiza Leonardo, no sentido de um maior acúmulo de

capital cultural incorporado. Filho de um engenheiro¹⁵³, Maurício demonstrou, nas narrativas sobre a sua infância no bairro de Boa Viagem, formação do *habitus* em condições de neutralização das necessidades econômicas:

Maurício - Eu tenho dois irmãos, um arquiteto e um que é formado em Física. Isso [realização do curso superior] era uma coisa fora de questão, isso não era uma angústia pra nenhum de nós, nós todos queríamos e sabíamos que tínhamos que fazer isso. Eu acho que nenhum teve dificuldade. [...] Eu digo que meus pais, minha mãe foram exigentes com a questão da educação da gente, mas ao mesmo tempo eles não foram muito ambiciosos no sentido de fazer projeções muito ambiciosas do nosso futuro acadêmico, [...] era uma coisa de se esperar, **pessoas como nós do nosso nível social, cultural e os acessos que nós tínhamos, os filhos fossem formados em profissões mais ortodoxas como engenharia, medicina, advocacia ou até arquitetura.**

Demonstrando que a sua trajetória também é marcada por processos de reconversão do capital econômico no capital cultural, as aptidões para o consumo artístico, expressas nas obras de arte que preenchem a maioria das paredes do apartamento em que ele vive com a esposa e os dois filhos, mostraram-se associadas com a socialização profissional¹⁵⁴:

Louise - [...] tu poderia dizer como foi esse processo de formação do gosto artístico, os artistas que vocês escolheram pra tá aqui no apartamento, falar um pouco desse ponto?

Maurício - Na verdade, **eu acho que isso tem a ver com as influências da própria Janete** [Costa]. De alguma forma nós todos somos discípulos de Janete, uns mais, outros não conheceram, uns trabalharam com ela, eu não trabalhei diretamente com ela, mas eu conheci e tudo mais. [...] Eu acho que **a arte, ela é uma possibilidade de você encantar o cotidiano, mais do que comprar móveis caros ou coisas sofisticadas que rapidamente se desgastam e ficam démodé, fora de moda**, a arte tem a capacidade de ser perene e eu acredito que um bom objeto artístico tem personalidade e interfere na personalidade das outras pessoas...

A vivência nos campos, a exemplo do campo da arquitetura acadêmica, nos quais o “gosto intelectual” é mais consagrado explica muitas tomadas de posição de Maurício na decoração. Desse modo, as justificativas para as escolhas artísticas mostraram-se adequadas ao modo “legítimo” de consumo da arte que vem caracterizando os informantes desta pesquisa:

Louise - Como foi a escolha desses quadros pra compor o ambiente?

Maurício - No outro momento, a gente tava mais ansioso por isso, hoje em dia a gente tá um pouco mais sereno, acho que o momento também é um momento difícil pra você sair investindo em arte, [...] mas eu acho que tem algumas artistas que são criativos, muito criativos, **são independentes, eu**

¹⁵³ Nesse informante, não foi possível coletar dados sobre a atuação profissional da mãe.

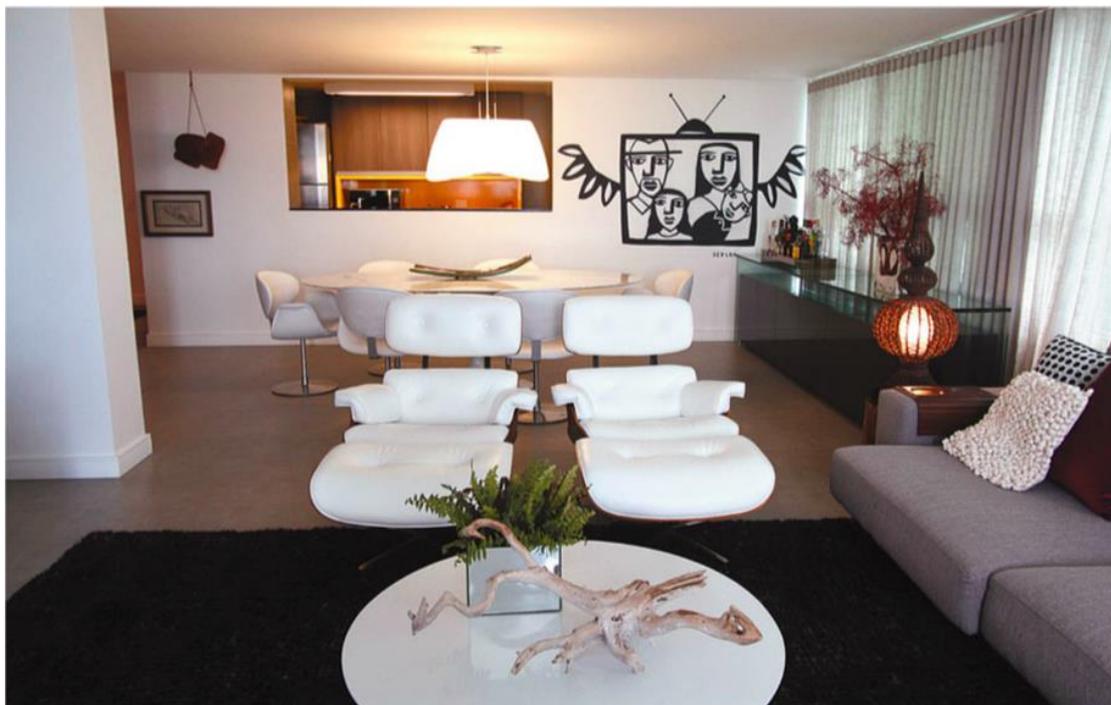
¹⁵⁴ A origem social, menos provida de estímulos para o gosto artístico, remete ao fato de que o peso do capital cultural também estabelece diferenças entre os profissionais liberais. Assim, com relação aos informantes das “frações intelectuais”, tais como: Ingrid, filha de um procurador de justiça, e Luís, filho de um médico, o arquiteto Maurício expressou uma aquisição menos intensa do capital cultural no seio da família.

acho que isso é o melhor, se você puder ter artistas que tem assim uma coerência na sua produção e que sejam realmente criativos, independentes, eu acho realmente melhor. Eu não gosto de quadros que querem ser o que não são, pintores que querem parecer o que não são, detesto isso, ao mesmo tempo em que eu não sou entusiasmado por artistas que sejam tão flexíveis ou "vou pintar um quadro pra aquela sua parede"...

Dentre os quadros que integram a moradia, nomes consagrados no âmbito da geração 1980 (LIMA, 2010), a exemplo de Rinaldo Silva, e nomes ligados ao desenvolvimento da arte contemporânea na cidade, tais como: Roberto Lúcio, Rodolfo Mesquita e Marcelo Silveira. A moradia também exhibe um grafite de Derlon, demonstrando um gosto artístico eclético. No âmbito das escolhas comuns, Maurício associa o “bem morar” aos códigos da arquitetura de interiores moderna adquiridos na sua socialização profissional:

Maurício - Nós fizemos uma **reforma pra abrir o apartamento**. É um apartamento, como você sabe, projeto do final dos anos sessenta, começo dos anos setenta. Ele tinha uma planta burocrática num certo sentido, uma planta que não se faria mais, entendeu? Então o que a gente fez foi abrir o máximo possível o apartamento. O apartamento é muito bem localizado, é muito ventilado, [...] a gente queria fazer um apartamento mais fluído possível. [...] Nós quebramos um outro quarto e **integramos ele a uma circulação larga**. A gente quebrou um paradigma, existe um paradigma dentro da arquitetura nordestina da gente que é a segregação assim das áreas social, íntima e de serviço. A gente integrou isso, **fazendo uma moradia mais moderna**. [...] A gente abriu o apartamento, **utilizamos ao máximo, poucos materiais**, basicamente o mesmo porcelanato que tá aqui, tá nos banheiros, tá na parede, tem uma cor mais neutra, assim, que é um cinza claro, que é uma cor mais versátil, integramos essa cozinha.

Figura 51 - Moradia moderna



Fonte: Diário de Pernambuco, Revista Aurora, (2013).

Vemos como, no âmbito das “frações em vias de ascensão do capital cultural”, o “bem morar” mostra-se associado aos códigos difundidos pelo campo de produção erudita da arquitetura. Logicamente, isso tem relação com a profissão dos informantes, três deles profissionais da arquitetura. Contudo, no polo da “burguesia antiga”, entrevistamos um arquiteto, Marcus, cujo faro mundano, adquirido precocemente em relação às esferas mais distantes da cultura legítima, orientava as tomadas de posição na decoração voltadas à combinação dos signos tradicionais das elites, como os móveis de época, pratarias, etc. com os signos da arquitetura moderna. Assim, como afirma Bourdieu (2008), os modos de aquisição do capital cultural podem explicar diferenças nas tomadas de posição entre detentores do mesmo grau de capital cultural certificado ou até do mesmo diploma.

Ademais, nessas frações, informantes não arquitetos, como Mauro e Alberto, também se mostraram entusiastas dos códigos do morar vanguardista. Desse modo, integração dos ambientes, grandes espaços, limpeza formal, iluminação natural e mobiliário moderno figuraram no que o empresário Alberto, 63 anos, apontou como o “bem morar”.

Alberto - [...] essa casa aqui ela tem as coisas que eu mais gosto, porque **ela tem ventilação, ela tem luz, ela tem um contato com a natureza que é o mar**, ela não tem poluição porque eu respiro o ar que vem do oceano, e a **casa, eu acho que ela tem que ter um grande espaço vital**, a sala tem que ser muito grande pra que eu não me sinta oprimido, eu me sinta livre. Então, essas são as coisas mais importantes da casa, **depois são as coisas que você**

vai conquistando e vai colocando nela, por exemplo, os quadros pra mim são muito importantes. Aí eu escolho os quadros com muito critério, esses quadros eles vão conviver comigo, eles têm energia, a cultura é uma energia que é aplicada, eu tô interagindo, essas coisas estão interagindo comigo.

Figura 52 - Espaço Vital



Fonte: Foto da autora, (2017).

Alberto é formado em psicologia e durante um período da sua vida atuou nessa profissão e como funcionário público no Banco Central. Ambas as ocupações foram abandonadas em prol da atuação como empresário de casas noturnas, bares/restaurantes e como produtor cultural de grandes festas na cidade. Ele afirma que o marco dessa mudança na vida profissional foi uma viagem realizada para Cuba a fim de participar de um congresso na área de psicologia: “Fiquei dezessete dias lá, quando eu voltei, eu fiquei muito encantado com a música, com a salsa, com aquela música cubana, tal, e aí eu me tornei um festeiro na cidade, eu sou um cara que faz festas”. Em outros momentos, a mudança de atuação profissional mostra-se menos súbita, expressando os processos de acúmulo em matéria de capital cultural e social pelo informante: “Eu só vim a ser assim, festeiro, dez anos depois de Banco Central, eu entrei no Banco Central em 76, eu tinha 22 anos de idade, em 86, eu fui pra Cuba, dez anos depois”.

A origem social de Alberto localiza-se em setores menos abastados em relação a Mauro e a Leonardo. No entanto, ela também é caracterizada pela prevalência do capital econômico sobre o capital cultural:

Alberto - [...] eu passei minha infância numa fazenda, andava a cavalo, vinha à escola a cavalo, pescava, corria, caçava, então, eu vivi assim minha infância... Andava muito, eu vivi uma infância de um menino de interior, cujos pais têm uma fazenda e têm uma casa na rua, entendeu? Tinha períodos que eu ficava nessa rua estudando, meu pai me botou até num hotel durante seis meses pra ficar num hotel.

Louise - Uma casa na rua, seria uma casa na cidade?

