

# tudo sobre a casa

Anatxu Zabalbeascoa  
Ilustrações de Riki Blanco



Prefácio de João Sette Whitaker Ferreira

GG®

\_\_\_\_\_

Índice

Prefácio

João Sette Whitaker Ferreira  
introdução

banheiro

cozinha

sala de jantar

dormitório

jardim

sala

bibliografia

agradecimentos

## Prefácio

Se um historiador resolvesse, daqui a cem anos, estudar os interiores das habitações brasileiras neste começo de século, que impressão teria da nossa sociedade? Seria ele capaz de entender, a partir de um objeto de estudo tão específico, a complexidade com que se dá a produção das nossas cidades e a apropriação de seus espaços? Seria capaz de traçar um perfil dos nossos costumes?

Considerando que uma significativa parcela dos moradores das nossas cidades — cerca de dois terços, nas grandes metrópoles — vive em condições de precariedade, muitas vezes em favelas ou loteamentos periféricos, talvez em cem anos não sobrem resquícios de suas casas, muito menos de seus interiores. Seria possível então conhecer a vida desses brasileiros pelo estudo de suas casas? Os egípcios da Antiguidade construíaam as cidades dos mortos mais solidamente do que as dos vivos e hoje, como se sabe, enquanto as pirâmides e outros templos funerários ficaram para a eternidade, há poucos vestígios das habitações usadas no dia a dia.

Mas, na era da comunicação em que estamos, é provável que sobrem informações a respeito. E sim, será possível ver como, mesmo nas favelas, o interior da casa é importante, além do tanto que fala sobre seus usuários. Como há, no barraco precário e apertado, o resguardo da individualidade do lar. Não há esgoto, mas não faltam a televisão, o fogão, a geladeira e o sofá, que mesmo empilhados em espaços indignos dão a seus usuários, vítimas de um urbanismo violento, individualista e segregador, a humanidade necessária à sua sobrevivência.

Também não é raro ver, embaixo dos viadutos da cidade, em meio ao fluxo ininterrupto de veículos e envoltos pela poluição, sofás, mesas e colchões, arrumados como em uma sala de estar imaginária, à vista de todos, conformando um espaço



abstratamente fechado mas que dá aos moradores de rua que ali se abrigam a sensação e a segurança de um interior que, infelizmente, eles não podem ter.

Sim, definitivamente, os interiores têm o que falar, e retratariam ao estudioso do futuro a enorme diversidade que é o habitat no Brasil: a simplicidade da casa caipira e seu fogão a lenha; os móveis simples mas funcionais da casa caiçara; o banheiro separado da casa como ainda é comum em tantos rincões do país; as particularidades das ocas indígenas que bravamente tentam sobreviver em suas aldeias; a rusticidade dos interiores das casas autóctones de pau a pique que se espalham nas zonas rurais, mas também o luxo e a ostentação nas sedes das grandes fazendas das ricas regiões agrícolas; nas grandes mansões e nos apartamentos de coberturas dos bairros abastados das grandes cidades. A casa, mas também a maneira como se organiza o seu uso, são fundamentais para quem quer compreender a cultura de um país. Como coloca o arquiteto e historiador Carlos Lemos, certamente um dos acadêmicos que mais se debruçou sobre a tipologia das casas brasileiras, “a brasilidade é difícil de se examinar. Ela está embutida nas coisas, no modo de usá-las. A arquitetura não é só a exterioridade, a arquitetura não é só o volume arquitetônico, não é a cor do edifício. A arquitetura é também o seu espaço e como esse espaço é usado, como esse espaço permite ser usado à moda brasileira”.<sup>1</sup>

Tal “brasilidade”, tão complexa de ser decifrada em seu todo, é marcada pelas lógicas de formação da sociedade brasileira, e as formas como esta herda e reitera até os dias de hoje uma drástica clivagem econômica, política e social: para os ricos, tudo; para os mais pobres, nada. O que os grandes intérpretes da formação nacional chamaram de “modernização conservadora” se caracteriza pelo arcaico alimentando o moderno, pelo atraso sustentando o crescimento. Assim se constituiu um país que até hoje tem grandes dificuldades em assimilar que um futuro de sucesso depende, antes de tudo, da superação das lógicas arcaicas e de uma distribuição mais

solidária de suas incríveis riquezas.

Assim, se aos pobres resta a dura tarefa de reconstituir — às vezes até abstratamente — o seu “interior”, não é de se surpreender que, na outra ponta da pirâmide social, a observação dos hábitos de vida e das formas de morar das classes mais altas diga muito sobre nossa sociedade. A começar pela própria urbanização: ao contrário do que se pode pensar, não há uma dicotomia entre uma “má” e uma “boa” urbanização — a primeira nos bairros informais e precários, e a segunda, livre de problemas, nos bairros ricos. Pelo contrário, nos bairros ricos, a urbanização é muito ruim, extremamente impactante tanto no âmbito social quanto no ambiental, pois privilegia soluções individualistas e focadas no caráter consumista ao extremo que move as economias em crescimento como a nossa. Muros, guaritas e cercas eletrificadas renegam a rua como espaço de cidade e a recortam em ilhas fortificadas; os *shopping centers* substituem as praças, e o espaço externo se resume ao território dos carros, das avenidas impermeáveis, dos rios enterrados, da poluição descontrolada.

Talvez seja por isso que, para os que se entrincheiram nos apartamentos de alto luxo, o interior tenha se tornado não só o espaço da moradia, mas também o da ostentação de seu *status* social. Semanalmente, as revistas de amenidades escancaram as casas dos ricos e famosos, exaltando o luxo de seus móveis, o preço de seus mármore, a raridade das tapeçarias. Nosso estudioso do futuro certamente se espantaria com as soluções arquitetônicas pouco sustentáveis ou nada racionais: os incontáveis banheiros para suprir a exagerada exigência por suítes, o escandaloso número de vagas nas garagens — que não raro chega a dez para cada apartamento, em tempos em que os desafios da sustentabilidade apontam o automóvel individual como grande vilão —, as tubulações embutidas que custam tão caro para reformar, as sancas e outros ornamentos de gesso, os caros revestimentos importados, as pedras nobres usadas em pisos e pias... Tudo isso daria ao historiador uma clara ideia de como, para os setores da mais alta renda no Brasil, o luxo e

certo exagero na arquitetura de interiores e sua decoração se tornaram peça central para seu posicionamento social. O que dizer, então, do “quarto de empregada”, aquele cômodo habitual em qualquer residência de classe média a alta, muitas vezes sem iluminação ou ventilação (e por isso camuflado em “depósito” para a aprovação legal), que representa talvez um dos resquícios mais gritantes de uma sociedade que há nem tanto tempo atrás era orgulhosamente escravocrata.

