

### **39 Encontro Anual da Anpocs**

#### **SPG 09 Gosto, hierarquias simbólicas e legitimidades culturais**

Coordenação:

Carolina Martins Pulici (UNIFESP),

Dmitri Cerboncini Fernandes - (UFJF)

**Gosto e legitimidade no âmbito da decoração:** análise do jornalismo cultural da seção Pode entrar! (revista Aurora do Diário de Pernambuco)

Louise Claudino Maciel

## 1. Introdução

A revista Aurora consiste em um suplemento cultural em forma de revista que circulou nas edições de domingo do jornal *Diário de Pernambuco*. Se o jornal ostenta o título do jornal mais antigo do estado de Pernambuco, sendo, portanto, muito consagrado na região, a revista teve um período de tempo limitado, tendo circulado de novembro de 2010 a janeiro de 2014, totalizando um número de 164 edições.

Minha análise não abarca o suplemento cultural como um todo, mas uma das suas seções voltada para a apresentação da decoração de algumas residências localizadas nas cidades de Recife e Olinda denominada de *Pode Entrar!*. Todas as matérias da seção seguem a mesma linha editorial, sendo compostas de título e subtítulo, de um pequeno texto que aborda alguns aspectos da decoração da residência visitada e que traz trechos da entrevista feita com o morador ou moradores da residência, além das fotografias da residência, tais como as fotos de cômodos, de móveis, de obras de arte, de objetos colecionados, etc. Todas as fotos contêm legendas que informam, dentre outras coisas, a procedência de móveis e de objetos da decoração, nome de artistas, estilos estéticos, etc.

Nesse texto, apresento as conclusões parciais de análise de um conjunto das matérias contidas na seção *Pode entrar!*<sup>1</sup>. Essa análise inicial teve como objetivo investigar quais as propriedades e as práticas, na esfera da decoração, são vinculadas ao grupo representado na seção. Seguindo Bourdieu (2008), compreendemos o espaço social como uma estrutura de distribuição desigual de capitais importantes (econômico, cultural, etc.) que posiciona indivíduos e grupos. Os condicionantes sociais associados a essa posição se expressam, por mediação do *habitus* e do *gosto*, em estilos de vida diferenciados. Por sua vez, na luta simbólica que caracteriza os segmentos mais privilegiados do espaço social, ou seja, as diferentes frações da classe dominante, pela legitimação do seu estilo de vida, o jornalismo cultural pode figurar como uma esfera importante, na medida em que opera como instância de consagração de um estilo de vida específico.

Na investigação que fizemos de um conjunto das matérias da seção *Pode entrar!*, identificamos que o grupo social *predominantemente* retratado na revista pode ser compreendido como a fração dominada da classe dominante da cidade do Recife rica em

---

<sup>1</sup> Ressalvo que alguns desses resultados serão enriquecidos podendo vir a ser reformulados mediante a etapa de entrevistas, a serem feitas com jornalistas que trabalharam na revista e com os moradores representados no suplemento, que ainda não se iniciou.

capital cultural. Já a modalidade de gosto *predominantemente* encontrada foi a que Bourdieu define como *gosto legítimo*, com variações importantes que vão das residências mais associadas ao *gosto burguês*, caracterizado como um sistema de preferências pela cultura consagrada e pela tradição àquelas residências mais associadas ao *gosto intelectual*, marcado, dentre outros aspectos, pela inclinação aos valores vanguardistas do campo de produção erudita.

Comparando nosso estudo com o de Araújo (2006) que também teve como objetivo a análise das práticas de decoração de uma fração da classe alta do Recife, foi possível inferir algumas hipóteses a serem investigadas pela pesquisa de campo. As práticas e propriedades associadas ao grupo social analisado por Araújo, que ela denomina de “novas elites”, são profundamente diferentes daquelas encontradas por mim na análise das matérias do grupo social representado no suplemento Aurora. No âmbito da decoração, as características do estilo *clean* que Araújo associa a nova elite da cidade difere substancialmente das práticas e propriedades que caracterizam o sistema de preferências dos indivíduos representados na seção Pode entrar!.

## **2. Jornalismo cultural e legitimação**

É somente a partir de meados do século XIX que o jornalismo brasileiro, de cunho fortemente político até então, começa a ceder espaço para a cultura (GADINI, 2009). Mas, a presença definitiva da esfera cultural nos jornais somente se concretiza no século seguinte, com destaque para os anos 1950, palco de surgimento dos suplementos literários e, também, do “segundo caderno”, como ficou conhecida a prática dos jornais reservarem um caderno a parte de outras editoriais do jornal para tratar dos temas da cultura.

Na década de 1950, já se pode observar a estruturação de um *campo de produção de bens simbólicos* na forma de uma oposição entre seus dois subcampos. O *Campo de Produção Erudita* (CPE) – caracterizado pela produção para os próprios produtores e pela denegação do capital econômico em relação ao capital propriamente artístico que traz reconhecimento e legitimidade (de produtores e de produtos). Além disso, o CPE se caracteriza pelo estabelecimento de princípios de avaliação especificamente estéticos,

capazes de assegurar a autonomia relativa do campo. Já o *Campo da Indústria Cultural* (CIC) é caracterizado pela produção visando o lucro e o maior número de audiência<sup>2</sup> (BOURDIEU, 1996).

Na virada do século XIX para o XX, a sociedade brasileira passou por mudanças sociais, econômicas e políticas profundas – abolição da escravidão, a proclamação da República, a ampliação de um mercado interno, o crescimento urbano – que impactaram na esfera cultural, criando condições propícias para a formação de um campo de produção de bens simbólicos, sobretudo na cidade de São Paulo.

Para Bourdieu (1996), a constituição do CPE se fundamenta na dissociação da esfera artística das demais esferas sociais e é potencializada pela construção de um modo de percepção propriamente estético das obras. Além disso, o campo só se instaura mediante a perda do monopólio, em uma única instituição ou agente, de impor as categorias de apreciação e percepção legítimas no que se refere à produção das obras de arte.

No Brasil, enquanto a vida artística foi governada por uma única instituição, a constituição de um campo artístico deparou-se com limites intransponíveis. Isso porque onde uma única instituição determina os objetos legítimos e a maneira legítima de tratá-los, não pode haver concorrência e nem disputa entre os pares por legitimidade, decorrente das suas tomadas de posições estéticas. A Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro foi a principal, senão a única instância de consagração da produção artística durante todo o período monárquico (1822-1889). Marcada pela promoção de um único estilo artístico, o neoclássico, essa instituição recrutava seus aprendizes entre os filhos das classes pobres urbanas<sup>3</sup> e exigia deles obediência máxima aos cânones, sob a pena de corte dos auxílios e bolsas que garantiam a sua sobrevivência no Brasil ou no exterior (DURAND, 2009).

Na passagem para o período republicano, a Academia de Belas Artes vinha perdendo cada vez mais a importância e a centralidade da qual desfrutou no período

---

<sup>2</sup> Ao analisar a constituição do campo literário na França, Bourdieu (1996) afirma que no final do século XIX, a hierarquia dos gêneros e dos autores segundo critérios específicos ao campo é inversa àquela estabelecida segundo o sucesso comercial. A existência destes dois critérios de hierarquização conduz a uma cisão no campo da produção dos bens culturais entre o *campo da indústria cultural* e o *campo de produção erudita*.

<sup>3</sup> Segundo Durand (2009, p. 6), em uma nação escravocrata e de base rural, na qual o ensino jurídico, médico e de engenharia militar começava a se desenvolver, dificilmente a carreira artística interessaria aos filhos de ‘boas famílias’.

monárquico. Segundo Miceli (2003), nas quatro décadas de transição entre os séculos XIX e XX, junto às mudanças socioeconômicas importantes na sociedade brasileira, observa-se a consolidação de instituições especializadas na formação e no treinamento profissional de artistas, de espaços de exibição e comercialização da produção artística e estrangeira.