Alberto - Na cidade. Minha infância foi assim, convivendo com meus primos, estudando, mamãe sempre assim tinha muito cuidado comigo, que eu acho isso uma coisa muito legal, **e eu intuitivamente comecei a ler, chegava em casa, não tinha televisão na minha casa.**

O mais velho de cinco irmãos, Alberto é filho de um pequeno proprietário de terra – “meu pai tinha uma pequena terra lá” – e de dona de casa. Descrevendo os pais como “sertanejos”, ele afirma não ter tido estímulos domésticos para a formação do gosto estético: “Nunca teve uma obra de arte lá em casa, meus pais são sertanejos, sertanejo é uma vida muito simples”. O hábito de leitura foi fruto de autodidatismo: “Eu desenvolvi a leitura intuitivamente, meu pai não era de ler, minha mãe não era de ler, lá em casa não tinha livros”. A socialização em um colégio interno de padres franciscanos, no qual ele estudou, de 11 a 16 anos, figura como instância fundamental para a inculcação das disposições ascéticas que potencializariam os acúmulos culturais durante a trajetória social de Alberto:

Alberto - [...] a gente acordava de manhã ia pra missa, estudava, tomava um café da manhã e estudava, praticava esportes, estudava, rezava, estudava, e aí, como eu já tinha o hábito da leitura muito cedo, eu cheguei nesse seminário, [...] e, aí, a biblioteca do seminário ficava meio que abandonada, aí cada um tinha que trabalhar em alguma coisa, eu falei "eu quero trabalhar na biblioteca", aí comecei a ler umas coisas, comecei a ler Artur Condoy, Cronning, Karl May, que eram assim os romancistas da época, esse Karl May era maravilhoso. Então era uma literatura mais universal, porque a literatura brasileira, Zé Américo de Almeida, Graciliano Ramos, isso é uma literatura muito elaborada pra um jovem de 12 anos, é muito rebuscada, um jovem de 12 anos quer aventura, imaginação, viagem. Eu só vim ler esses grandes escritores brasileiros, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Sagarana, Guimarães Rosa, Zé Lins [...] Eu só vim ler isso adulto.

Aos 15 anos, Alberto saiu da cidade natal e veio morar no Recife. O comportamento ascético inculcado no seminário possibilitou o sucesso escolar na Universidade Católica e o ingresso por meio de concurso no Banco Central aos 22 anos. Visando demonstrar a ausência dos estímulos para o refinamento do gosto na sua infância, Alberto comparou as condições em que ele desenvolveu suas competências culturais com aquelas que ele propiciou aos seus dois filhos, jornalistas, um deles nome conhecido no campo da moda: “Eu acho que [nome do filho] já começou assim o upgrade, ele já pegou o ambiente... Tudo isso que você perguntou pra mim que eu não tinha, ele já começou daqui pra frente”. “Meus filhos assim já tiveram

muitos livros, porque eu casei com L. e ela também gostava muito de ler, então eles viveram ouvindo música, mas, assim, eu como o filho mais velho de cinco irmãs...”.

Não foi somente os acúmulos culturais que se destacaram na trajetória de Alberto, mas a sua capacidade de mobilizar um elevado capital social, de modo que é difícil dissociar esses dois modos de riqueza nos seus relatos de trajetória:

Alberto - [...] cheguei [no Recife] com 15 anos de idade, então eu mergulhei nessa cidade sem nenhum preconceito. Eu não sou filho de pai rico, também não sou filho de pai miserável. Então eu participei muito das coisas da cidade; eu participei da abertura do Diretório Acadêmico na [Universidade] Católica; eu participei da geração de Super-8 [movimento no cinema pernambucano]; eu fui ator de Super-8, participei de muita coisa de cinema. Eu sempre ia pros teatros, então eu ia participar. Ao curtir, ao gostar da vida cultural da cidade, então eu fui formando o meu gosto estético. **A partir do que eu lia e do que eu via, eu não tive nenhum mentor assim, entendeu?**

Nota-se que a trajetória desse informante muito se aproxima daquelas que caracterizaram os informantes das “frações intelectuais”, sobretudo, aqueles que relataram origem em meios não muito marcados pela riqueza cultural. Tal riqueza foi acumulada, por Alberto, em meio a uma trajetória em que abundam os exemplos de iniciativas autodidatas:

Alberto - E a música também foi dessas vivências [tardias]. Aí, o que acontece, fui estudar no conservatório, vi que eu não ia ser um bom músico, porque eu não tinha dom pra aquilo, e até desenvolvi uma habilidade, aí percebi que eu tinha dom pra fazer festa, pra organizar, pra criar repertório, pra chamar os músicos, pra montar banda, pra fazer cartaz, eu tinha esse dom, então a minha praia é essa, não adianta querer ser um músico, um Spok [Saxofonista e cantor de frevo] da vida que eu nunca vou ser, nem Spok vai ser um Alberto, então cada um na sua.

A não localização desse informante nas “frações intelectuais” refere-se tanto às tomadas de posição que ele exibiu na decoração, alinhadas ao estilo moderno, como à estrutura simétrica de riqueza que ele exhibe, em contraste com a predominância do capital cultural sobre o capital econômico nos informantes do estilo “autoral”. Ao mudar de ramo profissional, Alberto realizou uma ascensão importante em capital econômico:

Alberto - O que aconteceu foi o seguinte: enquanto eu era assim funcionário do banco, ganhava bem, mas você tem um salário limitado, eu fazia festas e as festas não davam tanto dinheiro, quando **eu realmente comecei a ganhar dinheiro com casa noturna, que o dinheiro sobrou, então "eu vou começar a comprar as coisas boas pra mim"**.

A ascensão econômica é acompanhada da intensificação dos investimentos estéticos na moradia, contudo, diferentemente do que ocorre entre as “novas elites”, tais investimentos não são feitos por meio da contratação de intermediários culturais, mas derivados de um gosto cujo refinamento foi logrado na trajetória. A passagem da estrutura assimétrica da riqueza

para uma estrutura mais simétrica mostrou-se visível no tipo de consumo artístico na moradia de Alberto, de *posters* e cartazes aos quadros de artistas consagrados:

Alberto - Durante os anos [as obras] foram mudando. **Primeiro eram posters, depois eram cartazes, isso vai evoluindo, né? Aí você conhece os artistas plásticos da cidade, aí você vai comprando as peças, vai substituindo, você vai formando o seu gosto, né?** Você vai formando o seu gosto estético, aí quando eu fui formando o meu gosto estético, as peças que eu fui adquirindo foram coisas que tinham a ver comigo, que eu queria conviver com elas, entendeu? Que são esses quadros que têm aqui.

Dentre os quadros possuídos pelo informante, encontram-se um quadro de Reynaldo, vários de Zé Carlos Vianna, um dos diretores da Oficina Guaianases, e um quadro de Delano. Nas suas preferências artísticas, Alberto endossou o ecletismo que caracterizou alguns informantes das “frações intelectuais”, citando artistas consagrados – “Gosto muito de Brennan” – e artistas “jovens” e em vias de consagração – “tem um daqui que é da Paraíba, Shiko, faz muita ilustração, ele faz quadrinhos”. Por outro lado, ao expressar o gosto no consumo de luxo que caracteriza a aquisição das obras e não nas formas mais puras da disposição estética, ele diferencia-se dos informantes que possuem ascensão da riqueza cultural sobre a riqueza econômica:

Louise - E a maioria [dos quadros] tu comprou assim, indo visitar ateliê, em exposições?

Alberto - Foi. Você vai nos locais, você olha, acha bonito, aí você pensa "isso aqui na minha casa vai ficar bem, aonde vai ficar bem? Onde é eu que vou colocar isso aqui?".

Nas esferas mais comuns, como nas escolhas em mobiliário, Alberto demonstra que o autodidatismo pode substituir o faro mundano como a base dessas escolhas:

Alberto - Essas cadeiras aqui são muito famosas, essa cadeira aqui chama-se Cadeira Mole, Sérgio Rodrigues. **Então você começa a ler e você começa a achar aquilo interessante e aí um dia você tem dinheiro e você compra, entendeu?** Mas assim foi fruto... **Você vai estudar o mobiliário brasileiro...**

Em contraste com os informantes da “burguesia antiga” e das “frações intelectuais”, o consumo curatorial desapareceu nos relatos sobre a procedência de móveis e de objetos de informantes das “frações em vias de ascensão do capital cultural”. A título de comparação, vale lembrar que os móveis de design assinado presentes na casa da professora universitária Eleonora, cujas manifestações de gosto foram analisadas no polo da burguesia antiga, associavam a um só tempo o capital econômico, exigido para a aquisição do móvel, o capital cultural incorporado, pois a informante insere a peça na história do mobiliário moderno e,

ainda, o capital simbólico da linhagem: o móvel foi herdado do pai, um rico engenheiro e integrante dos círculos intelectuais da cidade do Recife.

Na estrutura simétrica de capital dos membros das “frações em vias de aquisição do capital cultural”, o capital simbólico da linhagem familiar está ausente. Nesse sentido, Alberto afirmou estar escrevendo um livro sobre a sua experiência com a vida noturna e com a promoção de festas na cidade, mas não exibiu o senso de dignidade para com a origem social que caracterizou os informantes da “burguesia antiga”, a exemplo da professora universitária Eleonora e do jornalista Ricardo, cujos livros sobre suas biografias me foram presenteados no final das entrevistas: “E aí esse livro que eu tô escrevendo é mais ou menos pra contar isso, definir isso [atuação como produtor cultural]. Minha história pessoal não é tão interessante que possa... mas as coisas que eu fiz elas têm uma certa importância, eu acho que podem ser inspiradoras pra algumas pessoas”.

Nas “frações em vias de aquisição do capital cultural” é possível vislumbrar o nascimento da riqueza material e cultural que, entre os membros da “burguesia antiga” se perde no passado da genealogia familiar, já que a alquimia do tempo transforma a labuta inicial em “dom”. Como afirmam Pinçon e Pinçon- Charlot (2009, p. 41), o tempo legitima a riqueza, quanto mais o tempo da linhagem passa, mais o tempo dessa linhagem inscreve-se na longa duração e se valoriza. Do contrário, entre os recém-chegados às classes altas, a constituição da riqueza deixa-se rastrear, como demonstram os relatos da arquiteta Marília:

Marília - [...] meu pai era cobrador de ônibus, foi o primeiro trabalho dele e aí ele foi, montou a empresa, tudo, aí foi crescendo, crescendo. Então, assim, ele era o único no ramo aqui, ele tinha uma empresa de neon luminosos, naquela época de muito neon, hoje em dia não se vê mais porque foi substituído por *led*, [...] e aí ele era muito respeitado na profissão dele, porque era uma pessoa muito ética, muito correta. [...] Quando o Shopping Recife inaugurou, ele que fazia a sinalização das lojas, que colocava os letreiros, então foi assim a trajetória dele.

Se do lado do pai é possível rastrear o nascimento do capital econômico, do lado da mãe é possível ver o nascimento da riqueza cultural: “Meu avô tinha uma lojinha bem pequenininha de calçados, conserto de calçados e aí também, minha mãe veio de uma família bem humilde”. “Ela [a mãe] era advogada, mas assim a vida toda, também, ela estudou no estado, mas passou na Federal, num dos primeiros lugares”. A ascensão social recente, que caracterizou os pais da informante, explica as grandes expectativas em torno do futuro profissional dos filhos, a começar pela matrícula em um colégio caro às elites da cidade, que a informante relata como uma vivência de desajuste entre *habitus* e situação social:

Marília - [...] a escola que a gente estudava, que era o Colégio Santa Maria, era um colégio muito elitista e eu não tive vontade colocar minhas filhas por

conta disso, e meu marido também achava a mesma coisa quando a gente teve que optar, então não era opção de jeito nenhum, nem pra mim nem pra ele.

Louise - Mas elitista em que sentido, muito segregador?

Marília - Muito. Então como eu não tinha a possibilidade de fazer essas viagens pra fora que todo mundo fazia, ia pra Europa nas férias, Estados Unidos, então assim todas as férias eles perguntavam "quem é que viajou pra fora?". O sobrenome era muito importante, então pra mim foi fora de cogitação colocar elas lá, mas aí acontece que as amizades que a gente faz ao longo da vida são pessoas realmente de alto poder aquisitivo que estudaram lá, dono de hospital, dono disso, dono daquilo, de usina, aí a gente... é inevitável criar esse laço, mas não são amizades que perduraram, eu acho que exatamente por essa distância, depois que saiu dali, tive poucas amizades que perduraram mesmo.