Contudo, não é, evidentemente, uma particularidade brasileira o fato de as inovações nas moradias serem introduzidas através dos estratos sociais mais altos em uma sociedade, muito embora estas se baseiem não raramente na observação e melhoria, com o aporte de novas tecnologias, das soluções autóctones já existentes. Este livro nos mostra exemplos interessantes de como, em diversos momentos históricos, foram os setores de mais alta renda que tiveram condições de beneficiar-se de equipamentos e objetos de grande inovação tecnológica e que traziam conforto ao lar. Da Antiguidade até os dias atuais, foram reis, barões da indústria, políticos, sacerdotes e intelectuais que em geral inventaram, promoveram ou puseram em prática, com o aporte de arquitetos, engenheiros e artistas, as inovações ou modismos que hoje nos parecem corriqueiros, como a água quente no chuveiro, os sanitários com esgotamento por água corrente, as cozinhas funcionais, as tendências de decoração e dos móveis, os jardins floridos, e assim por diante.

No Brasil, não haveria porque ser diferente. Foi com a vinda da corte real portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, que mobílias, vestuários e hábitos luxuosos de vida de uma nobreza europeia foram subitamente impostos a uma cidade que até então possuía condições de vida extremamente precárias, sofrendo da falta de água e esgoto e povoada por “negros, mulatos e mestiços semidespidos e descalços, além de aventureiros, tropeiros, marinheiros”<sup>2</sup>. A partir de então, nos grandes latifúndios, ao longo do século XIX e até as primeiras décadas do seguinte, as sedes de fazendas foram incorporando

toda a pujança da ascensão da economia agroexportadora. Uma riqueza que pouco a pouco ganhou também as construções das cidades, com o advento do ecletismo, que fagocitava as mais diversas influências de estilos da imigração (sobretudo as referências culturais europeias) e as ostentava nas mansões e palacetes dos barões cafeeiros e industriais.

Para Carlos Lemos, o advento da economia cafeeira marcou uma mudança cultural importante, em especial em São Paulo, que se refletiu de maneira evidente nas construções, em seus interiores e nos hábitos de vida. Para o autor,

[...] antes do café, as diferenças entre os bens dos pobres, dos remediados e dos escassos ricos eram puramente quantitativas. As casas dos afortunados [...] [eram] apenas maiores que as das moradias humildes. A taipa era a mesma. [...] Com o café, as diferenças passaram a ser qualitativas. Surgiu então a vaidade personalista, não mais só no que se refere à moda, ao vestuário das donas, à espora de prata dos chefes de família, mas às construções das moradias, ao mobiliário, às alfaias.

Ainda segundo o autor, “com a abastança do café, se trocou, dentro de casa, o útil pelo fútil. Veio a decoração vitoriana, com seus tapetes, cortinas reposteiros, móveis estofados e de palhinha, espelhos de molduras douradas”. E prossegue Lemos, descrevendo uma longa lista de peças do mobiliário e de decoração, “carregadas de toda uma simbologia que só o enriquecimento geral podia explicar”.<sup>3</sup>

Talvez o que se vê hoje nas mansões dos mais endinheirados, tão expostas nas revistas sociais, seja uma espécie de volta a esses tempos do fútil antes do útil, com a profusão de pseudoestilos, do “neoclássico” ao “mediterrâneo”, cuja simbologia também só pode ser explicada, nos dias de hoje, pela rápida ascensão social e pelos novos padrões de consumo trazidos pela globalização.

Isto não quer dizer que não tenhamos tido, em épocas

anteriores, momentos em que a influência europeia ou norte-americana tenha valorizado estilos bem mais simples, marcados pela funcionalidade e certa austeridade. A influência do modernismo nas artes e na arquitetura brasileiras foi, como se sabe, significativa, e não são poucos os grandes arquitetos desse movimento, como Artigas, Rino Levi, Lina Bo Bardi, entre tantos outros, que se aventuraram com sucesso na elaboração de projetos de móveis — e cuja popularidade, assim como ocorreu na Europa, manteve-se restrita sobretudo ao meio intelectualizado das artes e da arquitetura.

Não são incomuns os trabalhos que se detiveram a estudar a casa brasileira, em toda sua diversidade regional e cultural. Já citei aqui o clássico de Carlos Lemos, *Casa Paulista*, sobre a moradia bandeirista no planalto de São Paulo, do século XVI ao XX, mas há, também dele, muitas outras obras, assim como há trabalhos diversos sobre as variadas formas de morar encontradas pelo país, das casas indígenas às casas operárias do começo do século XX, passando pelas habitações populares precárias ou pelas grandes mansões projetadas por arquitetos modernistas<sup>4</sup>. Tratam, porém, sobretudo da casa e sua arquitetura, em seus aspectos construtivos, formais e funcionais, sem entrar em uma sistematização mais detalhada de cada cômodo e das dinâmicas de vida que ali ocorrem. São estudos mais de arquitetura do que de antropologia. Os detalhes da vida cotidiana e seus hábitos domiciliares foram brilhantemente abordados como parte de uma análise antropológica mais aprofundada sobre a vida privada na coleção de quatro volumes *História da vida privada no Brasil*, dirigida por Fernando Novais (Companhia das Letras, 1997-1998), embora sem o recorte específico da arquitetura e do design de interiores.

Nessa coleção há, contudo, um elemento que é o fio condutor do livro de Anatxu Zabalbeascoa que aqui prefacio, isto é, a ideia de que “pode-se conhecer a história da civilização tanto pela análise de suas batalhas como pela observação de seus hábitos privados”. É por isso que, neste caso, temos uma obra

tanto de arquitetura quanto sociológica. Trata-se de um estudo de antropologia histórica, que consegue traçar uma interessante história da humanidade, da Antiguidade aos nossos dias, vista pelos detalhes dos hábitos de vida dentro das casas. Do banheiro ao jardim, passando pela cozinha, pelas salas de estar e de jantar e pelos quartos de dormir, das residências dos ricos e dos pobres, dos nobres e dos plebeus, a autora consegue garimpar uma impressionante gama de detalhes, anedotas, fatos históricos e curiosidades que, somadas, dão um retrato surpreendente de nossa civilização.

A maneira como se separam os cômodos e se dividem as circulações em uma casa em determinado momento histórico pode dizer muito, por exemplo, a respeito dos costumes sociais, das normas de conduta moral ou do papel da mulher na sociedade; a forma simples com que surgiram alguns inventos que aumentaram enormemente a qualidade de vida pode nos mostrar como certas mentes engenhosas foram capazes de mudar, quase inadvertidamente, os costumes de toda uma sociedade, ao mesmo tempo que outros avanços tecnológicos foram frutos de intensos investimentos e estudos — um retrato da sociedade industrial que se criava. Outros instrumentos do dia a dia ou soluções de conforto da casa e de seus interiores foram resultantes da sábia observação dos hábitos mais ancestrais e da sabedoria popular, ao passo que certos modismos decorativos aparentemente fúteis foram significativos para a imagem e a afirmação de poder de determinados grupos nas mais diversas sociedades. Determinados arranjos espaciais, capazes de determinar o comportamento e o papel de cada um na vida do lar, foram simplesmente decorrentes das limitações da engenharia e da arquitetura, ao mesmo tempo que, ao contrário, o domínio de novas técnicas construtivas muitas vezes permitiu a libertação de hábitos privados antes reprimidos. Os avanços das ciências, em especial em questões de saúde pública, moldaram o comportamento de civilizações quanto a seus hábitos (ou a falta deles) de higiene e de lazer, e as religiões e seus sacerdotes se revezaram com os governantes ou com os filósofos como a

grande influência dos modos de vida na casa e do comportamento social.