A semana de arte moderna, em 1922, é um marco importante para a constituição do CPE, visto que representa a contestação feita pelo círculo modernista<sup>4</sup> à arte acadêmica, por meio da afirmação de novos objetos para o tratamento artístico – experiência social dos imigrantes estrangeiros, personagens populares (MICELI, 2003) – e, também, de novas chaves estilísticas, absorvidas pelo contato com as vanguardas artísticas da Europa. Esse círculo desafia, portanto, a Academia e o seu monopólio de definir os objetos legítimos e a maneira de tratá-los.

Como afirma Bourdieu (1996), o princípio de mudança dos gêneros, dos movimentos e das obras no CPE reside nas lutas entre os agentes e as instituições que integram o campo. Em função da posição que ocupam na distribuição do capital vigente, esses agentes podem adotar estratégias de conservação (ortodoxos) ou de transformação da estrutura de distribuição do capital (heterodoxos). A ortodoxia representada pela pintura acadêmica era agora desafiada pela heterodoxia dos artistas modernistas.

Posteriormente, alguns modernistas irão adotar estratégias de conservação, como se vê na ocasião da primeira Bienal, em 1951, em que defensores da arte figurativa e os defensores da arte abstrata disputaram a legitimidade artística. O espaço ocupado por obras do abstracionismo geométrico incomodou os artistas modernistas já consagrados pelo estilo figurativo como Di Cavalcanti e Cândido Portinari (COUTO, 2004). Já para os defensores da arte abstrata, as obras desses artistas expressavam uma condição social anterior, patriarcal e agrária, enquanto que o abstracionismo estaria em sintonia com o processo de modernização que o país vivenciava.

A década de 1950 é marcada pelo discurso da modernização e do progresso, encarnados na construção de Brasília, quando o modernismo na arquitetura, representado pela escola de Le Corbusier, contesta os estilos arquitetônicos caros ao estilo de vida das

---

<sup>4</sup> Segundo Durand, esses círculos pertenciam a uma burguesia cafeeira que diferia da antiga classe dirigente do Vale do Paraíba, pois, devido aos processos de descentralização política advindos com a República, pôde desfrutar de estadias mais longas na Europa, entrando assim em contato com o que havia de mais novo nos centros culturais e artísticos europeus. Tais círculos pertencentes à elite foram forçados a permanecer no país durante a guerra mundial. Essa permanência compulsória contribuirá com a consolidação do campo das artes plásticas entre 1930-1947.

elites tradicionais, do neoclássico ao neocolonial (DURAND, 2009). Na mesma proporção em que o campo cultural se fortalece, aumenta a cobertura desse campo pelos jornais do Brasil. A década de 1950 caracteriza a um só tempo o processo de modernização do jornalismo e, também, da crescente importância assumida pela cultura nas suas páginas.

O articulismo político e intenso debate sobre livros dão lugar ao relato de fatos (PIZA, 2003, p.19) que visam atender aos interesses mais práticos dos leitores ganham espaço nos diários até então predominantemente ocupados pela literatura<sup>5</sup>. Se até a década de 1950, ela se confundia com o jornal, passa agora a ocupar os suplementos de finais de semana. Em 1956, o Estado de S. Paulo inaugura o *Suplemento Literário*, que reunia intelectuais de grande porte<sup>6</sup> e se orientava para formar competência cultural entre um grupo seleto de leitores, como se pode ver por meio da concepção de Décio de Almeida Prado (apud PIZA, 2003, p.37) diretor do jornal:

Não exigiremos que ninguém desça até se por à altura do chamado leitor comum, eufemismo que esconde geralmente a pessoa sem interesse real pela arte e pelo pensamento. (...) Uma publicação que se intitula literária nunca poderia transigir com a preguiça mental, com a incapacidade de pensar, devendo partir, ao contrário, do princípio que a vida intelectual sem um mínimo de esforço e disciplina.

Desse modo, em clara sintonia com os valores do CPE que denegam o capital econômico e em decorrência disso podem se liberar das demandas da grande audiência, o jornalismo cultural dos suplementos visava contribuir com um público específico, na sua formação em relação às obras de arte legítimas. Segundo Travancas (2001), os suplementos não davam retorno financeiro aos jornais, estando mesmo calcados numa espécie de retorno simbólico. Eles também participavam das tomadas de posição em relação aos princípios estéticos e estilísticos presentes no CPE, de modo que alguns destes suplementos se consagravam por veicular temas ligados ao passado e à tradição, enquanto outros por abrir espaço para os movimentos de vanguarda, seja na literatura, nas artes plásticas ou no teatro.

A partir da década de 1960, esse jornalismo cultural de forte teor erudito vai sendo substituído por um modelo que cada vez mais se define pelo agenciamento, informação e serviço dos produtos da indústria cultural que se consolida no país. Nos

---

<sup>5</sup> Na ausência de casas editoriais no país, os jornais se constituem como espaço de veiculação das obras de escritores, poetas e demais segmentos letrados (GADINI, 2009).

<sup>6</sup> Antonio Candido (Literatura), Paulo Emilio Sales (cinema), Lourival Gomes Machado (artes visuais).

anos 1980, o modelo de cadernalização dos diários brasileiros se consolida<sup>7</sup>. Já a tônica dos anos 1990 consiste na presença cada vez maior de assuntos que não fazem parte das chamadas sete artes (literatura, teatro, pintura, escultura, música, arquitetura e cinema), tais como moda, gastronomia e design (PIZA, 2003). Nessa década, muitos jornais retomam a prática de publicarem suplementos de finais de semana, tendo como escopo uma ampla área de produtos e de práticas do campo cultural, tais como turismo, moda, colunas sociais, dicas de consumo, dicas gastronômicas, vinhos, comportamento e habitação (GADINI, 2009, p. 226).

Muitos desses suplementos reproduzem a lógica do entretenimento e do agenciamento de bens culturais predominantes nos cadernos. Contudo, alguns deles, tais como o suplemento *Mais!*, (*Folha de S. Paulo*), criado em 1992, são conhecidos por visar um “modelo de leitor mais preparado que havia sido preterido nos anos 1980” (LIMA, 2012 p.123). Segundo Gadini, essa seria uma das situações em que os suplementos culturais também operam como mecanismos de distinção social (2009, p.221).

De outro modo, uma vez que as matérias do jornalismo cultural “integram um conjunto de representações que vincula objetos e /ou práticas culturais a grupos sociais” (PULICI, 2010, p. 125), esse jornalismo pode ser compreendido como uma instância de consagração a qual se confere o poder de legitimar um arbitrário cultural específico. Desse modo, o conjunto de valores e comportamentos presentes na decoração das moradias de determinado grupo social pode ser convertido em cultura legítima, ou seja, em “bom gosto”. A revista *Aurora* era editada por um jornal tradicional do estado o que aumenta o seu poder de consagração. Nesse sentido, pode-se compreender porque um grupo social da cidade do Recife tenha aceitado abrir a privacidade das suas moradias para a revista. Mas, que grupo social é este?

Como afirma Durand (2009), as classes mais abastadas e as classes médias são aquelas mais empenhadas nos efeitos de distinção, e, desse modo, em investimentos estéticos no seu espaço residencial. Contudo, seguindo a perspectiva lançada por Bourdieu (2008), entendemos que as classes não são agrupamentos homogêneos. No

---

<sup>7</sup> Os cadernos de cultura apresentam uma estrutura editorial formada por: 1)matérias jornalísticas - notícia, reportagem, entrevistas diretas; 2) Crítica cultural que inclui espaço para um articulista por edição, com texto em forma de artigo, ensaio ou crônica, dependendo do diário; 3) coluna social; 4) serviço e roteiro, com sinopses de filmes em cartaz, roteiros de museus... 5)programação ou guia de TV, com destaque para filmes do dia, seriados em exibição e informação sobre atores de telenovelas; 6) variedades.

caso da classe dominante, o autor demonstra que ela é dividida em frações que possuem estrutura do capital inversa: frações dominantes ricas em capital econômico e frações dominadas ricas em capital cultural<sup>8</sup>.