Ademais, demonstrando os imperativos da reprodução social, Marília relata que a carreira de arquitetura deu-se como segunda opção, mediante o abandono das pretendidas pelo pai: “No meu segundo ano científico, eu fiz por experiência pra odontologia por total influência do meu pai que dizia que era um ramo que dava dinheiro”; “aí foi quando eu parei de bater a cabeça na parede e resolvi fazer arquitetura e aí passei, aí me dediquei muito, amava faculdade, muita gente desiste e muito difícil de você dar continuidade também, de você entrar no mercado de trabalho...”.

Integrando o grupo dos escritórios de arquitetura de interiores bem sucedidos da RMR, Marília ascendeu em todos os tipos de capitais e também se mostrou empenhada nos processos de reconversão da riqueza direcionados ao refinamento do gosto. O aprimoramento mundano em matéria de “boa mesa” é relatado como tardio:

Louise - E isso [gosto em arrumar a mesa] veio de alguém?

Marília - De mim mesmo, porque a minha mãe detesta. Se meu marido chega na quinta-feira à noite, eu boto velinha, boto jogo americano, eu organizo a mesa toda, não sei cozinhar, mas deixo separado o que ele vai fazer e organizo a mesa.

Na moradia dessa informante, o capital cultural objetivado em louças – “tenho um milhão de louças” – encontra-se ao lado de um acervo de quadros do pintor Lula Cardoso Ayres construído pelo marido da informante, administrador de empresas, que possui laço de parentesco com esse artista consagrado. O acervo foi o ponto de partida para as tomadas de posição na decoração, como ela relata abaixo:

Marília - [...] a sala eu não pude botar muita informação, porque esse acervo de quadros do meu marido que é [laço de parentesco] de Lula Cardoso Ayres, então ele já tinha esse acervo, **então tudo tinha que ser pensado em função dos quadros**, e eu valorizo muito também, isso é uma coisa, enfim, **além do valor financeiro, é mais o valor afetivo e o peso que ele tem culturalmente falando**. [...] Aí assim vamos deixar as **paredes bem neutras pra poder receber os quadros**. Aí eu tive que ter cuidado com cor também, porque o piso já era escuro e a moldura dos quadros já era

escura, aí tive que ter muito cuidado pra não pesar. Então, por isso a gente colocou essa mesa retangular, ela tem três metros, mas assim pra doze pessoas, mas a maioria das cadeiras são de acrílico, porque se eu fosse botar estofado ia pesar muito, mesmo que fosse um estofado claro, aí tampa de vidro, as cadeiras de acrílico, as da cabeceira também tem o espaldar baixinho, uma cor clara, porque se eu fosse botar qualquer coisa alta iria pesar muito. Aí os sofás, a gente também mudou totalmente o formato de sala, porque realmente o sofá ele é voltado pra televisão, mas como **a gente gosta muito de receber**, então a gente queria assim, as pessoas estão aqui, elas se olham, umas estão de frente pra outra, não quis botar um sofá assim, **eu valorizei mais essa integração na sala de estar do que a TV...**

Assim como no informante Maurício, as tomadas de posição de Marília, em relação à moradia, encontram-se afinadas com a socialização profissional no curso de arquitetura, exibindo as marcas do modo racionalizado e sistemático da aquisição mais tardia do senso estético. A moradia dessa informante ainda demonstra como o capital simbólico da linhagem, no caso, do seu esposo, possui peso nas tomadas de posição na decoração de integrantes das classes altas da RMR. Aqueles que possuem esse modo de riqueza não deixam de exibi-lo como um dos trunfos mais significativos na moradia: “Aí a iluminação foi pensada também em função dos quadros, as paredes, tudo foi em função dos quadros”.

Mas, se no âmbito da cultura legítima, o artista que decora as paredes da moradia de Marília costuma aparecer nas paredes da “burguesia antiga”, no âmbito das escolhas ordinárias, a ambientação dessa informante diverge fortemente das ambientações dos que possuem ancestralidade nas classes altas. O consumo curatorial é inexistente. No seu lugar, móveis provenientes de lojas de decoração: “Esse banco e essa mesa foram peças que eu adquiri juntos, porque eu disse ‘leva pra lá pra ver se fica bom’ e aí quando veio eu não consegui tirar [...], da Casa Pronta [loja de decoração de classe alta na RMR]”.

Quadro 5 – Concepções do “bem morar” 2

Frações das classes altas	Consumo Artístico	Mobiliário
“Burguesia antiga”	- Acadêmicos - Ateliê Coletivo - João Câmara - Arte Popular	- Herdado - Casa Hollanda - Antiquários
“Frações Intelectuais”	- Ateliê Coletivo - Arte Contemporânea - Arte Popular	- Herdado - “Garimpado” - Brechós, ferro velho e lixo
“Frações em vias de aquisição do capital cultural”	- Arte Contemporânea - Regionalistas - João Câmara	- Design assinado - Lojas de decoração

Fonte: Elaborado pela autora.

Algumas práticas e propriedades na decoração da casa da informante Marília aproximam-se das tomadas de posição das “novas elites”, como demonstradas no trabalho de Araújo (2006), a exemplo da valoração de equipamentos tecnológicos na decoração:

Marília - A gente também distribuiu caixa de som, até no lavabo tem caixa de som, na cozinha, porque quando eu vim pra cá a gente não fez logo essa varanda gourmet, aí eu pensei, como ele ia cozinhar muito na cozinha, aí a gente botou a TV, botou uma caixinha de som, que aí o som daqui tocava aqui na sala, no banheiro e na cozinha...

Outras manifestações de gosto, que demonstram o refinamento mundano mais tardio, também sugerem uma proximidade com o universo cultural das moradias das elites recém-chegadas:

Marília - Como eu disse, ele [esposo] ama cozinha, ele ama vinho, isso aqui foi a última intervenção que a gente fez na casa, que ele me pedia muito e eu era resistente.

Louise - Qual, essa adega?

Marília - Essa adega.

Louise - Ele é apreciador mesmo.

Marília - É. Já tem as etiquetas por países, por tipo de vinho ele organiza, por safra.

Louise- E tu também gosta?

Marília - Gosto, aprendi a apreciar

Figura 53 - Os quadros



Fonte: Diário de Pernambuco, Revista Aurora, (2013).

Assim, as tomadas de posição dessa informante demonstram uma posição limiar entre as “novas elites” e “as elites culturais” consagradas no âmbito do jornalismo cultural da

Aurora. Se tal posição não exhibe nem o trunfo de ancestralidade da burguesia antiga e nem o da disposição estética no seu modo mais puro das “frações intelectuais”, ela exhibe os processos de reconversão de capital econômico em riqueza cultural e em refinamento mundano que se deixam ver perfeitamente na fala de Marília sobre vinhos: “Gosto, **aprendi a apreciar**”. Sendo assim, diferentemente do que propôs Cristina: “Antigamente os ricos aprendiam mais, tinham mais conhecimento das coisas” – no universo investigado por esta pesquisa, o “rico de hoje” também procura aprender e transformar sua ascendência material em ascendência simbólica.

7.3 IDENTIFICAÇÕES E AVERSÕES

Vimos como o protagonismo nas escolhas na decoração caracterizou tanto os informantes do estilo “clássico” como os informantes do estilo “autoral”. Nos primeiros, o arquiteto aparece em alguns âmbitos da decoração, ao mesmo tempo em que a sua presença é sempre referida como a de um amigo ou alguém com reconhecimento no campo cultural que participou, mas não protagonizou, do projeto da decoração da moradia. Já nos segundos, prevalece a máxima dita por uma informante do grupo: “Não tem arquiteto mexendo aqui em casa”. Como a maior parte dos informantes das “frações em vias de aquisição do capital cultural” é de arquitetos, esse protagonismo já era esperado nesses casos. No entanto, a noção de que o efeito do modo de apropriação do capital cultural nunca é tão marcante como nas escolhas mais comuns da existência cotidiana, sendo tais escolhas particularmente reveladoras das disposições mais antigas dos agentes (BOURDIEU, 2008, p. 76), mostrou-se válido mesmo com relação aos profissionais de arquitetura, como demonstra esse depoimento dado por Marília:

Marília - [...] quando eu queria projetar, eu senti um pouco de dificuldade porque, terminou que eu fiz, mas **eu tive muita dificuldade de desenhar minha sala, eu não sabia pra onde ia, eu cheguei pra minha sócia "desenha pra mim"**.

Louise - Foi [nome da sócia]?

Marília - "Desenha pra mim que eu não tô conseguindo", porque pros outros eu faço rápido, pra mim não tava saindo no papel. Aí ela desenhou um modelo de sala pra mim que aí eu disse "esse não vai funcionar para mim". Aí eu terminei mudando um pouco, eu me lembro que ela desenhou esse gesso, esse gesso foi ela que desenhou.

Louise - Esse gesso que tá embutido a iluminação?

Marília - Esse gesso foi ela que desenhou. Ela tinha desenhado alguma coisa aqui pra TV ficar nessa parede, mas aí eu disse não, porque tem a questão dos quadros e eu queria que a TV fosse vista de todos os ambientes.

O relato contrasta com a “certeza de gosto” que caracteriza os depoimentos dos informantes das outras frações das classes altas, aquela que autoriza as tomadas de posição mais “raras”, no sentido da elevada disposição estética exibida, tais como: a burca afegã na casa da informante Ingrid e o estandarte do clube carnavalesco *Vassourinhas de Olinda* na parede da sala do historiador Leonardo – “é uma coisa que eu não conheço, em casa nenhuma, você botar um estandarte junto de quadros”. Mas, se Marília não exhibe a mesma certeza de gosto, ela não deixa de assumir o protagonismo no projeto desenhado pela sócia, interferindo e adotando algumas e não todas as soluções estéticas propostas pela profissional.

O empresário Mauro também mencionou a presença de um profissional de arquitetura na decoração da sua moradia, mas limitou a sua atuação: “R. que fez o projeto, toda parte, porque eu não sou arquiteto pra fazer o que ela fez aqui, aí você tem que ter um arquiteto mesmo, mas decoração de botar móvel, escolher, todo tipo de coisa, cadeira, essa mesa, tudo que tem aqui fui eu que escolhi”. Desse modo, ele enfatiza que na sua moradia tudo deriva do seu gosto, como o jardim que rodeia a área da cobertura onde se localiza a piscina. Dentre os ambientes, esse é o preferido por ser o mais distante do barulho provocado pelo tráfego de carros na Avenida Boa Viagem.

Mauro - Esse jardim aqui todinho, quem fez, fui eu com meu filho. Eu que botei todas as plantas, carregando jarro, tudo que você vê aqui de decoração, quem faz tudo, tudo que escolheu... Não tem arquiteto. **Erro muito, porque eu não sou arquiteto, errei muito**, mas eu gosto. Revista que me dá prazer de ver é a Casa Vogue, então **eu fiquei muito feliz quando eu vi minha casa na Casa Vogue, fiquei super feliz, porque é uma referência pra mim, inclusive, a Casa Vogue uma referência de coisas de bom gosto.**

Reconhecendo a legitimidade de revistas de decoração, Mauro afasta-se de informantes das duas frações das classes altas analisadas anteriormente que dispensaram essas revistas como fonte de refinamento do gosto. Nesse sentido, a participação na revista parece ter um peso muito maior para Mauro, como instância de legitimação do gosto, do que nos outros informantes cujas decorações também foram consagradas no âmbito das revistas de decoração com circulação nacional¹⁵⁵.

A referência às instâncias menos legítimas na educação do gosto, como os programas de televisão, também se deu nos relatos do empresário Alberto:

¹⁵⁵ Assim como na herdeira de linhagens rurais e empresária Olívia, cuja participação na Casa Vogue só foi conhecida, por mim, através de pesquisa sobre a informante na internet e assim como na produtora cultural Fernanda que enfatizou que sua participação na Casa & Jardim se deu de outra maneira, buscando diferenciar o seu caso das decorações exibidas nessa revista que costumam ter forte atuação dos profissionais de arquitetura.