O Brasil aparece pouco na história aqui contada, com a referência honrosa a Burle Marx na história do paisagismo e alguns comentários referentes às tradições indígenas, assim como ao fato de o continente americano ser representando quase sempre pela América do Norte, a abordagem do livro sendo sobretudo europeia e oriental, segundo a estrutura clássica da história da civilização. Isto, entretanto, não configura um problema. Pelo contrário — assim como fiz no início deste prefácio —, nos instiga a fazer paralelos com nossa história e nossa cultura, em um trabalho ainda em aberto para estudiosos interessados. A referência para isso existe, e chega agora ao nosso universo editorial com a tradução de *Tudo sobre a casa*.

Em estilo extremamente agradável e cheio de informações, este livro é leitura prazerosa para quem quer conhecer e entender mais da história das civilizações por meio da história de sua vida privada. Mas, sobretudo, é leitura quase obrigatória para estudantes das ciências humanas, ainda mais das artes e da arquitetura, a fim de que entendam que muito do que aprendem é fruto de uma cultura que, para além dos grandes e conhecidos fatos históricos, está explicada, muitas vezes, nos detalhes.

### **João Sette Whitaker Ferreira**

Professor livre-docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

1 Carlos Lemos, entrevista à *Patrimônio*, revista eletrônica do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Disponível em: <[www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=172](http://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=172)>.

2 Laurentino Gomes, *1808* (Planeta, 2010). Ver também Jurandir Malerba, *A corte no exílio: civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)* (Companhia das Letras, 2000).



[3](#) Carlos Lemos, *Casa paulista* (Edusp, 1999), p. 134.

[4](#) Podemos citar, entre outros, o trabalho mais específico de Carlos Lemos e Maria Ruth do Amaral Sampaio, *Casas proletárias em São Paulo* (FAUUSP, 1993), assunto também tratado no livro *Origens da habitação social do Brasil* (Estação Liberdade, 1998), de Nabil Bonduki. Há ainda obras sobre a moradia de grupos culturais específicos, como o excelente *Habitações indígenas* (Nobel/Edusp, 1983), organizado por Sylvia Caiuby Novaes, e alguns estudos mais técnicos, por exemplo sobre aspectos dos interiores da casa bandeirista, como *O equipamento da casa bandeirista segundo os antigos inventários e testamentos* (DPH/PMSP, 1977), de Ernani Silva Bruno.



# introdução

“Nossas casas sabem bem como somos.”

Juan Ramón Jiménez, *Espacio*

Os quartos e os garfos contam uma história. Pode-se conhecer a história da civilização tanto pela análise de suas batalhas como pela observação de seus hábitos privados. Por isso, a história da casa guarda muitos dos segredos dos homens. Dados frequentemente menosprezados pelos historiadores – o que as pessoas comiam, como e com quem dormiam, quando tomavam banho ou como eram as janelas de suas casas – revelam como são os seres humanos tanto quanto o lugar, a data e o butim das batalhas que figuram nos livros de história. A antropologia, que centra sua análise na evolução do comportamento humano, é uma ciência jovem, muito mais recente do que a arquitetura. No entanto, ela revela que as melhores fontes para averiguar como se vivia provêm da época em que os fatos aconteceram. Assim, textos, edifícios, cerâmicas, pinturas e tradições ajudam a decifrar de onde viemos.

É verdade que muitos quadros retratam o melhor lado de uma sociedade, seu rosto enfeitado, quando não fantasiado. Por isso, a análise da vida doméstica com base na sua representação mais perfeita poderia dar margem a equívocos se não matizássemos as conclusões. Evidentemente, eram poucas as casas holandesas do século XVII que tinham tapetes persas ou turcos como os que aparecem expostos, incansavelmente, nas mesas dos retratos de interiores domésticos da época. Mas é um dado que as casas ricas tinham o costume de colocá-los em mesas e não no chão. As casas chinesas eram construídas com a madeira procedente do corte dos bosques. Por isso nada resta delas que permita reconstruir como era a vida doméstica ali séculos atrás. Nada até que alguém descubra outro meio de conhecimento. A aparência conservadora da sociedade chinesa permite arriscar que a dinastia Ming (1368-1644) não construía

de modo muito diferente de seus antepassados remotos, embora seja impossível prová-lo. Em compensação, comprovou-se que durante a dinastia Han, duzentos anos antes de Cristo, quando foi erguida a Grande Muralha, os poderosos enterravam maquetes de barro de suas casas em seus túmulos. Elas dão uma ideia de como os ricos viviam. Finalmente, o que sabemos sobre a vida cotidiana da China, e também sobre as moradias da Antiguidade, chegou-nos pela literatura de uma cultura que se expressou mais pela caligrafia do que pela arquitetura.

O arquiteto e historiador Stephen Gardiner defende que cada povo escolhe seu estilo. Os flamencos, o gótico; os franceses, o maneirismo; e as pessoas comuns, o despojamento sem afetações: as fachadas sem ornamentos. O padrão, tanto quanto os estilos ou a técnica, estabeleceu o tamanho das janelas e, conseqüentemente, a aparência das fachadas. O bom projeto, no entanto, supera normas e desafios: pode solucionar qualquer problema. Em Amsterdã, a estreiteza dos edifícios impôs grandes janelas por onde passar a mobília. Essa necessidade uniformizou as fachadas. E o desejo de transformar a soma das fachadas dos edifícios em uma única cara da cidade nasceu com o crescimento das grandes urbes. Foi o que aconteceu, por exemplo, na Roma renascentista.

## O passado revela que havia mais necessidade que capricho por trás das grandes decisões arquitetônicas

Gardiner acredita também que a arquitetura evoluiu sempre com dois passos à frente e um atrás. "Quanto maior o passo à frente, maior também o passo atrás [na história] em busca de conhecimento." Assim, Andrea Palladio revirou o passado e remontou-se aos romanos para dar ordem à arquitetura. Não imitou nem negou: analisou. Atreveu-se, por exemplo, a contradizer Vitruvius, assegurando que os tetos planos não prestavam, pois produziam goteiras. Palladio traçou uma linha

de continuidade. Soube escolher mais do que idealizar. E soube transformar o local em universal. Suas villas tornaram-se um modelo, não só de grandes mansões, mas também de planejamento de fachadas de edifícios. E, a partir da soma desses edifícios, era possível construir uma cidade.