Além da estrutura do capital, a trajetória social também separa os indivíduos possuidores, praticamente, do mesmo volume de capital. Neste caso, a oposição se estabelece entre aqueles que pertencem há muito tempo à classe dominante e aqueles recém-chegados a ela. Estrutura do capital e trajetórias diferentes, por intermédio do *habitus*, se expressam em estilos de vida diferentes, manifestados sobretudo “com relação a cultura legítima e nos matizes da arte de viver cotidiana” (BOURDIEU, 2008, p. 245). Passo a analisar quais práticas e propriedades no âmbito da decoração caracterizam o grupo social representado na revista Aurora.

### **3. “Nada de luxo, muita arte”: Capital cultural legitimado**

A frase acima, retirada da matéria “Casa-Ateliê”, indica a fração social da classe dominante que é objeto de legitimação da seção Pode entrar!, revista Aurora. Na oposição luxo x arte, capital econômico x capital cultural a revista opera a legitimação do segundo polo. Desse modo, a partir da análise das matérias inferiu-se que grupo que foi representado no suplemento cultural integra a classe dominante das cidades de Recife e de Olinda, sendo *predominantemente* integrantes da fração dominada, rica em capital cultural.

Isso não significa que o capital econômico não seja um trunfo presente neste grupo social. A presença dele se faz ver, dentre outros aspectos, na localização das moradias nos bairros mais nobres da zona norte da cidade, tais como Poço da Panela, Casa Forte, Tamarineira, Apipucos, Jaqueira, etc. Em relação a zona sul, os moradores residem, em sua maioria, no Bairro de Boa Viagem, muitos deles na orla da praia.

Como afirma Bourdieu (2008), somente na posse de capital econômico, um indivíduo pode prolongar seu empreendimento de aquisição de capital cultural. Essa

---

<sup>8</sup> Bourdieu diferencia o volume do capital, ou seja, a soma das modalidades de capital que o indivíduo possui, como capital econômico e capital cultural, e a estrutura, o peso relativo de cada tipo de capital no volume global (BOURDIEU, 2008).



aquisição está fortemente ligada ao tempo livre que sua família pode lhe proporcionar, ou seja, do tempo em que ele é liberado das necessidades econômicas. Somente estando liberado dessas necessidades, o indivíduo pode consolidar o que Bourdieu (2008) chama de *disposição estética*.

No sentido especificamente artístico, essa disposição é caracterizada por dirigir para a obra de arte uma percepção propriamente estética, capaz de priorizar a *forma* em detrimento da função. Assim, aqueles que se caracterizam por tal disposição dispõem dos códigos de decifração dos produtos do CPE que, pela própria autorreferencialidade que lhe caracteriza, exclui os que não são capazes de aplicar um modo de percepção estético às obras, decifrando estilos, escolas, fase da obra de determinado artista. Contudo, se a arte é o domínio por excelência do exercício da disposição estética, ela pode se exprimir em todas as esfera da prática que caracterizam um estilo de vida, a exemplo da decoração das moradias (BOURDIEU, 2008, p. 168).

A ideia de analisar a seção Pode entrar! partiu da identificação dessa disposição estética nos moradores que foram entrevistados pela seção. A leitura de algumas matérias revelou desde logo que as moradias ali apresentadas se caracterizavam por um elevado investimento estético no âmbito da decoração. Um indício da presença desse investimento pode ser observado nos próprios títulos das matérias, tais como: “Casa de colecionador”, “Arte em família”; “Curadoria afetiva”; “Poesia Cotidiana”; “Casa de época”, “A casa é ateliê e escritório”; “Geralda e suas coleções”; “Blues na Várzea”; “Uma feijoada para Le Corbusieur”; “Casa de criadores”; “O colecionador”; “Arte com vista para o mar”; “Casa-Instalação”; “Casa bonita é casa com arte”.

No seu primeiro ano de edição, a seção Pode entrar! já delineia o perfil de consagração das práticas de decoração de um segmento da cidade do Recife caracterizado pelo acúmulo considerável de capital cultural. Os indivíduos entrevistados nesse primeiro ano de edição são, sem exceção, intermediários culturais situados no campo da produção de bens simbólicos: uma sócia da grife Maria Silva, cujo marido é fotógrafo, uma empresária e proprietária de uma loja de decoração de móveis de estilo retrô no Recife, cujo marido é músico, dois artistas plásticos, uma marchand de galeria que leva o seu nome, cujo marido é empresário, uma designer (estilista e decoradora), escritores e chefs de cozinha. Nos demais anos, a revista permanece com esse padrão: artistas, professores universitários, arquitetos, produtores culturais, estilistas, entre outros, predominam na revista, ao lado das poucas matérias que trazem as moradias de

empresários que, segundo a caracterização de Bourdieu (2008) da classe dominante, estariam situados em sua fração dominante.

A consagração do capital cultural existente entre os membros desse grupo é um aspecto fundamental da seção Pode entrar!. Vale ressaltar que essa consagração se faz, sobretudo, em relação aos dois dos três modos de existência do capital cultural, quais sejam: o estado objetivado e o estado incorporado<sup>9</sup> (BOURDIEU, 1979). Em seu modo objetivado, o capital cultural pode ser expressado na posse de bens culturais, como obras de arte, livros, coleções de objetos estéticos, móveis, etc. Já o seu modo incorporado ele é “propriedade feita corpo, tornada parte integrante da ‘pessoa’, um *habitus*” (p.4).

Os trechos abaixo<sup>10</sup> permitem visualizar a legitimação do capital cultural objetivado pelo suplemento Aurora. Vale ressaltar que mesmo títulos como “Arte em toda a casa” (28/11/2010) “Está faltando parede” (09/01/2011) já são modos de legitimação desse modo de existência do capital cultural.

Obras de arte, naturalmente, não faltam. Tem Francisco Brennand, Nhó Caboclo, Thiago Amorim, Cavani Rosas, Guita Charifker... E, e claro, Luciano Pinheiro. (Aurora, “Arte em toda a casa”, 28/11/2010)<sup>11</sup>.

Nos quatro pisos, artistas veteranos e novos talentos dividem espaço democraticamente. A última aquisição foi uma obra do gaúcho André Venzon, Corpo Tapume, exposta na sala de estar junto com peças de Zé Cláudio, Pedro Frederico, Virgulino, Roberto Ploeg, Cláudio Tozzi, Edson Menezes, Léo Piló e Jeims Duarte, entre outros. Na lista de trabalhos preferidos, Carlos destaca uma releitura tridimensionada da obra Quarto em Arles, do holandês Van Gogh, assinada pela pernambucana Badida. (Aurora, “bênção de são sebastião”, 13/02/2012)<sup>12</sup>.

“Ao lado de Chagall estão quadros de artistas pernambucanos como Paulo Meira, uma chaise longue LC4, Le Corbusier, e os castiçais desenhados pela arquiteta Janete Costa” (Aurora, “Galeria do humor”, 11/02/2014)<sup>13</sup>.

Ademais, as fotografias que integram as matérias são um componente importante dessa legitimação<sup>14</sup>. Elas enquadram determinados objetos da casa, como as obras de

---

<sup>9</sup> O estado institucionalizado corresponde aos títulos escolares que o indivíduo possui.

<sup>10</sup> Trechos em itálico destacam as falas dos moradores na matéria citada.

<sup>11</sup> Trecho da matéria que apresenta a casa de um artista e de sua esposa, arquiteta, na cidade de Olinda, no Alto da Cé.

<sup>12</sup> Trecho da matéria que apresenta a casa do coordenador do Santander Cultural do Recife, localizada no sítio histórico de Olinda

<sup>13</sup> Trecho da matéria que apresenta a casa de um antiquário e cerimonialista localizada no bairro da Boa Vista, Recife.