Louise - E tu descreveria a tua casa dentro de algum estilo de decoração, Alberto? Tu acha que ela segue uma tendência, um estilo, ela é moderna, rústica... Como é que tu diria assim?

Alberto - Eu não sei se... **Tem um programa na televisão chamado Mobiliário Brasileiro, eu diria que a minha casa tá dentro disso.**

Louise - Das tradições...

Alberto - É. Do mobiliário brasileiro, que é o que? Aqui você tem madeira, cerâmica, couro, vidro. Eu acho que é dentro dessa linha evolutiva do Mobiliário Brasileiro.

Como demonstra este relato, os informantes dessa fração não apresentaram rejeição em identificar a decoração da moradia com estilos de ambientação. Nessa perspectiva, Marília afirmou que buscou realizar uma decoração “atemporal”: “O que eu fiz foi muito atemporal. Eu queria uma coisa que eu não cansasse, não enjoasse. Aí, tipo a mesa de centro, eu tinha botado duas aqui já e não me apaixonava. Aí quando eu vi essa mesa... essa eu adquiri depois...”. Assim como Marília, Mauro também lançou mão de um termo do campo de ambientação de interiores para definir a sua decoração:

Louise - Tu definiria a tua casa dentro de um estilo de ambientação, de decoração?

Mauro - Contemporâneo. A minha casa é a casa de um homem contemporâneo que gosta da arte, eu colocaria assim.

Tal fala demonstra como essa não foi a primeira entrevista que ele forneceu sobre a decoração da moradia, bem como a importância que o “gosto por arte” assume na construção da legitimação da significativa riqueza econômica que esse informante possui.

A identificação da decoração com estilos e tendências do campo da ambientação na maioria dos informantes dessa fração revela uma aquisição mais tardia de competências nesse âmbito, em contraste com o faro mundano que embasa as tomadas de posição da burguesia antiga e das “frações intelectuais”. A aquisição menos naturalizada das competências pode se dar, seja por via das instâncias mais legítimas, tais como as faculdades de arquitetura, seja por via das menos legítimas, tais como: as revistas, os programas e as mostras de decoração. Assim, nessa fração das classes altas, a Casa Cor não suscitou aversão nem entre os profissionais do campo – diferentemente de Marcus que chegou a criticar a padronização das moradias através da atuação dessa mostra, Leonardo, Maurício e Marília a reconheceram como instância de consagração – e nem entre os que não são profissionais. Alberto não exibiu aversões aos ambientes dessa mostra, como ocorreu com os informantes das “frações intelectuais”:

Louise - Esses eventos de decoração como Casa Cor, tu costuma frequentar?

Alberto - Sim.

Louise - Tu acha legal os ambientes, como tu vê...?

Alberto - Acho. Eu vou como se fosse... Eu não me sinto escravo de ir, eu posso não ir, mas assim eu acho que é sempre bom porque você tem ideias novas, por exemplo, eu vi uma luminária super moderna [na Casa Cor] que eu tô pensando em comprar pra colocar no lugar daquele quadro.

O informante mostra-se mais engajado em “atualizar” a decoração da moradia do que, por exemplo, a jornalista Regina, informante do polo das “frações intelectuais”, que afirmou não trocar móveis e objetos na sua casa: “Acontece de eu ter que comprar uma máquina de lavar, uma geladeira, um fogão [...] os meninos tão precisando, sei lá, de um computador, isso a gente compra. Casa, eu não tenho vontade de renovar o estofado, entendeu? Só se tiver ruim”.

Nos informantes das “frações em vias de aquisição do capital cultural”, as aversões estéticas no âmbito da moradia dirigiram-se a mais de um estilo de ambientação. Demonstrando a posição limítrofe, entre as frações das classes altas, que eles ocupam no espaço social da RMR, as aversões dirigiram-se, por um lado, aos estilos caros àqueles que, em escala de legitimidade consagrada pelos mercados mundanos, se encontram acima, e, por outro, aos estilos mais adotados por aqueles que se encontram abaixo e fora do âmbito da consagração da Aurora. Nesse sentido, variantes do estilo “clássico”, típicas das frações mais antigas das classes altas, e o estilo “rústico” dos artistas, integraram o sistema de aversões manifestado por Marília:

Louise - Tem algum estilo de ambientação, Marília, que tu não gosta, que não seria o teu perfil?

Marília - **Muito rústica, não gosto.**

Louise - Como seria?

Marília - Pra cidade, uma ambientação rústica, eu não gosto, mas digamos que o cliente peça alguma coisa rústica, a gente trabalha parede de tijolinho, uma parede com o tijolo cimentício, porque aí ele [o projeto] fica moderno, mas ele aquece sem ficar tão rústico. Aí a gente tem que dosar pra dar um pouco de rusticidade, mas geralmente a gente dá em um elemento e quebra nos outros.

Louise - Uma casa muito rústica não seria... Teria algum outro estilo que tu não gosta?

Marília - Não. O clássico bem dosado... **Aquele clássico muito carregado, muito rococó, eu não gosto de jeito nenhum.**

O estilo clássico também figurou no sistema de aversões do empresário Mauro:

Mauro - Eu jamais acho que eu moraria... **sabe aquelas casas assim com estilo clássico**, com aqueles móveis pesados, aquele tipo de coisa que você vê... É de coisas que são lindas, que tem coisas são de uma arte barroca bonita, tudo, **mas aquela coisa pesada.**

É interessante que Mauro afirme já ter tido uma decoração com elementos do estilo “clássico”, no sentido da nossa construção analítica, justamente na ocasião do casamento com

integrante de uma família muito antiga nas classes altas na região nordeste: “Na minha casa antiga, casado com S., eu tinha muita coisa contemporânea, mas como a família dela era muito tradicional tinha muito, assim, arcas lindas, aqueles bancos lindos, aí dava uma misturada, a casa, eu achava muito bonita...”. O consumo curatorial manifesta-se neste relato, demonstrando como ele é uma obrigação social para os herdeiros das linhagens mais tradicionais da região, ao mesmo tempo em que uma forma de mobilizar o capital simbólico dessas linhagens.

O arquiteto Leonardo apresentou aversão ao “estilo barroco”, que não deixa de estar associado aos modos de moradia da burguesia antiga, e ao estilo “clean”:

Leonardo - Eu não gosto de estilo barroco, **aquela coisa muito dourado, rebuscado, eu não curto muito não, nem o clean.** Uma coisa minimalista eu diria que ele vai ter uma mesa linda, com um piso... pode ser tudo branco, mas tem que ter peças muito exclusivas, uma obra de arte maravilhosa, sem nada, então as peças já têm um poder tão grande que ele tá mínimo, mas é ele é o sucesso, aquele clean...

O clean é justamente o estilo de decoração que aparece associado aos que estão abaixo das “frações em vias de ascensão do capital cultural” no que se refere ao que é legitimado pela revista Aurora como “bem morar”. Nas aversões manifestadas por Leonardo, o clean aparece, assim como nas dos informantes da burguesia antiga, como vulgarização esteticamente empobrecida do cânone moderno e, no seu caso, também do minimalismo. O arquiteto Maurício também exibiu aversão a esse estilo, considerando-se que os aspectos que ele cita no relato abaixo - predominância do branco, ambiente “limpo”- coadunam com a representação que tanto os profissionais do campo da ambientação como os que não são profissionais têm feito do clean ¹⁵⁶.

Maurício - Eu acho que uma casa tem que ter aconchego, tem que ter acolhimento, uma casa tem que ser um lugar de viver, **uma casa não pode ser um laboratório de análise clínica, não pode ser um escritório, não pode ser uma sala limpa, não pode ser um lugar todo branco,** [...] tem que ter cor, tem que ter tecido que acomode, tem que ser fresca, tem que funcionar sem ar-condicionado, então é nesse sentido. Acho que tem muita gente querendo pegar imagens, consumir imagens e trazer pra dentro da sua casa imagens que não tem nada a ver com casa e isso eu acho muito ruim.

¹⁵⁶ Nessa pesquisa, Marília foi a única que não exibiu aversão a esse estilo, afirmando que ele é muito valorado entre setores da sua clientela e, portanto, constantemente adotado nos projetos do escritório de ambientação em que ela atua.

Quadro 6 – Sistemas de aversões

Fração das classes altas	“Burguesia antiga”	“Frações intelectuais”	“Frações em vias de aquisição do capital cultural”
Aversões	- Moderno - Clean - Minimalista - Decorações feitas por arquitetos e decoradores	- Clean - Casa Cor - “Casas sem personalidade” ou Decorações feitas por arquitetos e decoradores - Clássico	- Rústico - Clássico - Clean

Fonte: Elaborado pela autora.

Como nas outras frações, nas “frações em vias de aquisição do capital cultural”, as aversões dirigem-se àqueles que ocupam as posições vizinhas no espaço social. Por um lado, aos membros da elite antiga, detentora de maior capital simbólico, por outro lado, aos “novos ricos”, ou seja, àqueles que detêm um capital econômico relevante, mas não se empenham nos processos de reconversão dessa riqueza em capital cultural:

Alberto - **Eu acho que assim, pode ser até preconceito meu, mas coisas de novo rico é o quê: o camarada começa a ganhar dinheiro, não tem gosto e enche a casa de espelho, de vidro, então tem até uns apartamentos aqui nesse meu prédio** que você entra, parece que aquela casa ali é a casa de um estranho, não é a de quem mora, tudo no lugar, tudo entulhado de coisas, você tem que fazer uma ginástica pra não bater o negócio que tem aqui. É casa que não tem funcionalidade, a pessoa enche a casa de objetos, a maioria de mau gosto e a pessoa fica assim quase vivendo num mausoléu. Eu gosto de cadeira que você senta, que você bote o pé pra cima e mesa que você puxe, coisas que tenham uma certa beleza rústica e funcionalidade, casa que você chega e tá tudo bonitinho que você não pode nem tocar, aí é uma casa engessada, entendeu? Você tem que ter espaço, movimento, meu filho quando chega aqui traz 30 pessoas, eles tomam todas, brincam, dançam, pulam aqui.

Assim, o senso de distinção exibido neste relato afasta o informante que é um recém-chegado nas classes altas da categoria do “novo rico” que não tem legitimidade na revista Aurora e nos mercados mundanos. Com origem nas frações ricas em capital econômico, mas (relativamente) pobres em capital cultural, resguardado o caso de Leonardo, esses informantes integram uma “segunda geração” nas classes altas, fortemente empenhada nos processos de reconversão do capital econômico em capital cultural. Delegar a decoração da moradia ao arquiteto ou decorador; consumir obras do artista da moda ou indicadas pelo profissional de ambientação e adotar o estilo *clean* na ambientação são algumas das tomadas de posição cujo senso de distinção daqueles que souberam reverter riqueza econômica em capital cultural rejeita. É assim que, no momento de preencher o questionário com os seus dados informativos

e diante da minha dúvida em como categorizá-lo profissionalmente, se psicólogo, funcionário público aposentado, empresário ou promotor de festas, Alberto me esclareceu como prefere ser visto:

Louise - [...] atividade profissional, eu vou colocar empresário. Como você se descreve hoje?

Alberto - Produtor cultural, ele tá produzindo coisas na cultura, um empresário seria mais um vendedor, mas eu também sou um misto das duas coisas.

Entre o capital econômico e o capital cultural, mais vale o segundo ao menos no que se refere à possibilidade de figurar nas páginas da revista Aurora e consagrar a decoração como “bem morar” na RMR. Como recém-chegados às elites culturais, os informantes das “frações em vias de ascensão do capital cultural” mostram-se mais dependentes do capital econômico para esse pertencimento, do contrário daqueles que mesmo (relativamente) pobres em capital econômico, figurariam nas páginas da revista seja pela alta riqueza de capital cultural incorporada, seja pelo capital simbólico que carregam no sobrenome.