O passado revela que havia mais necessidade que capricho por trás das grandes decisões arquitetônicas. O excesso de sol e a necessidade de ventilação devem ter propiciado a construção do peristilo grego. E, quando os espanhóis chegaram à América, respeitaram a estreiteza das ruas para obter sombra e uniformidade nas fachadas, além de organizar a passagem do ar e das correntes. A falta de espaço fez com que nas cidades romanas as casas chegassem a ter cinco andares (Augusto colocou o limite em vinte metros, e Trajano o reduziu depois para 17,5). Nesses edifícios residenciais podemos encontrar uma origem remota dos blocos de apartamentos atuais: para baratear a construção, as fachadas não eram ornamentadas, apenas interrompidas por janelas.

Mas nem sempre a utilidade determinou formas e distribuições de espaço. Era típico da arquitetura ocidental destacar a fachada, e, da oriental, ocultá-la. A simetria revela a vontade de controle, o domínio do homem sobre a natureza no Ocidente. No Oriente, o acesso indireto exprime modéstia diante dessa mesma natureza.

Embora os lugares falem por meio de referências e valores diversos, e ainda em idiomas distintos, os quartos e os garfos contam uma história. Mas, se a antropologia é uma ciência recente, a história da decoração de interiores, que tem no professor italiano de literatura inglesa Mario Praz uma de suas figuras notáveis, talvez o seja ainda mais. Para o autor de *La filosofia dell'arredamento: I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli*, o homem que não tinha sentimentos para com a casa era como o homem que carecia de senso musical para Shakespeare: um sujeito nascido para a traição, o engano e o roubo. "Não se deve confiar em um homem deste tipo."

O próprio Thoreau foi julgado como vagabundo (e preso), embora tivesse advertido em seu *Walden* que o aterrorizava pensar na obrigação de tirar o pó todos os dias dos bibelôs que decoravam sua mesa “enquanto a mobília da minha mente ainda está cheia de pó”. Thoreau acabou jogando os bibelôs pela janela, gesto que teria horrorizado Praz. Para o italiano, a casa era o homem. Muitos escritores compartilharam dessa opinião, o que levou Gogol a descrever em *Almas mortas* a solidez dos móveis da casa do protagonista Sobakie-vitch como “pesados e fortes: cada objeto, cada cadeira, parecia dizer: Também eu sou Sobakievitch”. Praz era feio quase no ponto da deformidade. Mas necessitava do harmônico e do belo tanto quanto do ar. No entanto, também conhecia como poucos as serventias de uma posse. Estava convencido de que a casa era uma expressão, e também uma expansão, do eu. “A casa é para o dono. E o dono, para a casa”, sentenciou. Também, como Bertolt Brecht, escreveu que habitar significa deixar rastro.

O autor de *La casa della vita* foi antecipado em quase um século e meio pelo *Recueil de décorations intérieures* (1812), de Percier e Fontaine, os arquitetos favoritos de Napoleão. Assim, há quem remonte a história da decoração de interiores ao nascimento da própria matéria, a corte de Luís XIV, entre o final do século XVII e o princípio do XVIII, e à cidade-berço, nessa época, do rococó: Paris. Mas, muito antes de Paris tornar-se o epicentro desse estilo decorativo e Praz registrar sua história, as moradias pré-históricas, babilônicas, egípcias, gregas e romanas já tinham uma organização doméstica e, portanto, uma organização espacial. Em boa medida, essa lógica da antiguidade doméstica chegou até nossos dias. E isso apesar de a única constante da história da casa que se pode encontrar em todos os lugares ser escorregadia: chama-se mudança.

Estas páginas tentam traçar a evolução de cada um dos cômodos que compreendem hoje uma casa. É uma missão difícil, pois, se há uma coisa que explica a história da casa nas mais remotas e diversas culturas, é a convivência de diferentes usos em um mesmo espaço. Assim, a origem dos cômodos é

quase sempre confusa. Muitos trabalhos domésticos compartilharam, durante séculos e na maioria das moradias, um único cenário. Além disso, as divisões das casas se apagam com as épocas: os cômodos ganham e perdem importância de acordo com culturas e momentos. Contudo, o desejo de ter um “quarto próprio”, expressado por Virginia Woolf, já foi sentido e manifestado antes por muitos indivíduos.

No século XVIII o alfaiate progressista Francis Place descrevia um quarto próprio onde escrever ou pensar. Falava de sobrevivência física. E sabia do que estava falando. Nascido em uma prisão, empenhou-se em melhorar a vida da classe operária, sua educação e suas maneiras. E acreditava que tudo isso podia ser conseguido com a propriedade de uma casa. “Ter que comer e beber, cozinhar, lavar, passar e realizar todas estas tarefas domésticas no mesmo cômodo em que o marido trabalha e em que ambos dormem conduz à degradação de um homem e uma mulher na opinião dos outros e deles mesmos”, escreveu. E Catherine Hall registrou o mesmo no seu ensaio “Sweet home”\*. É claro que Place, na verdade, se queixava de ter de escrever presenciando sua mulher acender o fogo, cozinhar ou esfregar o chão.

Pode-se falar de evolução na moradia? Seria essa evolução uma questão apenas cronológica? Técnica? Cultural? Ou dependeria de aspectos estéticos, prioridades funcionais, estilos arquitetônicos ou possibilidades econômicas? Não há uma, mas muitas respostas para essas perguntas. E todas diferentes. Na história da distribuição da casa influi tanto a religião como a invenção, tanto a ciência como a crença.

Os estilos, além de popularizar formas e acabamentos, transformavam materiais em moda, forçavam o aparecimento de móveis que alteravam os costumes, potencializavam distribuições arquitetônicas e, em suma, mudavam as feições das cidades tanto quanto as casas ou a indumentária de seus cidadãos. O que determina um estilo então? Para o historiador Peter Thornton, não se trata tanto dos objetos ou das artes, mas da “densidade de uma linha de propostas”. O generalizável

oferece o único relato possível, pois a história dos estilos domésticos é a história de uma certeza: não há estilos puros. Eles se ocultam, se transformam, são abandonados e... reaparecem. As mudanças são progressivas no espaço e no tempo. E o rastro de um estilo pode se estender por vários países durante períodos tão amplos quanto dois séculos. Além disso, os estilos arquitetônicos que conseguiram plasmar-se às moradias o fizeram, frequentemente, apenas nas fachadas (o Carpenter gothic na América do Norte) ou por meio dos móveis (o estilo Luís XIV triunfou nas poltronas).

O fato de a história da decoração de interiores ter muitos estilos com nome de pessoas dá uma ideia de quão singular e caprichoso podia ser o nascimento de uma maneira diferente de mobiliar e decorar. Além de registrar quem detinha o poder ou, o que é a mesma coisa, a riqueza em cada época. Assim, não é de estranhar que tenham existido sobretudo reis com estilo próprio (embora muitas vezes fossem suas amantes a decidir as linhas desses estilos). Luís XIV, o Rei Sol, e Napoleão assinaram estilos que iam além da arquitetura. Seus móveis invadiram as moradias, mas também se transformaram em elemento de propaganda política e deram mostra de poderio.