<sup>14</sup> Na ocasião de apresentação do trabalho irei expor algumas das fotografias das matérias.

arte. Narrativas e fotografias em torno de coleções de objetos, livros e CDs também fazem parte dessa legitimação do capital cultural objetivado, como se demonstra nos trechos abaixo:

“[nome do informante] morou durante quase 30 anos em uma casa de grandes proporções, em que a maior atração era uma estante cinematográfica de 3,6 metros de altura por 4 metros de comprimento. Madeira de lei, amarelo vinhático, sem prego, nem parafuso” (Aurora, “Galeria Literária”, 05/12/2010).

“Pela casa, facilmente se esbarra em livros. *‘Estimula a leitura ter um livro sempre à mão’*”. (Aurora, *Minha casa é um protesto contra o consumo*, 31/07/2011)

“Ala cultural - Toda a parte social fica restrita ao primeiro piso. A parte superior do apartamento é reservada aos instrumentos musicais, livros e CDs. *‘Virou nossa ala cultural. Poucas pessoas frequentam essa área. Apenas a família e alguns amigos têm acesso. É o local onde o marido da informante compõe, escuta música. Instalamos até uma porta semi-acústica para evitar que os sons se espalhem para o resto da casa’*. Funciona. A equipe de reportagem não foi convidada a conhecer o local e nem desconfiou que ali dentro mora uma orquestra sinfônica” (Aurora, “Sala de Milão com Pernambuco”, 21/11/2010).

O último trecho citado demonstra a importância do capital cultural na composição do estilo de vida desse grupo social. Muitas moradias possuem cômodos unicamente reservados para o exercício da competência cultural dos moradores, como salas de leitura, de ouvir música, de tocar instrumentos musicais, etc. Mas, não é somente no estado objetivado que o capital cultural é objeto de legitimação pelo suplemento, mas, também, em seu estado incorporado. Tal modo de existência do capital cultural se expressa na competência artística que muitos entrevistados apresentaram, quando da explicação de suas preferências estilísticas, na demonstração de conhecimento dos estilos de móveis, de estilos arquitetônicos, etc.:

“Com um pé direito de cinco metros, o ambiente é apresentado por [nome da informante], que desvenda o que olhos leigos não percebem. *‘A altura tem uma razão de ser. O calor sobe, quanto mais alto for o teto. Os portugueses sabiam o que estavam fazendo’*, conta”. (Aurora, “Galeria Literária”, 05/12/2010)

*‘Não compro móveis produzidos em série. Prefiro investir em objetos antigos porque, além de mais duráveis, são preciosos. Minha casa é um protesto contra o consumo’* (Aurora, “Minha casa é um protesto contra o consumo”, 31/07/2011).

*‘Não há muitas opções de edifícios com uma arquitetura menos óbvia, e queríamos um lugar que tivesse um passado’*, conta”. O imóvel escolhido tem um pé direito de três metros, assoalho de madeira

original e uma sanca para esconder uma das vigas do teto. ‘A técnica era comum na escola modernista’, explica.. (Aurora, “Set Particular”, 28/08/2011).

“Os pratos que compõem a parede ao lado da mesa de jantar Saarinen fazem parte da família rosa da Companhia das Índias’ ensina. Toda essa porcelana foi fabricada entre séculos 18 e 19. O lustre é um Baccarat rabo de tatu. ‘Assim chamada porque lembra anatomia do animal. muito comum nas casas pernambucanas. é um artigo típico de nosso estado, apesar de ser produzido na França’” (Aurora, Galeria do humor”, 11/02/2014).

Os trechos acima demonstram a competência artística de alguns indivíduos entrevistados pelo suplemento cultural. Eles se aproximam do “*olhar puro*”, caracterizado pela posse dos códigos específicos exigidos para o consumo dos bens artísticos. Esse olhar tem como seu oposto o “*olhar ingênuo*” característico dos indivíduos que na falta dos códigos propriamente estéticos, aplicam os códigos do seu *ethos* às obras (Bourdieu, 2008). Se o *olhar puro* pressupõe condições de existência inteiramente específicas para sua constituição, não raro ele aparece na seção Pode entrar! como um “dom” dos moradores entrevistados. “Na sala, o maior exemplo do *olhar seletivo* de Edson. Um antigo guarda-roupa se transformou em uma peça multiuso” (Aurora, “Vintage Personalizado”, 14/08/2011, grifo meu) ou ainda “A pernambucana acredita que sempre teve um *olhar apurado* para garimpar peças tanto artísticas, quanto decorativas. A posterior formação em história da arte só veio selar esse interesse” (Aurora, “garimpendo”, 26/06/2011, grifo meu). Mas, é justamente por estar associado a condições de aprendizagem inteiramente específicas, que não estão disponíveis para todos os indivíduos, que o olhar puro não pode ser tido como um dom da natureza.

#### **4. Variações no gosto**

Esta pesquisa segue a concepção de Bourdieu (2008) de que o gosto é a base dos componentes do estilo de vida de um grupo social. Negando a visão naturalizada dos gostos, Bourdieu afirma que eles são o produto do *habitus*, ou seja, do conjunto das disposições, dos esquemas de percepção e de ação que os indivíduos interiorizam a partir de uma dada posição no espaço social. A partir dessa posição, associada a uma

determinada classe de condicionamentos, o indivíduo vivencia um processo de socialização, por meio do qual ele irá formar o gosto, entendido como disposições para se apropriar de determinado conjunto de bens e de práticas, materiais e simbólicas.

Segundo o autor (2008), há uma homologia estrutural entre o espaço social, ou seja, espaço no qual os grupos sociais estão hierarquizados<sup>15</sup> e o espaço dos estilos de vida. No topo desta hierarquia estão os estilos de vida caracterizados pelas propriedades e práticas mais raras, não apenas no que tange ao seu custo econômico, mas porque as disposições que elas requerem para o seu consumo não estão disponíveis para todos os grupos sociais, como exemplo da *disposição estética*.

É a posse da disposição estética que permite definir o gosto das classes dominantes como o *gosto legítimo* visto que lhes fornece as condições para o consumo material e simbólico dos bens da cultura legítima. Já os outros gostos – gosto médio e gosto popular – são entendidos como modos de reconhecimento sem o conhecimento desta cultura que se manifesta no consumo dos seus bens menores pelos integrantes do *gosto médio*, e, ainda, nos sentimentos de indignidade cultural presente entre as classes populares que subordinam a forma à função em todos os subespaços de produção simbólica (*gosto popular*).

Vale ressaltar que para Bourdieu nem todas as frações da classe dominante se caracterizam pelo gosto legítimo. Frações cujo pertencimento a essa classe baseia-se, sobretudo, na base de capital econômico (grandes comerciantes e dos “novos ricos”) podem não possuir as disposições que garantam uma apropriação simbólica dos bens da cultura legítima, fazendo com que o sistema de preferências dessas frações se aproxime do gosto médio ou mesmo do gosto popular. Já no que se refere às frações da classe dominante que possuem capital cultural, Bourdieu estabelece uma diferenciação entre o gosto burguês e o gosto intelectual:

O “gosto burguês” – sua característica – opõe-se não só ao “gosto intelectual”, mas também (essencialmente pela posse de obras de arte, pela frequência de galerias e teatro) ao “gosto médio” da maioria dos industriais e, sobretudo, dos grandes comerciantes, leitores de *Auto-journal*; entre os recursos raros, estes apropriam-se apenas daqueles acessíveis ao dinheiro, tais como os automóveis de luxo (BOURDIEU, 2008, p. 273).

A partir de uma análise do conjunto das matérias da seção *Pode entrar!*, a modalidade de gosto *predominantemente* encontrada foi a que Bourdieu define como

---

<sup>15</sup> Sobretudo, a partir de princípios diferenciadores como a estrutura e o volume do capital.

*gosto legítimo*, com variações importantes que vão das residências mais associadas ao *gosto burguês* àquelas residências mais associadas ao *gosto intelectual*.