8 CONCLUSÃO

Ao investigar o tema da moradia nas classes altas, esta tese contribuiu para o avanço de uma importante agenda de pesquisa sociológica, a saber: entender os modos de reprodução social daqueles que se encontram nos estratos mais elevados da sociedade¹⁵⁷. Para isso, os sociólogos precisam continuar confrontando o duplo obstáculo que se coloca às investigações que se propõem a tal objetivo. Se a vida privada ainda se apresenta como uma espécie de interdito à pesquisa antropológica e sociológica, no que se refere à vida privada das classes altas, essa interdição só se reforça, sobretudo, em relação aos temas considerados “íntimos” como a moradia. Essa esfera elementar da vida humana, desde o fim das sociedades caracterizadas pela centralidade do consumo de status, nas quais o gasto ostentatório nos domínios mais íntimos se inseria na lógica da competição social (ELIAS, 2001), resguardou-se como esfera privada, esfera que deveria permanecer fora dos olhares externos.

A moradia foi associada permanentemente ao lugar íntimo, ao feminino, ao consumo artístico, passou a ser o lugar da vida privada em oposição à vida pública. Mas, se por um lado, mesmo na sociedade de corte, os cortesãos possuíam um local, como o *appartement de société*, no qual eles se liberavam dos deveres de representação e das regras de etiqueta, por outro, o lugar por excelência da intimidade burguesa resguardou os deveres de representação presentes na sociedade de corte. Como afirma Elias (2001), o *ethos econômico* da burguesia incorporou o *ethos de elite* da nobreza, voltado para a valorização da honra e do prestígio, e, como afirma Weber (2000), a lógica estamental sobrevive na sociedade de classes. Isso esclarece os elevados investimentos estéticos que esta pesquisa encontrou no âmbito da moradia de algumas frações das classes altas na RMR e explica por que, de acordo com a empresária e herdeira de linhagens rurais Cristina, os quadros têm uma hierarquia de valor e uma obra de João Câmara deve estar posicionada na parede principal da sala de estar, local onde se recebem as visitas na moradia.

As classes altas tendem a cultivar discrição sobre as riquezas acumuladas, resguardando o patrimônio de olhares externos, sobretudo, daqueles que não sejam os dos pares e daqueles que não se proponham a fortalecer sua estima social. Certamente, ser interpolado para participar de uma pesquisa de doutorado sobre “bom gosto” na decoração, não deixa de ser uma manifestação dessa estima. Contudo, a análise sociológica põe à luz os

¹⁵⁷ Nesse sentido, meu estudo insere-se na linha das contribuições realizadas por Pulici (2010), Araújo (2006), Rosatti (2014), Scrideli (2009), dentre outros, na área das Ciências Sociais, que contribuíram para fazer avançar uma agenda de pesquisas na área das classes altas e da moradia.

processos sociais das categorias que, tais como o “bom gosto”, tiram sua força simbólica do desconhecimento social das técnicas de sua formação. Assim, o empresário Mauro, antes mesmo que eu ligasse o gravador, questionou sobre a abordagem da pesquisa e expressou seu descontentamento com a forma com a qual um documentário sobre elites brasileiras o retratou. Já a matéria sobre a sua decoração, publicada na revista *Casa Vogue*, com ênfase na demonstração do seu gosto artístico, foi ressaltada diversas vezes por Mauro na entrevista.

Atributos como o “bom gosto” possuem papel determinante na magia social que transforma a riqueza em qualidades inatas dos agentes sociais. Como afirmam Pinçon e Pinçon-Charlot (2007b), a dominação simbólica mais eficaz exige o trabalho de ocultação da fortuna material em proveito de outras formas de riqueza. Deve-se acreditar que os dominantes são dominantes devido às suas qualidades pessoais e não aos seus privilégios. Desse modo, quando questionada sobre o seu pertencimento de classe, Cristina afirmou que, apesar de todos a considerarem, ela não se acha rica, porque ela não ostenta. O que ela tem é “bom gosto”. A empresária expressa o senso de distinção da burguesia antiga, aquele que condena a ostentação como sinal de “novo riquismo”, mas que aceita muito bem o que se constitui como uma das formas mais ostentatórias da riqueza: o consumo de obras de arte.

Outra contribuição desta pesquisa foi demonstrar a relação entre o senso de distinção das frações mais antigas das classes altas e os ambientes de infância, ou, de modo geral, a centralidade do espaço habitado – em primeiro lugar, a casa – no processo de aquisição das disposições sociais. A “boa” educação burguesa orienta à discrição, a “não querer mostrar status”, como aprendeu Olívia na casa da usina em que viveu a sua primeira socialização. A precocidade na aquisição do capital cultural exprime-se nos quadros do século 16 que compõem a decoração da empresária, herdados do pai, um admirador de arte e irmão de ex-governador de Pernambuco que incentivou a estética modernista nos prédios públicos do Recife. A discrição burguesa também se exibiu nos relatos de formação do *habitus* da procuradora de Justiça Ingrid. “Nunca ostentar” foi uma marca da sua educação, um dos valores passados a ela pelo pai, um intelectual importante do Partido Comunista Brasileiro.

Nos informantes provenientes da “nobreza cultural”, ou seja, nos que adquiriram o capital cultural precocemente no seio da família, tivemos os relatos mais longos e detalhados dos modos de funcionamento da casa de infância: a “sala preta” (Luiza); os vinhos e horários de assistir televisão (Regina); a sala de visitas com móveis L’Atelier (Eleonora); a narrativa sobre a casa de infância a partir de um quadro (Luís); as letras cortadas do jornal e os livros de literatura (Ricardo); o alpendre, no qual se tocava acordeom (Cristina); a receita do doce de

caju e os livros de Monteiro Lobato (Tereza); as músicas de MPB que fizeram de Marcus o ganhador dos concursos musicais de rádio etc.

Sempre em vantagem nos mercados mundanos, que comumente premiam os que têm uma cultura de “berço”, os informantes provenientes da “nobreza cultural” decoram suas moradias na base de um faro que dispensa qualquer instância menos legítima como fonte de refinamento do gosto. “A decoração é orgânica” (Regina). “A decoração é a minha história de vida com T.” (Tereza). “Isso aí, tudo sou eu” (Ingrid). O senso estético, que é um tipo de senso prático, permite “acertar” sempre na escolha dos móveis e das obras de arte. Assim, Luiza comprou um objeto raro – uma petisqueira – ainda com 17 anos e depois adquiriu um móvel de sacristia “de uma beleza única”; Marcus é capaz de achar um objeto de arte popular “belo” em qualquer feira de interior; Eleonora fez de seis cristaleiras o seu guarda-roupa e Ricardo colocou um estandarte carnavalesco ao lado de obras de artistas consagrados.

Já nos informantes que demonstraram competências culturais e mundanas adquiridas mais tardiamente, observou-se uma orientação do consumo habitacional para o que o campo da arquitetura de interiores apregoa como “bem morar”, daí a forte presença de preceitos do cânone moderno nessas moradias. Nesse grupo, as marcas de uma aprendizagem institucionalizada e racionalizada exibiram-se em muitos relatos, como nos dos arquitetos Marília e Maurício, informantes localizados nas “frações em vias de aquisição do capital cultural”. Nessas frações, também encontramos as vias menos legítimas de refinamento do gosto, como a revista *Casa Vogue*, citada pelo empresário Marcus e os livros sobre o mobiliário brasileiro, citados pelo empresário Alberto.

Desse modo, esta pesquisa confirma que a sociologia pode explicar os sistemas de preferências e de aversões que caracterizam os gostos, por meio da análise do meio de origem e das trajetórias dos agentes. As trajetórias figuraram como centrais nos casos em que, mesmo não possuindo estímulos de refinamento do gosto tão fortes no meio de origem, informantes, dentre os quais: a psicóloga Catarina, a produtora cultural Fernanda e o artista Francisco exibiram o elevado capital cultural incorporado e a disposição estética no seu modo mais puro no âmbito da decoração.

Se, na trilha de Bourdieu (2008), os modos de aquisição do capital cultural e a estrutura do capital são os fatores que mais explicam as diferenças entre os estilos de vida das diferentes frações da classe dominante, pode-se estabelecer, como um dos resultados desta pesquisa, a identificação dos seguintes grupos no interior das classes altas da RMR: 1) o grupo que combina modo de aquisição precoce com estrutura simétrica de riqueza; 2) o grupo que combina modo de aquisição precoce com estrutura assimétrica de riqueza; 3) o grupo que

combina modo de aquisição tardio com estrutura assimétrica de riqueza; 4) o grupo que combina modo de aquisição tardio com estrutura simétrica de riqueza. O primeiro grupo caracteriza a “burguesia antiga”. O segundo e o terceiro caracterizam as “frações intelectuais”. O quarto caracteriza as “frações em vias de ascensão do capital cultural”.

Utilizando o método da “classe construída”, partimos das tomadas de posição na decoração e acessamos três frações das classes altas na RMR, bem como encontramos alguns casos limiares. Na burguesia antiga, o capital mais assimétrico do jornalista Ricardo o aproxima das “frações intelectuais”. Nessas frações, o capital simbólico do pai da procuradora de Justiça Ingrid a aproxima da “burguesia antiga”. Nas “frações em vias de ascensão do capital cultural”, os acúmulos culturais precoces aproximam Leonardo da “burguesia antiga” e os maiores níveis de capital cultural incorporado o aproximam das “frações intelectuais”. Nas “frações em vias de ascensão do capital cultural”, certos tipos de consumo de luxo – piso de mármore da Itália, varanda gourmet, etc. – aproximam informantes como Mauro e Marília das “novas elites”, analisadas por Araújo (2006).

Cabe destacar que esta pesquisa não esgotou as manifestações de gosto das frações das classes altas da RMR no âmbito da moradia. Partimos de um universo social pré-selecionado pela revista Aurora que, aos poucos, foi sendo caracterizado pelas lentes seletas de consagração. Tais lentes nos levaram a três frações das classes altas na RMR. Com base nas práticas e propriedades que encontramos nessas frações, no âmbito da decoração, podemos levantar proposições sobre a revista que serviu de base para a nossa investigação na seara da sociologia do gosto. A primeira é que a revista operava em acordo com a lógica estamental que Weber identifica como permanente nas sociedades capitalistas. Para figurar nas páginas da seção Pode entrar! não bastava ter uma decoração “rica”, era necessário ter “bom gosto”. Os títulos das matérias e frases recorrentes no jornalismo cultural da seção, tais como “nada de luxo, muita arte”, demonstram uma atuação em acordo com os princípios que regem os estamentos.

Partindo desse social pré-selecionado, alguns perfis de clientes delineados pelos arquitetos, tais como o cliente “novo rico”, não integraram a amostra. Mas, mesmo no que se refere à revista Aurora, não esgotamos os sentidos de “bem morar” ali presentes, o que demonstra como a moradia é objeto das lutas simbólicas travadas no seio da classe dominante. Como exemplo das construções do “bem morar” não abrangidas na pesquisa

menciono a que se constrói em torno da valorização de um estilo de vida ecológico, verde e sustentável¹⁵⁸, identificado, dentre outras, na matéria “Por um mundo mais verde”¹⁵⁹.

Resta saber se, havendo condições de esgotar o universo de moradias da seção Pode entrar!, encontraríamos informantes que depositam no intermediário cultural a concretização do ideal do morar bem. O modo recorrente com que a seção Pode entrar! ressalta falas dos entrevistados que manifestam aversão aos ambientes decorados por arquitetos sinaliza que não: “Não gosto muito de casa pensada por decorador. Prefiro algo mais personalizado, que expresse quem eu sou”¹⁶⁰ (Aurora, Diário de Pernambuco). Corroborando com a nossa hipótese, temos o seguinte relato feito pelo arquiteto Leonardo: “Então esse caderno da Aurora é muito legal, porque ele via casas com personalidade, entendeu? E na maioria deles eu acho que nem tinha arquiteto que fazia”.