## A figura do arquiteto como chefe intelectual de uma equipe de pedreiros, encanadores e carpinteiros só surgiu no século XVIII

A figura do arquiteto como chefe intelectual de uma equipe de pedreiros, encanadores e carpinteiros só surgiu no século XVIII. E, em geral, ele era o responsável pela construção das moradias, não pelo planejamento interno. Já no século XIX, Edmond de Goncourt advertia que o homem, “sob pena de acabar domesticado, deve reconquistar a casa vencendo as mulheres, sacerdotisas do cotidiano”. Sim, é verdade que elas desempenharam um papel decisivo na história da decoração de

interiores, seja como organizadoras dos trabalhos domésticos – e, portanto, de sua localização –, seja como anfitriãs ou instigadoras de mudanças. O século XIX viu nascer os primeiros livros de decoração dirigidos às mulheres, e muitos eram escritos por elas. Mas já antes, com autoria reconhecida ou não, algumas cortesãs tinham desempenhado papel fundamental na renovação dos palácios europeus: da mesma forma que Madame de Rambouillet montou um salão literário, Madame de Pompadour incentivou, e depois negou, o rococó.

No século XIX, a casa e seus cômodos ocupavam as mentes mais inquietas. A escritora Edith Wharton assinou, junto com o arquiteto Ogden Codman Jr., o livro *The Decoration of Houses* (1897), em que descreve a figura do decorador profissional, defende o papel do arquiteto e critica a nociva influência das modas sobre os decoradores. Durante o século XIX, boa parte dos livros sobre decoração, e foram muitos os publicados nessa época, era voltada às mulheres. Seus títulos eram às vezes paternalistas, como *Domestic Duties, or Instructions to Young Married Ladies* (1828), da britânica Frances Parkes, e, outras vezes, afirmativos, como *The American Woman's Home* (1869), das irmãs Catharine Esther Beecher e Harriet Beecher Stowe, ou *The House Book* (1840), de Eliza Leslie. Todas essas autoras contribuíram para tornar o design de interiores uma disciplina séria. E com história. Algumas chegaram a rivalizar pelo posto de decoradora do momento. Assim, a jornalista Elsie de Wolfe organizava reuniões em que os decoradores davam conselhos por ela compilados em *The House in Good Taste* (1913), antes de se tornar uma decoradora de grande sucesso, depois dos quarenta anos de idade. Um ano depois, sua grande rival, Ruby Ross Goodnow, tentou aproximar-se do público com outra estratégia: seu livro se chamou *The Honest House*.

Às presumíveis batalhas entre clientes e profissionais, a história da decoração de interiores soma as disputas entre tapeceiros – os decoradores dos séculos XVII e XVIII – e arquitetos, preocupados com os detalhes dos espaços interiores. O arquiteto Nicolas Le Camus de Mézières advogou pela

separação entre as responsabilidades das duas profissões, considerando que as camas deviam ser planejadas pelos arquitetos e executadas pelos tapeceiros. Já o historiador inglês William Mitford chegou a afirmar que os interesses dos dois grupos eram opostos, pois, enquanto o arquiteto defendia a longa vigência de um edifício, o tapeceiro se beneficiava das contínuas mudanças nas decorações que contribuíam para criar estilos caprichosos e passageiros.

Por outro lado, talvez Mitford tenha supervalorizado a permanência. A história demonstra que, se há algo de permanente na arquitetura, é a mudança. Diante do conceito de permanência e solidez associados durante séculos à arquitetura, pelo uso da pedra – no início, como reforço construtivo nos lugares mais expostos, e depois como material estrutural, embora nos túmulos antes que nas casas –, a história revela que a casa é reconstrução contínua, seja para reformar o erguido, seja para redistribuir o espaço.

Frank Lloyd Wright tornou-se mais urbano, e em consequência mais cartesiano e menos orgânico, com o passar dos anos. O contrário aconteceu com Le Corbusier, o homem que havia definido a casa como uma máquina de habitar. Sua disciplina, talvez autoimposta, talvez tenha sido suavizada quando o arquiteto alcançou certa idade, por meio de formas expressivas que ofereciam mais perguntas do que respostas. Louis Kahn definiu a arte ao traçar uma linha. De um lado, a verdade: matemática, engenharia, fatos e congêneres. Do outro, as aspirações humanas, os sonhos, os sentimentos. O ponto em comum era a arte, que carecia de sentido se não contivesse uma verdade. Sabia do que estava falando? Durante toda sua vida conviveu com duas famílias: a visível e a oculta. Onde está a verdade?

O filósofo Immanuel Kant via na casa a única possibilidade diante do horror do nada. E associava a liberdade à estabilidade, e a errância à criminalidade. Nesse sentido, a historiadora Michelle Perrot lembra a realidade política de uma casa: “Não há eleitor sem domicílio”. E os últimos tempos



fazem-nos lembrar como nunca de que a casa pode ser propriedade e objeto de investimento. Ainda que, como aposta existencial, seja um tanto fracassada: pela posse de uma casa, os herdeiros são capazes de comerem uns aos outros.

Henry Thoreau, em seu livro *Walden*, descreveu seu ideal doméstico como casa um único cômodo, vasto, primitivo, sem teto nem adornos, e com uma lareira.

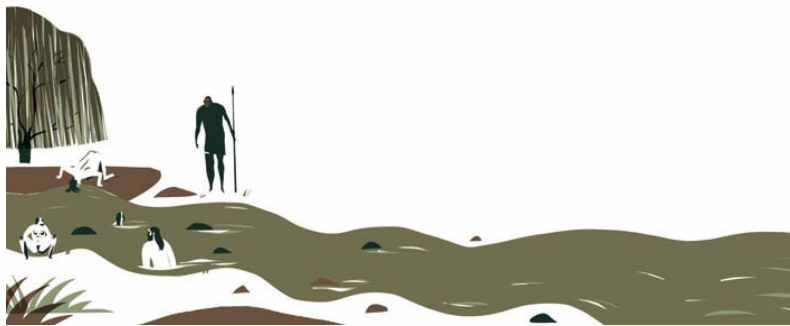
A verdade é escorregadia e, já se sabe, tem muitas faces. Por isso, é fascinante procurar as descrições da verdade arquitetônica. Como revelam os edifícios, houve muitas maneiras de entendê-la. O orgânico – as leis da paisagem – muitas vezes arrogou-se a liderança dessa verdade. A máxima “se a arquitetura crescer com naturalidade, cuidará de si praticamente sozinha”, parecia inquestionável. O natural requer o mínimo de manutenção. Henry Thoreau, que foi preso por negar-se a aparar seu jardim, acreditava na liberdade da natureza, e em seu livro *Walden* descreveu seu ideal doméstico como um único cômodo, vasto, substancial, primitivo, sem teto nem adornos, nu e cavernoso. Com uma lareira. Uma casa em que se entra simplesmente abrindo a porta, sem cerimônias. Foi ou não um homem moderno?