O gosto burguês é caracterizado como um sistema de preferências voltado para os bens da cultura consagrada e para a tradição. Comumente, associa-se às frações dominantes das classes altas, em que a posição dominante em capital econômico não dispensa os investimentos simbólicos nas práticas e no consumo dos bens da cultura legítima. Esse sistema de preferências está presente, por exemplo, entre os colecionadores de obras de arte das primeiras décadas do século XX analisados por Miceli (2002). No momento em que o círculo modernista desafiava a ortodoxia da arte acadêmica, estes colecionadores mantiveram suas preferências por obras acadêmicas, o que se vê pelo número substancialmente maior de obras desse estilo em seus acervos de arte.

Se, por vez ou outra, 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 (MICELI, 2002, p. 29).

Um dos temas da arte acadêmica consistia na própria figuração do estilo de vida da burguesia, a exemplo da tela “Cena de Família de Adolfo Augusto Pinto”, de Almeida Junior que registra a rotina doméstica de uma família da elite dirigente paulista. Como afirma Bourdieu (2008), a fração dominante da classe dominante espera da arte um fortalecimento da segurança de si mesma, o que a torna pouco receptiva as audácias da vanguarda<sup>16</sup>.

Em pesquisa com as elites de São Paulo, Pulici (2010) também se deparou com esse padrão de gosto entre integrantes das frações dominantes da burguesia paulista, residentes nos Bairros Jardins. Segundo a autora, o acionamento de itens da cultura legítima tem um lugar importante no estilo de vida dessa fração das elites de São Paulo, o que se vê pela 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. Mas, essa participação em organizações culturais não “indica um padrão de

---

<sup>16</sup> Segundo Durand (2009), até os anos 1950, a arte acadêmica predominava nas galerias de São Paulo. Mas, a partir de 1959, observa-se um declínio dessas galerias paralelo ao crescimento das lojas de arte moderna, que procuram localizar-se nos novos quarteirões de comércio de luxo próximos aos Bairros Jardins.

gosto vanguardista. Pelo contrário, a análise das preferências e aversões estéticas da população estudada permite afirmar que 'o gosto burguês ou mundano é fundamentalmente um gosto tradicional' (PULICI, 2011, p. 125). Esse gosto tradicional se manifesta, dentre outros aspectos, na rejeição dos pesquisados à arte contemporânea e, ainda, aos valores da arquitetura modernista.

Também nas moradias que foram apresentadas no suplemento cultural Aurora, foi possível identificar decorações próximas de um sistema de preferência voltados para os bens da cultura consagrada e para a tradição<sup>17</sup>. É o caso das matérias “O passado bate a porta” (18/03/2012), onde a tradição figura como o valor mais importante da decoração da casa: “Guardando altas portas em forma de arco, duas armaduras de ferro recebem os visitantes e parecem conduzi-los à Idade Média. ‘*Sempre gostamos de coisas antigas, do tom clássico*’, conta [nome da informante]”. Além disso, indícios desse gosto tradicional foram encontrados na preferência por obras do movimento armorial, agora já consagrado no campo artístico da cidade<sup>18</sup>. A matéria sobre a decoração do sobrinho de um dos artistas consagrados desse movimento artístico, Lula Cardozo Ayres, pode ser tomada como exemplo:

Na sala de estar, a parede é tomada por quadros do tio. Na mesa de centro, ovos de Francisco Brennand e escultura de Abelardo da Hora. No alto, detalhe do banco, comprado na Casapronta. A decoração privilegia os tons pastel, para valorizar as obras de arte (Aurora, Tributo a Lula Cardozo Aires, 16/11/2013).

Ademais, outro aspecto do gosto burguês encontrado na análise das matérias consiste no acionamento das práticas culturais dentro de uma lógica de distinção e de exibição de prestígio. Nesse sentido, Bourdieu afirma que as frações dominantes da classe dominante tendem a optar por eventos culturais, tais como o teatro burguês, a Ópera e as exposições, seguindo uma lógica de investimento em distinção, capital social e simbólico.

A matéria “Curadoria afetiva” apresenta a decoração de um rico empresário do Recife, comumente presente nas páginas das colunas sociais da cidade e conhecido por

---

<sup>17</sup> Vale ressaltar que na etapa da entrevista será possível investigar com mais rigor tanto o pertencimento a determinada fração da classe dominante como a trajetória social dos informantes.

<sup>18</sup> Segundo Bourdieu (1996), quando no campo de produção erudita um movimento artístico até então dominante é desafiado por uma vanguarda, ele pode ser desclassificado ou ainda ser elevado a condição de cultura consagrada.

promover festas frequentadas por membros da fração dominante, rica em capital econômico. Não obstante sua caracterização dentro dessa fração, este empresário é dono de uma proeminente coleção de obras de arte, como ressalta a matéria relativa a decoração de sua moradia: “No apartamento de 440 metros quadrados em Boa Viagem, há cerca de 100 peças, a maioria de artistas locais dos mais experientes aos da nova geração”. Na coleção predominam artistas contemporâneos, mas também figuram artistas já consagrados como Brennand, Cícero Dias, Lula Cardozo Ayres. As fotografias da matéria apresentam a coleção, ao passo que as legendas informam sobre as obras: “No banheiro, fotos de Kilian Glasner e quadro de Reynaldo Fonseca. à direita, telas de Ismael Caldas e Rodolfo Mesquita, além de obra de José Patrício, toda em alfinete. Abaixo, [nome do informante] na série capturados, de Roberto Ploeg”.

No entanto, a posse de coleção de obras de importantes artistas contemporâneos da cena recifense, ou seja, o consumo material das obras não parece estar associada ao seu consumo simbólico pelo morador. Percebe-se isso quando o entrevistado narra o processo de aquisição de algumas das obras de sua coleção:

Os quadros da sala de estar, por exemplo, simbolizam três fases da sua vida durante o casamento com [nome da esposa do informante], de quem se separou antes de comprar o imóvel. Obsessão, de Bruno Vilela, marca o início: *‘casei muito jovem, conheci [nome da esposa do informante] na Inglaterra. O quadro revela tudo que vivemos, uma obsessão’*. Ao lado, a euforia da solteirice pós-separação interpretada por Rinaldo Silva em O senhor do universo: *‘como se o cara fizesse tudo ao mesmo tempo*. Por fim, uma tela de Jeanine Toledo em que o vermelho evoca a dor: *‘Foi quando vivi a perda mesmo. O convívio com os meus filhos já era diferente, toda a rotina mudou’* (Aurora, “Curadoria afetiva”, 03/06/2012).

*Nós entramos no ateliê de Flávio Emanuel e ele estava de cueca e sem camisa, colocando areia na tela e tocando fogo neste quadro com maçarico. Pensei: ‘Que cara louco’. Meu filho adorou a peça, e nós acabamos comprando.* (Aurora, “Curadoria afetiva”, 03/06/2012).

A obra de Gil Vicente foi comprada para presentear um amigo, mas João acabou ficando com ela. *‘Descobri que meu pai tinha Alzheimer. Foi um momento complicado, que me deixou de mãos atadas como na pintura’* (Aurora, “Curadoria afetiva”, 03/06/2012).

O morador parece não possuir uma competência artística, pois a leitura que ele faz das obras não opera por meio de códigos especificamente estéticos, mas a partir de situações de sua vida pessoal. Já aqueles que se aproximam do gosto intelectual, na



ausência das condições para apropriação material das obras de arte, reforçam o aspecto distintivo de sua apropriação simbólica.

Essa modalidade de gosto guarda a forma mais pura da disposição estética, sendo caracterizado, dentre outros aspectos, por um sistema de preferências inclinado para os valores vanguardistas do campo de produção erudita. Em algumas das matérias analisadas, essa modalidade de gosto se manifestou nos comentários especificamente estéticos das obras e objetos na decoração, no consumo de obras de arte experimentais e na referência aos valores da arquitetura moderna, tais como ambientes integrados, luz natural, verdade dos materiais, etc. “*Não existem paredes desde a entrada social e a porta dos fundos, na área de serviço, o passeio é contínuo. Penso a casa como uma forma orgânica*” (Aurora, “uma feijoada para Le Corbusier, 02/06/2013).