Demonstrando esse “filtro” no jornalismo cultural da Aurora, o aspecto que mais respondeu por uma relativa “unidade”, nas manifestações de gosto dos informantes desta pesquisa, foi o da reivindicação do protagonismo na decoração da casa. Quando presente, o arquiteto tinha uma atuação delimitada pelo informante. No entanto, nos encaminhando para as lutas pela definição do “bem morar”, essa relativa unidade não se repete nem no que se refere aos âmbitos mais próximos da cultura legítima, como o consumo artístico, nem nos âmbitos mais distantes dessa cultura, como o mobiliário.

Convergindo com os resultados alcançados por Pulici (2010, p. 35), no que se refere às variantes no gosto e nos estilos de vida das classes altas paulistanas, também constatamos a existência de conflitos de legitimidade no que diz respeito aos critérios do “savoir-vivre” entre frações das elites pernambucanas. Contudo, enquanto na pesquisa feita por Pulici o comprometimento cultural surge como uma das marcas da oposição entre as elites “antigas”, residentes nos Jardins, e das elites recém-chegadas, residentes em Alphaville, nesta pesquisa

¹⁵⁸ Como afirmam Carfagna et al. (2014), com base em *surveys* realizados nos Estados Unidos, o “eco-habitus” representa mais do que preocupações envolvendo o planeta. Ele está associado com a emergência de novos símbolos de status entre os detentores de elevado capital cultural. Comby (2013), em pesquisa na sociedade francesa, também analisa como a individualização dos “problemas ambientais” fornece ganhos simbólicos para as classes dominantes que, por sua vez, são aquelas que tendem a contribuir mais fortemente com esses problemas.

¹⁵⁹ A matéria exhibe a moradia de um servidor público, 38 anos, em Aldeia (Camaragibe), município no qual se localizam muitas casas de indivíduos de classe alta que buscam uma vida mais ecológica nesse local marcado por “áreas verdes”, como demonstra o relato do servidor, encontrado na matéria: “Vim em busca de qualidade de vida. Aqui, o barulho que escuto é o canto dos pássaros”.

¹⁶⁰ Em outro trecho, a “fala” do jornalismo cultural, seguida da do morador (itálico) demonstra a legitimação do “bem morar” dos que possuem altas credenciais em cultura: “Para o cantor, cada objeto que compõe o arsenal do apartamento tem valor afetivo. Completa o todo, mas também possui significado isolado. *‘Nada é decorativo. São coisas que fazem parte da minha vida e da minha memória afetiva’*” (Aurora, Diário de Pernambuco).

todas as frações das classes altas buscaram assentar legitimidade nessa forma de comprometimento.

Se nos informantes da burguesia antiga, o comprometimento cultural manifesta-se na ocupação de cargos em instituições culturais importantes, ele não deixou de se manifestar nas “frações em vias de aquisição do capital cultural”. Assim, o rico empresário Mauro afirma que já comprou obras para museus e que costuma auxiliar no financiamento de exposições dos jovens artistas. Ainda assim, há uma diferença fundamental nesses modos de engajamento, o primeiro fundamenta-se no alto capital cultural incorporado e no elevado capital simbólico dos informantes, já o segundo assenta-se no elevado capital econômico.

Matizes nos modos de relação com a cultura legítima também se exibiram na comparação entre os colecionadores de arte das diferentes frações de classe. As coleções de arte de Mauro e Ricardo mostraram-se mais dependentes do capital cultural e do capital social, já a coleção de Mauro mostrou-se mais dependente do capital econômico. Lutas simbólicas exibiram-se, também, na oposição entre o consumo de obras de arte consagradas, nas duas frações mais ricas em capital econômico, e a denegação desse consumo nas “frações intelectuais”. Essas frações exibem a disposição estética no seu modo mais puro, a exemplo da “cadeira de rezar” acima da qual Ingrid exhibe a placa com os dizeres: “deus prefere os ateus”.

No âmbito das preferências artísticas, encontramos mais disputas em torno do que é “bem morar” para cada fração das classes altas analisadas. Os informantes da “burguesia antiga” valoram nomes de peso do cânone regionalista e, exceto a proprietária de galeria de arte Tereza, apresentam restrições à arte contemporânea, inclusive, os informantes muito bem dotados em capital cultural certificado. Os informantes das “frações intelectuais” endossam o ecletismo do gosto artístico que mescla preferências pelos mais consagrados e pelos mais “novos” e subversivos no campo da arte. Já no gosto artístico das “frações em vias de aquisição do capital cultural”, encontramos um consumo mais significativo de arte contemporânea. Todavia, para Mauro, as obras de Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, Vicente Rego Monteiro figuram como os “medalhões” da sua coleção artística, o que demonstra como o cânone regionalista também tem apelo nessas frações. Nelas, só o arquiteto Leonardo, o mais bem dotado em capital cultural incorporado desse terceiro grupo, posicionou-se como consumidor de arte contemporânea e contra o gosto tradicional das elites locais.

Os resultados desta pesquisa também demonstram disputas pelo “bem morar” no âmbito das escolhas mais distantes da cultura legítima. No aspecto do mobiliário, por exemplo, as tomadas de posição mostraram-se, particularmente, vinculadas às disposições

mais antigas dos agentes. O consumo curatorial é uma marca de todas as moradias da “burguesia antiga” e imiscui elementos afetivos aos elementos de *status* (pátina). O móvel da Casa Hollanda e símbolos do morar das elites do XIX – cristais Baccarat, móveis Béranger, porcelanas inglesas, etc. – aparecem como a prova material de antiguidade nos círculos burgueses. Os informantes das “frações intelectuais” exibem a sua elevada disposição estética nos móveis “garimpados”, comprados em brechós, encontrados na rua ou até no lixo. Por fim, os informantes das “frações em vias de aquisição do capital cultural” demonstram preferências pelos móveis de design assinado, com alto valor econômico, vendidos em lojas de decoração.

Esta pesquisa demonstrou que os sistemas de aversões dessas frações das classes altas são construídos em relação aos vizinhos no espaço social, com os quais a concorrência por recursos é mais direta e intensa. As aversões que os informantes da burguesia antiga exibem ao clean e ao minimalismo dirigem-se às frações economicamente dominantes e pobres em capital cultural na RMR. Movendo-nos para as “frações intelectuais”, as aversões permaneceram localizadas nas frações endinheiradas e “incultas”, que optam pelos condomínios luxuosos e fortificados e são adeptas ao “modo Moura Dubeux de ser” (Regina). Embora focalizem as aversões nesse grupo, muitas tomadas de posição das “frações intelectuais” fazem-se “contra” a “burguesia antiga”. Não é a toa que o estilo “clássico” tenha surgido nas aversões manifestadas por uma informante desse grupo, a psicóloga Catarina. Aversões ao clássico foram, no entanto, mais fortes nas “frações em vias de aquisição do capital cultural”. Se nessas frações, o capital econômico pode, algumas vezes, ser maior do que nos informantes da burguesia antiga, elas encontram-se em desvantagem nos mercados mundanos que costumam valorar os aprendizados de “berço”. As aversões, nessa terceira fração, também se dirigem aos recém-chegados – “novos ricos” – que não reconverteram o seu capital econômico em capital cultural e que se furtam às hierarquias culturais que as “frações em vias de aquisição do capital cultural” demonstram levar a sério.

Nossa pesquisa demonstra a centralidade dos gostos nos mecanismos de identificação e de exclusão na vida social. Em alguns momentos das entrevistas, meus informantes (mais bem dotados em capital cultural) pareciam atuar na figuração de corte, demonstrando uma observação atenta dos pares e dos *sinais de status* na moradia, sempre propícios a revelar a natureza da riqueza: se antiga ou recente, se só econômica ou, também, cultural. Nesse sentido, não só o conjunto das propriedades, mas os modos de uso dos bens são observados para averiguar as características da riqueza: os quadros do mesmo artista, ainda que consagrado como Zé Cláudio, revelam um consumo artístico “ilegítimo”, assim como um

projeto de iluminação – “tem uma luz para cada quadro” (Eleonora) – pois demonstram a presença do arquiteto na decoração da moradia.

Esta pesquisa revela, portanto, que a lógica estamental (Weber); *o ethos de elite* (Elias); a “pátina” (McCracken) e o capital cultural (Bourdieu), em suma, os componentes “espirituais” da riqueza seguem estabelecendo as fronteiras mais sólidas entre as classes e frações de classe nas sociedades contemporâneas. “Entenda, eu prefiro uma casa *kitsch* a uma casa toda certinha montada com um bom gosto artificial”, afirma o arquiteto Marcus no livro em que narra a história da sua coleção de arte. Ele que, além de colecionador, é produtor de gostos e defensor de que as casas precisam ter “alma”.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, L.; LOUREIRO, C. “Vestindo a pele do cordeiro: requalificação x gentrificação no Recife”. Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635114>>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- ANUÁRIO CASA COR PERNAMBUCO, Editora Abril, 2015.
- ANUÁRIO CASA COR PERNAMBUCO, Editora Abril, 2016.
- ARAGÃO, S. “Tipologia edificatória em Sobrados e Mucambos, de Gilberto Freyre. *Pós*. São Paulo, v. 16, n.25, 2009.
- _____. “Jazidos de covas rasas: o livro que Gilberto Freyre não escreveu? *Oculum Ensaios*, Campinas, n. 13, 2011.
- ARAÚJO, K. M. *Consumo e reconhecimento social: a valorização do morar bem entre novas elites do Recife*. Tese de Doutorado em Antropologia - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- _____. “Individação, consumo residencial e relações de gênero na família”. In: *Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder*. Santa Catarina, 2008.
- BELLAVANCE, Guy, VALEX, Myrtille, RATTÉ, Michel. "Le goût des autres: une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores". *Sociologie et sociétés*, v.1, n.36, p. 27-57, 2004.
- BELLAVANCE, G.; VALEX, M.; VERDALLE, L. “Distinction, Omnivorisme et Dissonance: La Sociologie du goût entre démarches quantitative et qualitative”. *Revue sociologie de l'art*. p. 125-143, 2006.
- BERNARDES, D. *Recife, o caranguejo e o viaduto*. Recife: Editora Universitária, 2013.
- BOURDIEU, P. “A casa ou o mundo às avessas”. In: _____ *Esboço de uma teoria prática. Precedido de três estudos de etnologia kabila*. Oeiras: Celta, 1972.
- _____. "Les trois étas du capital culturel". *Actes de la recherche en sciences sociales*. n. 30, p 3-6, 1979.
- _____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. “Gostos de classe e estilos de vida”. In: ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- _____. *Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.
- _____. “Espaço social e Espaço Simbólico”. In: _____ *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*, Campinas: Papyrus, 1996b.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

_____. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de século, 2003.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Zouk, 2003b.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. “O mercado dos bens simbólicos”. In: MICELI, Sérgio (org.). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *O senso prático*. Petrópolis. Rio de Janeiro, Vozes, 2013.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre, Zouk, 2015.

BLOG SOCIAL 1. A nova Casa Cor Pernambuco. Disponível em: <<http://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2016/03/09/185610/>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

BOLTANSKI, L. “Taxinomies Populaire, taxinomies savant: les objets de consommation et leur classement”. *Revue française de sociologie*, nº11, p. 34-44, 1970.

BOTELHO, I. *Romance de Formação: Funarte e política cultural -1976-1900*. Rio de Janeiro: MinC/FCRP, 2000.

BULHÕES, A. L. “Senhoras ilustres: mulheres, família e povoamento na capitania de pernambuco (séculos XVII-XVIII)”. In: *XVII Encontro Estadual de História – ANPUH-PB*, 2016.

CADENA, P. H. F. *Ou há de ser Cavalcanti, ou há de ser cavalgado: trajetória política dos Cavalcanti de Albuquerque (Pernambuco, 1801-1844)*. Recife: Editora Universitária, 2011.

CALDEIRA, T. *A cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 2000.

CANTI, M. A. *Mobiliário no Brasil: Origens da produção e da industrialização*. São Paulo: Editora Senac, 2013.