Em seu *Dictionnaire critique*, Georges Bataille descreveu a arquitetura como a expressão da sociedade, comparando-a com a fisionomia enquanto expressão do indivíduo. Talvez Bataille falasse apenas de fachadas, e a arquitetura tem, como bem sabemos, outras dimensões. Mas pode ser que falasse também da leitura de um lugar e de um momento da mesma forma que um rosto desvela um estado e uma maneira de entender ou estar no mundo. Nesse sentido, a ampla e complexa história da moradia, das choças aos palácios, da *domus* romana aos

conjuntos habitacionais dos subúrbios, fala tanto dos indivíduos como das sociedades. Bataille considerava que o homem vivia em sua casa como um animal encerrado em uma jaula. A metamorfose – de novo a mudança – viria a oferecer, também nessa época, uma das poucas vias de escape.

# banheiro

O banheiro não teve uma localização fixa dentro das moradias até o século xx. Diferentemente de outras partes da casa, a história do banheiro não segue uma linha progressiva: há épocas limpas e épocas sujas. Há culturas que favorecem a limpeza e culturas, supostamente pudicas, que evitam tratar o tema do asseio. Um monge medieval tinha mais meios de limpar-se que um europeu do século xix, e um indígena caribenho era mais aseado do que qualquer um dos dois. O banheiro foi associado à saúde, ao prazer e a rituais de purificação muito antes de ser relacionado à limpeza. Talvez por isso o historiador britânico Lawrence Wright, que glosou em meados do século passado a história do banheiro na Inglaterra no livro *Clean and Decent* (1960), defendia que é possível saber mais sobre a história da humanidade pelo estudo dos banheiros do que pela análise de batalhas.



O banho diário é um costume recente. Assim como dispor de água encanada. Boa parte dos lares ocidentais não viu torneiras e encanamentos até bem entrado o século xx. Historicamente as pes-soas, quando se lavavam, faziam-no por partes e muitas vezes longe de suas casas. Privada, latrina, quarto de banho, sanitário... são muitos os nomes que o banheiro recebeu ao longo de sua oscilante história. De quartinho vergonhoso e oculto, o banheiro passou a ser um cômodo reluzente nas casas de hoje.

## Os rios foram ao mesmo tempo as primeiras banheiras e os mais primitivos esgotos

A frequente descoberta de restos arqueológicos no fundo dos rios revela que as civilizações pré-históricas viviam perto de suas margens. Tomar banho dependia de uma coisa tão aleatória quanto a facilidade para fazê-lo. Por isso os climas amenos, tanto quanto a proximidade dos mananciais, geraram povos limpos. Muitos historiadores consideram que pode ter sido o acaso, uma queda na água ou um mergulho para mitigar o calor, o que deu início ao costume do banho. A mesma corrente de água serve, desde a Antiguidade, tanto para o banho e o consumo quanto para arrastar dejetos e excrementos. Os rios foram, portanto, as primeiras banheiras e também os mais primitivos esgotos. Assim, se o rio era ao mesmo tempo fonte de água para beber, via de evacuação do lixo e lugar de banho, a organização das funções que podiam ser realizadas no curso de um mesmo rio deu origem à primeira e mais primitiva organização sanitária.

Contudo, na Antiguidade a limpeza tinha um caráter episódico. *Sanitas* significava "saúde", mas o termo não implicava limpeza. Quando as margens dos rios se povoaram e deixaram de admitir novos moradores, o asseio da população diminuiu. Nas comunidades assentadas longe dos rios, os banhos deixaram de ser frequentes, até que a água chegou por outras vias com a instituição de criados (ou escravos) ou a instalação dos encanamentos, segundo os contextos e as épocas.

## O palácio de Cnossos contava com encanamentos de terracota cônicos, para evitar o acúmulo de sedimentos, e uma rede de esgoto e fossas de pedra

## suficientemente amplas para permitir a passagem de um poceiro

Um dos primeiros banheiros que se conhece é o da rainha de Cnossos. Quem o mandou construir foi seu marido, o rei Minos, em um anexo do quarto de seu palácio de Creta. Planejado, segundo a lenda, por Dédalo (o mesmo que voou com seu filho Ícaro), dispunha de banheiras, construídas abaixo do nível do solo, às quais se descia por degraus. Seu descobrimento pelo arqueólogo britânico Arthur Evans revelou que os cretenses superavam os egípcios e os gregos em engenharia hidráulica. O palácio de Cnossos contava com encanamentos de terracota cônicos, para evitar o acúmulo de sedimentos, e uma rede de esgoto e fossas de pedra suficientemente amplas para permitir a passagem de um poceiro. As latrinas em Cnossos dispunham, inclusive, de tampas de madeira. No século IV a.C. os banhos se tornaram uma prática social, além de higiênica. Toda essa arte viria a ser desenvolvida pelos romanos, que construíram banheiros com grandes janelas pelas quais entravam a luz e o calor do Sol para aquecer a água. O resto da Europa não conheceu nada semelhante até o século XVIII.

Nos quartos de banho da Mesopotâmia a banheira ocupava todo o cômodo. O piso, de gesso, e as paredes, de tijolos, eram impermeabilizados com massa e mosaicos. Os babilônicos eram menos afeitos ao banho que os egípcios. Sabe-se pela Bíblia (Êxodo VII, 15) que o faraó tomava banho diariamente no rio Nilo. Também Homero faz referência ao banho em sua *Odisseia* e relata o asseio na banheira de Telêmaco, Menelau e Pisítrato. O próprio Agamenon foi assassinado por sua esposa Clitemnestra quando se banhava. Mas em geral os gregos se lavavam ao ar livre, com a água depositada em grandes vasilhas instaladas em pedestais e localizadas nas entradas dos ginásios. Asseavam-se, portanto, antes de fazer exercícios ou de receber aulas. Talvez por isso utilizassem água fria, que é tonificante, e não quente, que relaxa os músculos. Porém foi Roma que sofisticou os banhos e associou saúde e limpeza a

prazer.

Também na antiga Roma a água fria era considerada um símbolo de saúde, virilidade e caráter. Sêneca banhou-se durante anos no rio Tibre, embora, pouco antes de sua época, Agripa tenha inaugurado, no ano 19 a.C., uma era de banhos públicos que acabou com a escassez de balneários. Construiu-se um aqueduto para levar água até as novas termas. Ali ela era aquecida graças a um sistema de circulação de água quente entre os muros. Porém, mais do que a motivação estética que movia os gregos, eram a saúde, o prazer e a limpeza a animar os romanos. Nas Termas de Caracala (216), até 1.600 pessoas podiam banhar-se ao mesmo tempo, e as de Diocleciano (300) podiam acolher até 3 mil banhistas. Roma estava abastecida por treze aquedutos, quase quinhentos quilômetros de dutos dos quais só uma pequena porcentagem estava exposta e era construída na superfície. No século III, havia uma fonte e uma latrina pública para cada 45 habitantes. O banho era um costume instaurado, e esse fato, nessa proporção, não se repetiria até épocas muito recentes.