Bourdieu também compreende que aqueles que guardam a disposição estética em sua forma mais pura são capazes de constituir objetos vulgares em objetos estéticos. Sendo assim, os que possuem essa disposição estariam aptos, dentre outras coisas, a fazer a releitura de móveis ou, mesmo, a colecionar objetos vulgares que ascendem à condição de estéticos. Uma das matérias que representa a consagração da disposição estética no seu modo mais puro refere-se a reocupação de um prédio antigo da cidade em fase de deterioração, o Edifício Pernambucano, erguido em 1949 na ilha de Santo Antônio:

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, “Confluência”, 27/11/2011).

Em seguida, a matéria cita trecho da fala de um professor universitário que comenta a ocupação do local:

*Esse movimento de reocupação mostra a população que vai olhar para aquela área: a classe artística. Ela está ocupando a região a partir do olhar diferenciado que vê a cidade* (Aurora, “Confluência”, 27/11/2011).

A legitimação das práticas e propriedades associadas ao estilo de vida das frações ricas em capital cultural pelo suplemento Aurora fica demonstrada, ainda, no grande número de artistas que tiveram as suas moradias representadas na seção Pode entrar!. Artistas plásticos como Carlos Mélo, Joelson, Gil Vicente, Fernando Duarte, Rinaldo Silva, Marcelo Silveira, Guita Charifker, Luciano Pinheiro, Roberto Ploeg; cantores

como Gonzaga Leal e Lula Queiroga; escritores como Ronaldo Correia de Brito e Luzilá e fotógrafos, como Chico Barros. Muitos destes artistas plásticos se encontram no campo da arte moderna e contemporânea e suas moradias não raro se caracterizam pela denegação do capital econômico. Sobre a moradia do artista contemporâneo Carlos Mélo, a matéria afirma:

*A filosofia para a ambientação é a simplicidade. Porque a infância foi passada na fazenda do pai, em Riacho das Almas, Agreste pernambucano, onde excesso, ostentação é quase pecado. Chegou na capital em 1988, depois de uma temporada em Londres. A decoração foi assinada pelo próprio artista, que elegeu trabalhos seus e de amigos como Marcone Moreira e Cristina Ataíde para pendurar. (Aurora, Casa-instalação, 19/12/2013, grifo meu)*

As variações no gosto dos indivíduos representados na seção Pode entrar! nos indicam que esse grupo social não pode ser entendido como um grupo homogêneo, do contrário que o grupo guarda diferenças importantes com relação às estruturas patrimoniais e trajetórias sociais dos indivíduos.

Uma contribuição importante de Bourdieu (2008) foi demonstrar que a classe dominante é atravessada por diferentes frações, embora alguns críticos afirmem que a sua teoria fornece uma visão da classe dominante como grupo homogêneo e que ela seria “unificada pela veneração de obras da cultura erudita” (COULANGEON, 2004, p.60). Em crítica a Bourdieu, Richard A. Peterson (1992) afirmou que o estilo de vida das classes superiores é marcado pelo consumo onívoro e pelo ecletismo do gosto, que levaria os membros dessas classes a consumirem bens e práticas variáveis do ponto de vista da sua legitimidade.

Contudo, onde os membros das classes superiores se caracterizam pelo ecletismo dos gostos e dos comportamentos em relação à cultura, os membros das classes populares se caracterizam pelo encerramento em um repertório limitado de práticas culturais. Como afirma Coulangeon (2004, p. 68), o ecletismo aparece como privilégio dos membros das classes dominantes que podem juntar ao seu repertório de práticas legítimas, elementos da cultura média e popular. Esse ecletismo foi identificado em muitas moradias representadas na revista:

[Nome da informante] apostou na mistura de referências na hora de escolher os objetos que decoram a casa, que tem projeto assinado pela arquiteta Silvia Lubambo. Em um canto do térreo, um sofá pé de palito vermelho dá um toque retrô ao espaço. No outro, uma mesa com tampo de vidro que ela usa para trabalhar empresta um ar mais contemporâneo

ao ambiente. ‘Valorizo o contraste. Sou clássica e, ao mesmo, tempo arrojada’. O toque regional fica por conta de um pedaço de barro pintado com açúcar, criada pela artista plástica Lorane e instalada logo na entrada” (Aurora, “Para criar, meditar e celebrar”, 27/03/2011).

As cadeiras desenhadas pelo francês Le Corbusier são “profanadas” por almofadas trazidas do Peru (esq.) e do México (dir.) (Aurora, “alice no país do sincretismo”, 16/01/2011, legenda de fotografia)

Objetos da cultura popular ou mesmo objetos vulgares são legitimados ao lado dos nomes e estilos altamente consagrados da cultura legítima. Como afirma Bourdieu (2008, p.273), os que possuem disposição estética podem mesmo “reabilitar as formas mais desabonadas do gosto popular como o kitsch” o que não significa um declínio das fronteiras simbólicas entre as classes e as frações de classe como fazem pensar os interpretes do gosto eclético.

A fonte desse ecletismo, ou seja, da aptidão em se apropriar de bens culturais diversos no que se refere ao grau de legitimidade, continua desigualmente distribuída entre os grupos sociais. Desse modo, para Coulangeon, o ecletismo do gosto encarna uma “forma contemporânea de legitimidade cultural”. Essa nova legitimidade se manifesta menos pelo consumo exclusivo dos bens da cultura erudita, do que “na capacidade de interpretação e de assimilação da novidade e da diferença” e na “transgressão de fronteiras” entre gêneros musicais, cinematográficos, literários (2004, p. 67, *tradução própria*).

## **5. “Acho que uma casa deve conter a alma de quem nela reside”: Lutas simbólicas no âmbito da decoração**

O consumo de bens simbólicos como um modo de consumo suntuário foi muito pouco acionado pelas primeiras elites do país. Como afirma Durand (2009), em um regime de monarquia, o rei tem uma posição central na efetivação do consumo suntuário como expressão simbólica da sua posição. No entanto, Pedro II não realizou essa função de estímulo ao consumo conspícuo na classe dirigente deste período. “Recrutados no segmento mais rico e poderoso do patriarcado rural, seus membros estavam bastante distanciados do estilo de vida e de consumo material e simbólico das ‘aristocracias’ europeias”. (DURAND, 2009, p. 30)

A importância do consumo de bens culturais no estilo de vida das elites foi intensificada com a instalação de residência na corte e com a aquisição de títulos nobiliárquicos, o que impulsionou, mesmo que de maneira tímida, um circuito de consumo de bens simbólicos, a exemplo do mercado de retratos, brasões, etc. (DURAND, 2009, p.33). Esse circuito de consumo ganha força na República, mediante o processo de urbanização, acumulação econômica e de sofisticação do estilo de vida das elites. Segundo Nogueira Porto (1977, p. 6-7 apud DURAND, 2009, p. 35), a mudança pode ser vista comparando-se o lugar dos bens de luxo nos espólios anteriores e posteriores à metade do século XIX.

(...) não há menção de joias, de alfaias, de móveis finos de jacarandá, de mogno, ou importados de França; porcelanas estrangeiras, baixelas de prata. Ultrapassada a primeira metade do século, começam a figurar nos inventários as riquezas acumuladas pelos austeros fundadores nos seus domínios rurais: são peças de ouro, joias cravejadas, móveis finos de jacarandá, de mogno, ou importados de França; porcelanas estrangeiras, baixelas de prata.

Se até os anos 1930, as elites do país não desenvolveram projetos grandiosos de mecenato artístico<sup>19</sup> como estratégia de distinção, nos anos 1940 dois mecenas encabeçam grandes projetos artísticos de importância central para o campo das artes no País: O Museu de Arte de São Paulo (MASP), por Assis Chateaubriand, em 1947, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, por Francisco Matarazzo Sobrinho, no ano seguinte (DURAND, 2009, p. 120).

Na medida em que se processa uma diferenciação no interior da classe dominante<sup>20</sup>, o consumo dos bens artísticos passa a ter uma centralidade no processo de construção de barreiras simbólicas entre as frações dessa elite que se expressam, dentre outros aspectos, nos “matizes da arte de viver cotidiana”.