CARFAGNA, L et al. “An emerging eco-habitus: the reconfiguration of high cultural capital practices among ethical consumers”. *Jornaul of Consumer Culture*. V. 14, 2014.

CARVALHO, G. M. *Interiores residenciais recifenses: a cultura francesa na casa burguesa do Recife do século XIX*. Dissertação de mestrado em História - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

CAVALCANTI, R. R. *SPA das artes: entre a utopia e a ideologia: uma análise das relações entre as práticas discursivas no interior do SPA das artes de Recife*. Dissertação de mestrado em Sociologia - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

CASA COR. Disponível em: <<http://casacor.abril.com.br/sobre/>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

CELLARD, A. "A análise documental". In POUPART, J. et al (org.). *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2008.

COLLECTION FLORENSE RECIFE, Florense, 2014.

COMBY, J. B. "La morale des uns ne peut faire le bonheur de tous. Individualisation des problèmes publics, prescriptions normatives et distinction sociale". In: COULANGEON, P. ; DUVAL, J. *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*. Paris XIII^e: Éditions La Découverte, 2013.

CORBUSIER, L. *A Arte Decorativa*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

COULANGEON, P. "La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question", *Revue française de sociologie*, v.44, 2003.

_____. "Introduction". In: COULANGEON, P. ; DUVAL, J. *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*. Paris XIII^e: Éditions La Découverte, 2013.

_____. *Sociologia das Práticas Culturais*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

_____. "Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie: le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?". *Sociologie et sociétés*, v. 36, p. 59-85, 2004.

DENZIN, N. K. & LINCOLN, Y. S. *O Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre: Ed, Artmed, 2006.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Guarita e cavaletes em Apipucos. 24 ago. 2015. Disponível em: <http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/vida-urbana/2015/08/24/interna_vidaurbana,125168/guarita-e-cavaletes-em-apipucos.shtml> Acesso em: 20 set. 2017.

_____. Santo Amaro, dos mocambos aos prédios de luxo. 28 mar. 2015. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2015/04/28/interna_vidaurbana,573733/santo-amaro-dos-mocambos-aos-predios-de-luxo.shtml> Acesso em: 14 nov. 2017.

_____. Preço alto por metro quadrado no Recife. 3 jan. 2017. Disponível em: <http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/economia/2017/01/03/interna_economia,160699/preco-alto-por-metro-quadrado-no-recife.shtml> Acesso em: 13 ago. 2017.

DI MAGGIO, P. "Classification in Arts". *American Sociological Review*, v.52, p. 440-455, 1987.

DIMITROV, E. *Regional como opção, regional como prisão: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano*. Tese de doutorado em Antropologia Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2013.

_____. "Nunca pintei um cangaceiro": negociações em torno da identidade regional na trajetória de Francisco Brennand. In: *29^a Reunião Brasileira de Antropologia*, 2014.

DONNAT, O. *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris: La Découvert, 1994.

_____. "La stratification sociale des pratiques culturelles et son evolution 1973-1997". *Revue française de sociologie*. XL-1, p. 111-119, 1999.

DURAND, J. C. *Arte, Privilégio e Distinção. Artes Plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

DURKHEIM, É. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIAS, N. *Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

FERREIRA, M. C. "Permeável, *ma non troppo?* A mobilidade social em setores de elite, Brasil- 1996". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 47(16), 2001.

FLANDRIN, J. L. "La Distinction par Le gout". In: ARIÉS, Philippe & DUBY, Georges. *Historie de la vie privée*. Paris: Seuil, 1986.

FLICK, U. *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FREYRE, G. *O Velho Félix e suas "memórias de um Cavalcanti"*. Recife: Editora Massangana, 1989.

_____. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1940.

_____. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo, Global, 2003.

_____. *Casa-grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2006.

_____. "Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil". In: DINIZ, C. E et al (Orgs). *Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX*. Recife: Azougue, 2012.

FORJAZ, M. C. S. "Lazer e consumo cultural das elites". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 6(3), 1988.

FRIDMAN, V., OLLIVIER, M.. "Présentation: goûts, pratiques culturelles et inégalité sociales: branchés et exclus/ Content". *Sociologie et sociétés*, 1(36): pp. 3-11, 2004.

GASKELL, G. "Entrevistas individuais e grupais". In BAUER, M.W. & GASKELL, G (orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002.

GADINI, S. L. *Interesses cruzados: a produção da cultura no jornalismo brasileiro*. São Paulo: Paulus, 2009.

GÁTI, A. *Arte e Artesanato na arquitetura moderna de Janete Costa*. Dissertação de mestrado em Desenvolvimento Urbano - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

GAULEJAC, V. *La névrose de classe: trajectoire sociale et conflits d'identité*. Paris: Hommes & groupes éditeurs, 1987.

GENEALOGIA FREIRE. Judeus em Pernambuco. Disponível em: <http://www.genealogiafreire.com.br/judeus_em_pernambuco.htm> Acesso em: 1 dez. 2017.

GUERRA, F. *Decadência de uma Fidalguia açucareira*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981.

HALLE, D. "The audience for abstract art: class, culture and power". In: LAMONT, Michèle & FOURNIER, Marcel (org.). *Cultivating differences: symbolic boundaries and making of inequality*. The University of Chicago Press, 1992.

HEINICH, N. "Les rejets de l'art contemporain. *Publics et Musées*. n. 16, pp. 151-162, 1999.

_____. *Inside Culture: Art and Class in the American Home*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

IGEL, R. "Escritores Judeus Brasileiros: um percurso em andamento". *Revista Iberoamericana*. n 191, 2000.

JOÃO ALBERTO. Os bairros mais valorizados de Recife. 19 mai. 2017. Disponível: <<http://www.joaoalberto.com/2017/05/19/os-bairros-mais-valorizados-do-recife/>> Acesso em: 20 set. 2017.

JORNAL DO COMMERCIO. "Clubes mudam de perfil para atrair sócios". Matéria disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_1999/2907/em2307n.htm> Acesso em: 19/12/2017.

JUREMA, A. *O Sobrado na Paisagem Recifense*. Recife: UFPE, 1971.

KAUFMANN, J. C. *La trame congale*. Paris: Nathan, 1992.

_____. *Ego: Para uma sociologia do indivíduo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

LAHIRE, B. *O Homem Plural*. Petrópolis, Vozes, 2002.

_____. "Patrimônios Individuais de Disposições: Para uma sociologia à escala individual". *Sociologia, Problemas e Práticas*, Lisboa, n 49, pp. 11-42, 2005.

_____. *A Cultura dos Indivíduos*. Porto Alegre, Artmed, 2006.

LAMONT, M. *Money, Morals and Manners: The Culture of the French and the American Uper-Middle Class*. University of Chicago Press, 1992.

_____. "Looking back at Bourdieu". In: SILVA, E.; WARDE, A. (Orgs). *Cultural Analysis and Bourdieu's Legacy: Settling Accounts and Developing Alternatives*. London: Routledge, 2010.

LEABARON, F. "Capital". In: CATANI, A. M. Et al. (Org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LEAL, B. *Ensaio com Abelardo da Hora*. Recife: Instituto Abelardo da Hora, 2005.

LEÃO DO Ó, A. C. C. *A "Nova Velha" Cena: a vanguarda mangue beat e a formação do campo de música pop no Recife*. Tese de doutorado em Sociologia - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

LE MOS, C. *História da casa brasileira*. São Paulo: Editora Contexto, 1989.

LE WITTA, B. *Ni vue ni connue: approche ethnographique de la culture bourgeoise*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1988.

LIMA, J. D. S. *Cartografia das Artes Plásticas No Recife Dos Anos 1980*. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2014.

MARTUCCELLI, D. & DE SINGLY, F. *Las Sociologías del Individuo*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.

MCCRACKEN, G. *Cultura & Consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: MAUDAD, 2003.

MEDEIROS, M. "As teorias de estratificação da sociedade e o estudo dos ricos". Texto para Discussão – IPEA. Brasília, 2003.

_____. *O que faz os ricos ricos: o outro lado da desigualdade brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2012.

MICELI, S. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. "A Força do sentido". In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MELLO, J. A. G. *Diário de Pernambuco: arte e natureza no 2. Reinado*. Recife: Editora Massangana, 1985,

NASLAVSKY, G. *Arquitetura Moderna no Recife: 1942-1972*. Recife: Prefeitura do Recife, 2012.

NIEMEYER, O. Depoimento de Oscar Niemeyer fornecido a Maria Cecilia Loschiavo dos Santos, 1979.

PETERS, G. "Habitus, reflexividade e neo-objetivismo na teoria da prática de Pierre Bourdieu", *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 83, n.28, pp. 47-71, 2013.

PETERSON, R. A. "Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore", *Poetics*, n 21, pp. 243-258, 1992.

_____. "Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives" *Sociologie et sociétés*, v. 1, n.36, p.145-164, 2004.

PINÇON, M. ; PINÇON-CHARLOT, M. "A teoria de Pierre Bourdieu aplicada às pesquisas sobre a grande burguesia: uma metodologia plural para uma abordagem interdisciplinas". *Revista de Ciências Humanas*. Florianópolis, n 25, p.11-20, 1999.

_____. "Luxe, Calme et pauvreté: la bourgeoisie dans ses quartiers". *Les Annes de la Recherche Urbaine*, n. 93, 2003.

_____. "Sociologia da alta burguesia". *Sociologias*. n 18. Porto Alegre, 2007a.

_____. *Sociologie de la Bourgeoisie*. Paris: La Découverte, 2007b.

PIZA, D. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

PONTUAL, J. *Moradia, Mobiliário e Interior Doméstico Recifeense: um processo de transformação do cenário doméstico nas décadas de 1950, 1960 e 1970*. Tese de doutorado em Design. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

POUPART, J. A entrevista do tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In : POUPART, J. et al. *A pesquisa qualitativa*. Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008.

PORAQUI. Com grandes tiragens de obras Urban Arts oferece arte a preço mais acessível. 4 mar. 2017. Disponível em: <<https://poraqui.news/boa-viagem/com-grandes-tiragens-de-obras-urban-arts-oferece-arte-a-preco-mais-acessivel/>>. Acesso em: 04 jan. 2018.

PRATT, G. "The House as an Expression of Social Worlds". *Housing and Identity*. New York, Holmes and Meier, 1982.

PULICI, C. *O charme indiscreto do gosto burguês paulista: estudo sociológico da distinção social em São Paulo*. Tese de doutorado em Sociologia - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2010.

_____. "Sociologia do gosto: notas sobre um confronto bibliográfico". *BIB: revista brasileira de informação bibliográfica em Ciências Sociais/Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais*. n.67, 2009.

_____. "O gosto dominante como gosto tradicional: preferências e aversões estéticas das classes altas de São Paulo". *Novos Estudos*, n 9, Novembro, 2011.

REVISTA CLUB. Casa Cor Pernambuco termina edição 2016 com sucesso. 8 nov. 2016. Disponível em: <<http://www.revistaclub.com.br/casa-cor-pernambuco-termina-edicao-2016-com-sucesso/>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

REVISTA SIM. O novo escritório de Nejaim Azevedo. 17 jun. 2015. Disponível em: <<http://revistasim.ne10.uol.com.br/2015/06/o-novo-escritorio-de-nejaim-azevedo/>>. Acesso em: 04 jan. 2018.

ROSATTI, C. "O moderno sob encomenda: produtores e clientes do mobiliário paulistano na década de 1950". In: *38 Encontro Anual da Anpocs*, Caxambu, 2014.

SANTOS, M. C. L. *Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo, Olhares, 2015.

SETTE, M. *Arruar: história pitoresca do Recife antigo*. Recife, Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1978.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCRIDELLI, D. P. *Interiores e Exteriores da etiqueta e da decoração: gênero, posição social e histórias de vida*. Tese de doutorado em Ciências Sociais - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, F. B. & ARAÚJO, H. E. & SOUZA, A. L. “O consumo cultural das famílias brasileiras”. In: SILVEIRA, Fernando et al. *Gasto e consumo das famílias brasileiras contemporâneas*. Brasília, Ipea, 2007.