Os mosaicos uniam o encanto artístico à função de isolamento, e apresentavam composições com a fauna local, os deuses do mar e dos rios ou cenas extraídas da vida pública

Assim, o espaço mais íntimo foi tradicionalmente o lugar inexistente ou exposto em uma moradia: os banheiros eram mais públicos que privados. Na antiga Roma, era possível entrar nos balneários à uma da tarde, quando um sino anunciava que a água estava quente. As termas eram utilizadas até a meia-noite, embora Caracala tenha estabelecido que elas

permanecessem abertas toda a noite. Os banhistas despiam-se e deixavam suas roupas no *apodyterium*. Passavam em seguida ao *tepidarium*, um cômodo aquecido em que suavam e eram esfregados com azeite e areia (o sabão da época). Preparando-se para desfrutar do banho, podiam escolher entre o calor seco do *laconicum* e o úmido do *sudatorium*.

Hipócrates legara aos romanos uma regra de ouro: o banhista não deve fazer nada por si mesmo. Deve deixar-se mimar. O *caldarium*, o cômodo mais quente, marcava o preâmbulo do banho final. As banheiras comportavam doze pessoas e, como na Mesopotâmia e em Creta, para ter acesso a elas era preciso descer alguns degraus. O ritual continuava no cômodo frio, o *frigidarium*. Enquanto isso, os escravos vigiavam a roupa de seus amos e carregavam seus cosméticos. As últimas seções das termas eram espaços variados que, tomados pelo entretenimento e pelo comércio, bem poderiam ser precursores dos atuais parques de diversões. Podia-se praticar esportes ou participar de um festim, comer, ler ou mesmo assistir a representações. Sêneca, em suas *Cartas morais*, dá conta do mundo de atletas, vendedores de comida e bebidas ou poetas que se reunia ali. Imperadores e arquitetos competiam na sofisticação dos interiores. À altura das cúpulas somou-se a decoração das paredes, a qualidade das colunas ou a qualidade escultural das cornijas. Os mosaicos eram um dos acabamentos mais usados. Uniam o encanto artístico à função de isolamento e apresentavam composições com a fauna local, os deuses do mar e dos rios ou cenas extraídas da vida pública.



Existiam utensílios para facilitar o banho: uma bacia, um estrígil e esponjas. Mas a sofisticação romana ia muito além dos cosméticos. Eles construíam seus banhos onde encontravam mananciais naturais. Quando não dispunham deles, empregavam tubulações de barro cozido (*tubuli*), mas também de madeira e chumbo. Um duto de grandes dimensões tinha um depósito a cada cinco ou seis quilômetros para que os reparos não interrompessem o abastecimento e para o controle da pressão da água. Os depósitos de água quente, morna e fria estavam interligados para economizar combustível. As torneiras costumavam ser de bronze e os bebedores tinham a forma da cabeça de animais: leões ou golfinhos.

Além de acabar com os limites de horários, permitindo os banhos noturnos, Caracala suprimiu a separação entre os sexos nos banhos. As mulheres tiveram acesso a eles apenas durante um século. No início do século IV, durante o Concílio de Laodiceia, proibiram-lhes novamente o banho nas termas. Foi o princípio do fim. Pouco depois, São João Crisóstomo, patriarca de Constantinopla, decidiria o fechamento e a condenação desses estabelecimentos. Essa proibição iniciou o abandono e o declínio de muitas das termas e banhos públicos construídos pelos romanos em todo seu império: de Nimes a Cartago, passando por Bath. Mas houve na Antiguidade quem abrisse exceções, como o papa Gregório Magno, que no ano 590 permitiu os banhos breves, “conquanto não tivessem motivo



sensual”, e aqueles desfrutados dentro dos mosteiros dotados de instalações para o banho. Enquanto isso, do lado de fora, a Igreja cristã proibía os banhos públicos. Ainda assim, a ideia coletiva do banho não ressurgiria até sua recuperação nas casas de banho medievais. Depois da queda do Império Romano, a higiene sofreu um retrocesso na Europa que duraria quase mil anos.

Durante a época medieval a higiene e a limpeza tiveram sorte similar à da cultura: ficaram encerradas nos mosteiros. Naquele tempo, os banhos mistos eram considerados focos de vício e o próprio asseio era tachado de ocupação de ociosos. Os banhos frios eram considerados penitências, mas dentro dos mosteiros existiam certos hábitos de limpeza. Além da lavagem das mãos antes e depois das refeições, realizada com água fria em uma pia de pedra, no *laver* ou *lavatório*, havia o banho parcial dos pés, a raspagem da cabeça ou a mudança do feno dos colchões uma vez ao ano. As tinas em que os monges banhavam-se eram de madeira de carvalho ou castanheiro, e o banho era realizado por ordem de idade. Como resultado, os monges anciões desfrutavam de banhos quentes e limpos, enquanto os noviços – imaginamos – conformavam-se com água fria e já um tanto turva. Com exceção do sabonete (usavam-se pétalas de rosa, já que o sabão não seria fabricado antes do século XIV) e da água quente corrente, os monges medievais contavam com todas as vantagens da higiene moderna.

## Nos mosteiros, as latrinas eram construídas com divisões laterais para garantir a privacidade

Longe dos mosteiros, nos castelos, também existia o costume de lavar as mãos antes e depois das refeições. Era possível lavar-se à mesa, com a água que um criado derramava de uma jarra em uma bacia. Havia bacias de ouro e prata, ornamentadas com o brasão do proprietário, e outras simples, de latão ou estanho. A

lavagem da cabeça era feita sobre uma bacia de pouca profundidade, de cobre ou estanho, que também servia de espelho. Inclina-se o corpo nu até a cintura sobre a bacia enquanto um servo derramava a água com uma jarra. Esse sistema já aparece representado na decoração de ânforas gregas. Também uma das gravuras de *A vida da Virgem* (1509), de Albrecht Dürer, mostra um reservatório esférico, portátil e com torneira, pendurado em um gancho em um dormitório.

Nos mosteiros, as latrinas contavam com assentos de madeira e divisões nas laterais para garantir a privacidade. Às vezes, havia uma janelinha atrás dos vasos, para facilitar a ventilação e a iluminação, embora em certos casos a clausura obrigasse a murá-las. Nos castelos, as privadas eram construídas aproveitando o espaço dos contrafortes dos muros, em cômodos estreitos e, às vezes, ao lado da sala de banquetes. Mosteiros e castelos protagonizam, assim, uma tentativa inicial de levar o asseio ao interior doméstico. As tubulações medievais eram feitas com lâminas de chumbo soldadas ou troncos de olmo ocos. Para limpar os canos eram empregados feixes de galhos curtos chamados *purgatoria*. Naquela época, pensava-se mais na manutenção que no planejamento. Os poceiros limpavam os depósitos das latrinas. Leonardo da Vinci imaginou uma privada com assento dobrável e giratório e outra que utilizava água corrente para se livrar dos detritos. Mas não teria imitadores nem seguidores. De modo que, por séculos, seus inventos foram considerados excentricidades que, em muitos casos, não chegaram a se desenvolver até o século xx, o da democratização do banheiro e do asseio.