No que se refere a esfera da decoração, Durand (1989) demonstrou diferenças entre as preferências e as práticas estéticas na esfera das moradias de acordo com as frações da burguesia paulistana. Segundo o autor, enquanto a “arquitetura dos arquitetos”

---

<sup>19</sup> Segundo Miceli (2003), no Brasil, o mecenato das elites voltou-se para a mobilização de incentivos e investimentos públicos, enquanto que os recursos econômicos privados se voltam para a montagem das coleções de obras.

<sup>20</sup> Essa diferenciação intensifica-se com o processo de industrialização durante a ditadura varguista e, segue curso, com o padrão de desenvolvimento acentuado no Brasil pela política de Juscelino Kubitschek e pelos governos militares que implementam uma transformação da estrutura produtiva e ocupacional em benefício do conjunto das classes médias e altas. A presença de capital estrangeiro e intervenção do estado na economia possibilitam a constituição e ampliação de novos setores da classe dirigente, como executivos de empresa e tecnocratas de governo, de pequeno e médio empresariado industrial e comercial (DURAND, 2009).

(de inspiração modernista) foi adotada pelo segmento mais cultivado da burguesia, a arquitetura dos engenheiros-civis e dos decoradores foi a que mais atendeu às demandas da fração economicamente dominante. Associada com a ostentação, o que se observa pela adoção de fachadas nobres e de materiais de acabamento de alto custo como o mármore, essa arquitetura da ostentação contrasta com a arquitetura de vanguarda que valoriza a “verdade dos materiais”, a iluminação natural “e outras soluções típicas (...) que supõem uma clientela cultivada e cúmplice, social e culturalmente próxima do arquiteto” (p. 280).

Segundo Rosatti (2014), também o mobiliário moderno desenvolvido no país na década de 1950 teve como clientela principal os segmentos mais cultivados da burguesia. Segundo a autora, os arquitetos a frente da produção desses móveis, como forma para se firmar no campo artístico em consolidação, detrataram o gosto da elite tradicional, associado aos “móveis dourados Luís XV e Luís XVI, os tapetes Aubusson, os tradicionais aparelhos de Limoges e ainda os cristais de Baccarat e Saint Louis”, assim como às peças do tempo colonial “cômodas e mesas de encosto D. João V e D. José; camas e mochos de jacarandá da Bahia, sofás e cadeirões” (DURAND, 2009, p.94).

Com relação a pesquisa com o suplemento Aurora, o sistema de preferências estéticas que orientam a decoração da maior parte das moradias ali representadas contrasta fortemente com o que foi encontrado pela pesquisadora Kátia Araújo (2006) entre indivíduos da “nova elite” da cidade do Recife. Segundo ela, estes indivíduos têm suas trajetórias de vida construídas a partir do capital escolar, por meio do qual ingressaram na classe alta: “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). Doravante, eles buscam “reconhecimento de status através da aquisição de bens de luxo, como apartamentos amplos, automóveis importados e outros itens diferenciados de consumo cotidiano”(p.2). No âmbito da decoração, suas preferências estéticas se dirigem ao que autora caracteriza com estilo *clean*:

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 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 (p. 2).

Desse modo, o sistema de preferências estéticas em habitação do grupo social

analisado pela autora converge com o encontrado por Durand entre membros da fração dominante da burguesia paulista. De acordo com Araújo, o grupo social que ela pesquisou se caracteriza, ainda, por transferir por completo ao arquiteto e aos decoradores os projetos de organização de seus espaços residenciais.

O título desta seção reproduz a fala de um entrevistado pela seção Pode entrar!. Ele afirma que uma casa deve conter a alma de quem nela reside, representando, neste sentido, um segmento do grupo social representado na Aurora que rejeita a contratação de profissionais da arquitetura e da decoração para a organização das residências. Em algumas matérias, essa prática, muito comum entre os indivíduos pesquisados por Araújo (2006), se mostrou objeto de aversão de alguns moradores representados no suplemento cultural: “tenho alergia a decorador”<sup>21</sup>. (Aurora, “volta ao mundo em nove cômodos”, 10/07/2011).

Como afirma Bourdieu (2008), na falta de capital cultural, os membros da fração economicamente dominante das classes superiores recorrem aos intermediários culturais, detentores desse capital, que fornecem práticas e propriedades para integrar a composição do seu estilo de vida. Já para os membros da fração caracterizada pelo “gosto intelectual”, que tem no capital cultural seu principal trunfo, o exercício da disposição estética na esfera da habitação é uma dimensão estruturante de seus estilos de vida:

*“Não gosto muito de casa pensada por decorador. Prefiro algo mais personalizado, que expresse quem eu sou”*(Aurora, “bênção de são sebastião”, 13/02/2012)

*“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, “espaço de significação”, 17/04/2011)

*“Nunca fizemos questão de arquiteto, porque a maioria acaba massificando as casas. Temos personalidades muito fortes e elas estão presentes em nossos objetos”* (Aurora, “sem fronteiras”, 04/09/2011).

Outro contraste entre o sistema de preferências característico das frações das classes altas investigadas por Araújo (2006) e o das frações representadas na revista

---

<sup>21</sup> Em muitas matérias, os entrevistados citam a presença de arquitetos no projeto da casa. Contudo, essa presença parece estar mais relacionada com modificações na construção do que com a decoração do lar propriamente. A investigação do tipo de relação desses indivíduos com os arquitetos consiste em um dos objetivos da pesquisa de campo.

Aurora consiste no lugar do mobiliário herdado por via familiar. Recusado pelos apreciadores do estilo *clean*, os móveis herdados se fazem fortemente presentes nas residências dos moradores representados na Aurora. Aqui, temos um importante sinal que indica a antiguidade de pertencimento desses indivíduos aos círculos dominantes da sociedade pernambucana. Como afirma Bourdieu (2008), a posse de móveis herdados; a frequência à antiquários, a predileção por um interior confortável são importantes marcadores de trajetória de classe, neste caso, de pertencimento antigo às classes dominantes. Por sua vez, a preferência por interiores claros e limpos, sóbrios e discretos indica a chegada tardia a esta classe e, sobretudo, o seu ingresso nela mediante o capital escolar.

A presença de móvel adquirido por via familiar ou em antiquário está dentre os valores mais recorrentes e legitimados no jornalismo cultural da seção *Pode entrar!*. Aqui, cabe uma associação entre a posição do editor da revista, o *Diário de Pernambuco*, como o jornal mais tradicional do estado e o grupo que figura na referida seção, marcado pelo “*privilégio dos privilégios*”, ou seja, pela antiguidade na posse de capital cultural, segundo Bourdieu (2008). Abaixo alguns trechos que apontam para essa consagração de móveis herdados no suplemento Aurora:

A mesa com cadeiras pé palito, típica dos anos 1950, e as cadeiras de jardim no terraço vieram da casa da avó. (Aurora, “*Como construir uma casa*”, 30/11/2011).

As cadeiras da mesa de jantar datam de 1820 e pertenceram aos bisavôs do informante. Abaixo, a cômoda que ele mesmo desenhou para guardar os faqueiros de prata que herdou da mãe (Aurora, “*bênção de são sebastião*”, 13/02/2012).

Quase todos os móveis, com exceção da mesa de carteadado, são de família. Cuidar da ambientação é uma paixão, mas dispendamos o consumismo exagerado. Apenas os sofás são recentes (Aurora, “*a fazenda*”, 24/04/2011).

O olhar de [nome da informante], acostumado ao contemporâneo, se une à apreciação de peças antigas, o que levou à recuperação do acervo familiar. *A escrivaninha e a estante de madeira eram do meu bisavô farmacêutico*. A mesa que domina a sala de jantar foi desenhada pela mãe, formada em arquitetura. (Aurora, “*Casa-galeria*”, 19/12/2010).