SIMMEL, G. “The Intersection of Social Circles”. In: *Sociology: Inquiries into the Construction of Social Forms*. Boston, Brill, 2009.

SOUZA, L. M.; AMORIM, L. E.; LOUREIRO, C. Morar no moderno: preservando a moradia no centro. *Primeira Conferência Latino-Americana de Construção Nacional de Tecnologia do Ambiente Construído*. São Paulo, 2004.

TASCHNER, G. “Raízes da Cultura do Consumo”. *Revista USP*. São Paulo, 1996-97.

VOGUE. Felizes para sempre! Dicas para uma decoração atemporal. 24 out. 2016. Disponível em: < <http://vogue.globo.com/lifestyle/noticia/2016/10/felizes-para-sempre-dicas-para-uma-decoracao-atemporal.html>>. Acesso em: 07 jun. 2017.

WEBER, W. A distribuição de poder dentro da comunidade. Classes, estamentos e partidos. In: _____, Max Weber: *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora UNB, 2000.

WACQUANT, L. “Esclarecer o habitus”. *Educação & Linguagem*. 16(10), p. 63-71, 2000.

APÊNDICE A - LISTA DAS MATÉRIAS (PARCIAL) DA SEÇÃO PODE ENTRAR!

Matéria	Profissão do(s) Participante(s)	Local da Moradia
“Galeria do humor”	Cerimonialista e antiquário	Boa Vista
“No meio de tudo”	Artista plástico	Rua da Glória
“Por um mundo mais verde”	Funcionário público	Aldeia
“Para Bento”	Gerentes de banco	Boa Viagem
“Trocando figurinhas”	Médico cardiologista	Apipucos
“O refúgio alado de Marianne Peretti”	Artista plastic	Olinda
“Casa de época”	Dono de antiquário	Boa Vista
“Cristina e suas coleções”	Ex-veriadora, empresária	Casa Forte
“Uma rara tarde silenciosa”	Cantor	Casa Forte
“Uma feijoada para Le Corbusier’	Arquiteto	Piedade
“A casa das árvores”	Arquiteto (Professor da UFPE) Médica	Boa vista
“As viagens de lili”	Cantora, dona de café-bar e artista	Setúbal
“Apartamento de engenho”	Herdeira de linhagens rurais	Candeias
“Valeu a espera”	Arquiteta Advogada	Parnamirim
“Para curtir a família”	Artista plástico e arquiteto	Av. Boa Viagem
“A casa é ateliê e é escritório”	Artista plastic	Pina
“Um lugar para recordar”	Vendedora	Boa Viagem
“vida feliz”	Escritora	Poço da Panela
“O melhor lugar do mundo”	Escritora	Casa Forte
“Blues na Várzea”	Analista de redes Bióloga	Várzea
“Casa de criadores”	Contadora de histórias Diretor musical	Alto do Mandu
“Um ótimo anfitrião”	Publicitário	Graças
“o céu de juliana”	Fotógrafa	Boa Vista
“O colecionador”	Curador, marchand, leiloeiro Médica	Boa Viagem

“Os viajantes”	Arquiteta	Casa Forte
“Sejam bem-vindos”	Arquiteta Arquiteto	Casa Amarela
“Apartamento Jardim”	Aposentada	Casa Forte
“Casa na Floresta”	Construtor	Aldeia
“um pé lá e outro cá”	Produtora Cultural Artista Plástico	Olinda
“uma visita nostálgica”	Educadora Advogado	Casa Forte
“Uma casa cheia de personalidade”	DJ e Diretor de cultura	Av Norte
“inspiração regional”	Estudante de ciências biológicas Empresário	Apipucos
“Arte com vista para o mar”	Aposentada Advogado	Pina
“O apartamento virou ateliê e galeria”	Artista Médico ginecologista	Boa Viagem
“Casa aberta para Aurora”	Arquiteta Arquiteto	Rua da Aurora
“Tributo a Lula Cardoso Ayres”	Administrador Arquiteta	Boa Viagem
“Tudo junto e misturado”	Restaurador e personalizador	Graças
“Família de artistas”	Designer Publicitário e músico	Casa Forte
“Olinda é um lugar que me inspira”	Artista plástica e escritora	Olinda
“Da terra”	Jornalista	Boa Viagem
“Casa Instalação”	Artista Plástico	Graças
“Morar bem”	Educadora Administrador	Tamarineira
“Ouro de Minas”	Estilista Empresário	Olinda
“Os reis do garimpo”	Publicitário Publicitária	Boa Viagem
“Alaranjado Brilhante”	Funcionária pública aposentada	Parnamirim
“Aqui tenho a música que quero”	Artista plastic	Olinda
“Um pouco daqui e dali”	Arquiteta	Av. Boa Viagem
“Olinda é aqui”	Professora (UFPE)	Av. Rosa e Silva
“O passado bate a porta”	Dado não informado	Madalena

“When I get home”	Funcionária pública federal	Poço da Panela
“O burburinho fica lá fora”	Fisioterapeuta Gastróloga	Centro
“Com memória e com afeto”	Dado não informado	Casa Forte
“Herança Cigana”	Jornalista Especialista em Tecnologia	Casa Forte
“Endereço cosmopolita”	Funcionária Pública	Rua do Sossego
“Interpretação do Brasil”	Empresária	Graças
“arte em família”	Música Psicóloga	Casa Forte
“Casa-álbum”	Designer Arquiteto	Graças
“Nostalgia da Boa Vista”	Médica	Casa Forte
“Aqui mora a saudade”	Arquiteta	Olinda, Cidade Alta
“Curadoria Afetiva”	Empresário	Boa Viagem
“Poesia cotidiana”	Artista plástica	Rua Amélia
“Para comer, beber e conversar”	Administradora de empresa Empresário	Espinheiro
“Seu lua passou por aqui”	Dado não informado	Poço da Panela
“Teoria do Caos”	Arquiteto	Boa Vista
“Em busca do passado perfeito”	Chefe e consultor	Boa Vista
“Magnólia”	Procuradora do Estado	Boa Vista
“Uma casa, duas cidades, infinitas lembranças”	Arquiteto	Dado não informado
“O mundo começa em Apipucos”	Antropóloga	Apipucos
“A casa que é da gente”	Empresária	Casa Forte
“Adão, Eva e o Capibaribe”	Dado não informado	Ilha do Retiro
“Para Alice com Amor”	Arquiteta Economista	Boa Vista
“A casa que é da gente”	Empresária	Casa Forte
“Aqui tudo se transforma”	Dado não informado	Pina
“Bem vindo à lage”	Artista Plástico, cabeleireiro	Dado não informado
“Com as marcas do tempo”	Arquiteta	Casa Amaela
“O 1502 é uma festa”	Produtor de Eventos	Jaqueira

“Aqui se contam histórias”	Dado não informado	Rua do Futuro
“Chá da tarde com Analine e Paulo”	Engenheiro	Bairro Novo
“Leve como o dono”	Funcionário Público	Boa Vista
“Devoto de arte popular”	Administrador e economista	Dado não informado
“Eu adoro isso aqui”	Funcionário do banco central	Av. Boa Viagem
“Aqui nada é tão sério”	Arquiteto	Boa Viagem
“com açúcar e saudades”	Herdeiro de linhagens rurais	Piedade
“Conforto e amplitude”	Publicitária Empresário	Av. Boa Viagem
“Casa Bonita é casa com arte”	Publicitário	Casa Forte
“Endereço dos sonhos”	Professor Arquiteto	Recife Antigo
“Tarsila do Amaral e Mestre Vitalino estão em um relacionamento sério”	Arquiteto	Apipucos
“Um lugar com o qual se identificar”	Arquiteto	Espinheiro
“Está faltando parede”	Jornalista e Publicitário Psicóloga e arte terapeuta	Casa Amarela
“Alice no país do sincretismo”	Funcionária do Tribunal do Trabalho e pesquisadora da cultura popular	Rua da Aurora
“O mega scrapbook de Vera”	Gestora de Pessoas	Cordeiro
“Como construir uma casa”	Designer e Decoradora	Dado não informado
“Moderno peno no mucho”	Administradora Advogado	Boa Viagem
“Benção de São Sebastião”	Curador	Olinda
“Endereço Afetivo”	Artista plástico	Poço da Panela
“Memória reciclada”	Fotógrafa Administrador	Sítio Histórico de Olinda
“Coleciono cheiros, sabores e sonhos e assombrações”	Artista Plástico	Bairro do Recife Rua do Apolo
“Para criar, meditar e celebrar”	Psicóloga e estilista	Apipucos
“Com açúcar, irreverência e afeto”	Administradora	Bairro Bonsucesso- Olinda
“Espaço de significação”	Cantor	Boa Viagem
“A fazenda”	Empresário	Poço da Panela
“Inventário da vida”	Publicitária	Graças

“Séculos de Pernambuco”	Restauradora	Poço da Panela
“Entre e fique mesmo à vontade”	Antropólogo Consultora de recursos humanos	Madalena
“Casa de colecionador”	Antiquário	Graças
“Uma manhã com guita”	Artista Plástica	Olinda
“A gente também quer uma casa de campo”	Produtora Fotógrafo	Aldeia
“Garimpando”	Terapeuta	Dado não informado
“Família tartaruga”	Figurinista Cineasta	Parnamirim
“Volta ao mundo em nove cômodos”	Jornalista Publicitário	Lisboa
“Tem que ser bonita, mas útil”	Produtora	Boa Viagem
“Sóbrio, mas alegre”	Empresária	Boa Viagem
“Minha casa é um protesto contra o consumo”	Ator e Diretor	Boa Vista
“Tradição de Família”	Empresária	Jaqueira
“Vintage Personalizado”	Maquiador Servidor Público	Rua da Aurora
“Quero ser dona do meu tempo”	Psicanalista	Derby
“Set Particular”	Cineasta	Boa Viagem
“Sem fronteiras”	Sociólogo Antropóloga	Casa Forte
“Brilho eterno de uma mente com muitas lembranças”	Escritora	Rua da Aurora
“Peça sua música”	Assessora de Imprensa	Piedade
“Clean e barroco”	Médico	Piedade
“Casa dos artistas”	Produtora	Parnamirim
“Casa foi feita para ser usada”	Arquiteta e paisagista	Monteiro
“Uma extensão da rua do Amparo”	Artista Plástica	Olinda
“Aqui não falta inspiração”	Artista Plástico	Ouro Preto-Olinda
“Areia sintética”	Chefe de cozinha Designer gráfico	Piedade
“Boa romaria faz quem em sua	Artista Plástico	Tamarineira

“casa está em paz”	Promotora de Justiça	
“Janela Indiscreta”	Fotógrafo	Edifício em Santo Antônio (região central)
“Janela Indiscreta”	Artista Plástico	Edifício em Santo Antônio (região central)
“Janela Indiscreta”	Artista Plástico	Edifício em Santo Antônio (região central)
“Janela Indiscreta”	Fotógrafo	Edifício em Santo Antônio (região central)
“Janela Indiscreta”	Produtora	Edifício em Santo Antônio (região central)
“Nem parece que o caos está logo ali”	Fundador e diretor da TV Viva	Olinda
“A cara de Deborah”	Cineasta	Boa Viagem
Dado não informado	Jornalista Jornalista	Aldeia
“Casa Cosmopolita”	Pianista Maestro	Piedade
“Sagrada Família”	Fotógrafo Estilista	Dado não informado
“Casa Galeria”	Marchand Empresário	Av. Boa Viagem
“Salada de Milão com Pernambuco”	Empresária e decoradora	Dado não informado
“Universo particular”	Designer	Poço da Panela
“Arte em toda casa”	Artista Plástico Arquiteta	Olinda
“Aqui tudo tem história e eles adoram contar”	Professor Universitário Socióloga	Várzea
“Mapa de charme e afeto”	Professora Universitária	Boa Viagem
“Produto Orgânico”	Artista Plástico	Olinda