Percebe-se, desse modo, que aquilo que McCracken (2003) denomina de sistema *pátina* continua atuando como componente importante do estilo de vida de algumas frações das classes dominantes. Segundo o autor, nas sociedades estamentais, a *pátina*, ou

seja, pequenos signos da idade que se acumulavam na superfície dos objetos, foi um dos meios mais importantes de que dispunham os indivíduos das classes altas para se distinguirem das demais classes sociais, como para policiar a mobilidade social. “A presença dessa pátina reassegura a um observador que os pratos têm sido uma posse da família por várias gerações e que, portanto, a família não é recém-chegada à sua presente posição social” (2003, p. 55).

Embora associe esse sistema às sociedades estamentais, o autor afirma que a estratégia continua atuante na sociedade contemporânea entre os grupos de posição mais elevada. Em algumas matérias da seção *Pode entrar!*, a antiguidade no pertencimento à classe dominante pode ser identificado por meio da fala dos indivíduos que remetem a momentos marcantes das suas biografias, referidos por eles como fundamentais na conformação do gosto:

*‘Férias de verão, eu passava no edifício Veleiro, onde meus pais tinham apartamento, em Piedade’,* recorda. Ali, morava a estilista Ademilde Miranda, espécie de guru do estilo para ele. *‘Sempre foi minha referência estética porque criava casas e cenários incríveis e diferentes de todos os outros. Era capaz de misturar barro e palha com peças de prata. Tudo obedecia a um ritual que eu amava observar’.* Ele tinha dez anos quando fazia essas visitas. *‘Logo depois, aos 12, comecei a comprar obras de arte. A primeira foi uma gravura de Marc Chagall durante um leilão no Iate Clube do Recife, que na época ficava na Torre’.* (Aurora, “Galeria do humor”, 11/01/2014).

Nas férias da infância, a empresária e decoradora [nome da informante] viajava quase todo verão à Itália para visitar a família do pai. Wanda, a avó milanese, deixou várias heranças. *‘Minha dedicação aos móveis antigos descende dela. O quadro de rosas na sala de estar foi pintado por ela’*, cita a dona da cobertura no bairro da Tamarineira. [nome da informante], o marido músico, [nome do esposo], a filha, [nome da filha], e a enteada, [nome da enteada], vivem rodeados dessas lembranças. *‘Mas é preciso misturar bem para animar os ambientes’*, afirma. (Aurora, Sala de Milão com Pernambuco, 21/11/2010).

A aquisição de disposição estética envolve processos de transmissão de capital cultural desde muito cedo na vida de um indivíduo, mediante o contato e à convivência precoce com os produtos da cultura legítima. Para Bourdieu (2008), o crescimento da quantidade de capital cultural acumulado no estado objetivado aumenta a ação educativa automaticamente exercida no ambiente familiar. Já aqueles que desenvolvem sua competência artística por meio do sistema escolar ou pelo autodidatismo estão fadados a denunciar esse “modo de aquisição herético”, na ausência do aspecto de naturalidade que



caracteriza aqueles que estão vinculados à cultura legítima “pelo nascimento, ou seja, por natureza e por essência” (Bourdieu, 2008, p. 310).

É justamente a existência desses mecanismos de diferenciação – como a estrutura do capital, a trajetória social, ou mesmo o modo de aquisição da disposição estética – no interior da classe dominante, que torna essa classe o espaço por excelência das lutas simbólicas que ocorrem no espaço social. Essas lutas visam a imposição de um estilo de vida como legítimo. Nessa disputa, o jornalismo cultural atua como uma esfera importante, na medida em que opera como uma instância de consagração de um estilo de vida específico. No caso analisado neste texto, a consagração se dirige *predominantemente* às práticas e às propriedades estéticas associadas ao estilo de vida da fração da classe dominante rica em capital cultural das cidades de Recife e Olinda.

## 6. Bibliografia

- ARAÚJO, K. M (2006). *Consumo e reconhecimento social: a valorização do morar bem entre novas elites do Recife*. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Antropologia – UFPE, Recife.
- \_\_\_\_\_. (2008). “Individação, consume residencial e relações de gênero na família”. *Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder*.
- BELLAVANCE, Guy, VALEX, Myrtille, RATTÉ, Michel. (2004), "Le goût des autres: une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores". *Sociologie et sociétés*, 1(36): pp. 27-57.
- BOURDIEU, Pierre. (1979). "Les trois étas du capital culturel". *Actes de la recherche en sciences sociales*. (30): pp3-6. novembro.
- \_\_\_\_\_. (1990), *Coisas Ditas*. São Paulo, Editora Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. (1994), “Gostos de classe e estilos de vida”. In: ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu*. São Paulo, Editora Ática.
- \_\_\_\_\_. (1996a), *Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo, Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (2000). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand
- \_\_\_\_\_. (2008), *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp.
- \_\_\_\_\_. (2011), “O mercado dos bens simbólicos”. In: MICELI, Sérgio (org.). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2011b), “Modos de percepção artísticos”. In: MICELI, Sérgio (org.). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (2013), *O senso prático*. Petrópolis. Rio de Janeiro, Vozes.
- COULANGEON, P. (2003), "La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question", *Revue française de sociologie*, 3(44).
- \_\_\_\_\_. (2004), "Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie: le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?". *Sociologie et sociétés*, 1(36): pp. 59-85.
- DI MAGGIO, P. (1987), "Classification in Arts", *American Sociological Review*, 52: 440-455
- DONNAT, O. (1994), *Les Français face à la culture*. De l'exclusion à l'éclectisme, Paris, La Découverte.

- \_\_\_\_\_. (1999), "La stratification sociale des pratiques culturelles et son evolution 1973-1997" *Revue française de sociologie*. XL-1: pp. 111-119.
- DURAND, José Carlos. (2009), *Arte, Privilégio e Distinção. Artes Plásticas, arquitetura e arte dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo, Perspectiva/Edusp.
- ELIAS, Norbert. (1994), *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- FORJAZ, Maria Cecília Spina. (1988), "Lazer e consumo cultural das elites". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 6(3).
- FRIDMAN, Viviana, OLLIVIER, Michèle. (2004), "Présentation: goûts, pratiques culturelles et inégalité sociales: branchés et exclus/ Content". *Sociologie et sociétés*, 1(36): pp. 3-11.
- GADINI, Sérgio Luiz. (2009), *Interesses cruzados: a produção da cultura no jornalismo brasileiro*. São Paulo, Paulus.
- LAHIRE, Bernard. (2002), *O Homem Plural*. Petrópolis, Vozes.
- \_\_\_\_\_. (2005), "Patrimônios Individuais de Disposições: Para uma sociologia à escala individual". *Sociologia, Problemas e Práticas*, Lisboa, nº 49: pp. 11-42.
- \_\_\_\_\_. (2006), *A Cultura dos Indivíduos*. Porto Alegre, Artmed.
- LIMA, M. F. (2012), "Figurações do leitor no suplemento cultural: um estudo de caso do caderno Mais!", *Revista Estudos de Comunicação*, Curitiba, n.31, p121-129.
- McCRACKEN, G. (2003), *Cultura e consumo: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades do consumo*. Rio de Janeiro: MAUAD.
- MICELI, Sérgio. (2002), *Nacional Estrangeiro*. São Paulo, Companhia das letras.
- PETERSON, R. A. (2004), "Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives" *Sociologie et sociétés*, 1(36): pp.145-164.
- PIZA, Daniel (2003). *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto.
- PULICI, Carolina. (2010), *O charme indiscreto do gosto burguês paulista: estudo sociológico da distinção social em São Paulo*. 328p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (2011), "O gosto dominante como gosto tradicional: preferências e aversões estéticas das classes altas de São Paulo". *Novos Estudos*, nº 9, Novembro.
- ROSATTI, C. (2014), "O moderno sob encomenda: produtores e clientes do mobiliário paulistano na década de 1950". *38o Encontro Anual da Anpocs*.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. (2000), "Suplementos culturais: situação ontem e hoje". Conferência sobre jornalismo cultural. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil.

TRAVANCAS, Isabel. O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90. São Paulo: Ateliê, 2001.