Foram os cruzados a descobrir com assombro as maravilhas que os romanos tinham levantado em Bizâncio. Um livro – *O cânone da medicina*, escrito pelo médico persa Avicena no século xi e traduzido ao latim um século depois – contribuiu para recuperar o gosto pelo banho. Avicena aconselhava ginástica, massagens e banhos frios e quentes de forma alternada. A Paris do século xiii, com 70 mil habitantes, contava com 26 casas de banhos. Muitas pinturas medievais refletem o

ritual dos banhos mistos e os festins que tinham lugar nas próprias tinas nas quais famílias e convidados entravam juntos na água. Até meados do século XVI, assim como se compartilhava um dormitório ou um caldeirão de comida, compartilhava-se a tina. Para evitar o atrito da madeira, ela era forrada com um tecido almofadado. Havia tinas de grande tamanho – de tábuas de madeira unidas com ferro – e outras menores, individuais ou para uso de casais. Elas eram cobertas com toldos que podiam ser fechados para guardar a intimidade, mas que eram usados principalmente para impedir a fuga do calor.

## Até o século XVI, a tina de banho era compartilhada da mesma maneira que um dormitório ou um caldeirão de comida

As termas eram aquecidas por um sistema de caldeiras no qual o vapor quente passava por tubulações de madeira. Com o tempo, o número de atividades praticadas nesses centros aumentou. As pessoas podiam barbear-se e cortar o cabelo. Podiam alugar camas e encomendar jantares. O barbeiro era também o cirurgião que executava sangrias para desinfetar os banhistas. Assim, com a variedade de usos, as termas foram ficando cada vez mais parecidas com as tabernas.

A nudez, no entanto, não era aceita em todos os lugares e, em alguns deles, os banhistas eram separados por sexo. Na França medieval, por exemplo, os banhos eram abertos para homens e mulheres em dias alternados. Como na época romana, um sinal anunciava que já estavam aquecidos. O relaxamento e a companhia romana foram substituídos pelo festim medieval. E o ambiente licencioso e promíscuo acabou fazendo com que esses estabelecimentos novamente fossem fechados quando chegaram as epidemias de sífilis. Henrique VIII mandou fechar os banhos ingleses, e Francisco I fez o mesmo com os franceses. No século XVI, a humanidade viu o fechamento também dos banhos

alemães, e assim, país por país, foi-se aproximando uma das épocas mais escuras e sujas da história.

A nudez, tão popular e natural durante a época medieval, escandalizava no final do século xv. Com o desaparecimento dos banhos públicos e a negligência da higiene íntima, o fim do Renascimento viu as pessoas voltarem a se cobrir e, no século xvi, os poucos estabelecimentos que continuaram abertos se transformaram em salões de beleza ou *meublés*.



No século xvii, Luís XIV, o Rei Sol, fez construir um banheiro de mármore e uma grande banheira, que mandava cobrir com metros e metros de tecido nas poucas vezes que a usava. Era frequente que os banheiros da época contassem com duas banheiras: uma para lavar e outra para enxaguar. Durante seus primeiros anos de vida no século xvii, o Palácio de Versalhes teve mais de cem banheiros e 264 privadas (entre urinóis e fixas) dignificadas com ouro e damascos. Muitos desses vasos desapareceram durante o século seguinte, o da Razão.

Por outro lado, precisamente nessa época pouco limpa, era comum aliviar-se diante de certas pessoas. Isso era considerado uma honra, ato muito estimado por aquele que era recebido em um momento tão íntimo. O mosteiro de El Escorial conserva em sua sala “das madeiras preciosas” uma notável privada em forma de trono almofadado e forrado de damasco. Sabe-se que sentados nele Carlos III e Carlos IV despacharam com seus ministros sobre importantes assuntos de Estado. Quando esse costume decaiu, as privadas foram camufladas e embutidas em outros móveis. Pertencente já ao tempo da camuflagem, o Palácio Real de Aranjuez conserva um landau cujo assento traseiro com um volumoso selim de couro encobre um vaso sem fundo no qual se sentavam as rainhas Maria Cristina e Isabel II ao sair a passeio. Não era algo singular: as carruagens públicas contavam com urinóis dobráveis embaixo dos seus assentos.

## Hogarth retratou em suas telas ruas transformadas em esgotos e depósitos de lixo urbanos

Já no século XVI, uma época em que o asseio tinha caído em profundo declínio, o papa Clemente VII mandou decorar um banheiro com afrescos que recuperavam o estilo pompeiano. As pinturas ainda podem ser vistas nos aposentos vaticanos, mas na época constituíam apenas mais uma exceção. Dessa vez o menosprezo pela higiene durou quase dois séculos. Durante o século XVII, as ruas transformaram-se em esgotos e, ao grito de “Aí vai água!”, esvaziavam-se pelas janelas bacias com água suja e urinóis fedorentos. Essa cena era tão comum na vida das cidades que numerosos pintores da época plasmaram-na em suas telas. Inclusive no século XVIII William Hogarth retratou em Noite – da série *Os quatro períodos do dia* – o rudimentar sistema de eliminação de refugos utilizado então em Londres. Mas, apesar da crítica que os pintores faziam com suas telas, seria preciso que se passasse quase um século para que as cidades começassem a mudar.



Com a rede de águas e esgotos coberta e a pavimentação, a sujeira diminuiu. O tecido de algodão e a louça barata também melhoraram a higiene na maioria das moradias, às quais, por canos de olmo unidos com ferro ou chumbo, começava a chegar água. Com água em casa, o banho por partes se converteu em um costume. E esse costume se estendeu à roupa e aos utensílios domésticos, resultando em pessoas mais asseadas em casas mais limpas.

Redescoberto o gosto pelo banho, sua prática sofisticou-se. Data do século XVIII o costume dos banhos de mar, até então desaconselhados pelos médicos por serem associados ao escorbuto dos marinheiros. A água do mar ficou tão na moda que chegou a ser vendida engarrafada para banhos privados

durante o inverno. Houve médicos que aconselharam a ingestão de água salgada e cientistas que a recomendaram para a cura de doenças das glândulas. Por questão de saúde, ou simplesmente para seguir a moda, o costume dos banhos voltou com força em meados do século XVIII. A própria vestimenta, a simplificação das roupas ou o desaparecimento das perucas altas, anunciou um retorno da limpeza em detrimento da cobertura e do disfarce. A pele exposta começou a brilhar, desbancando as maquiagens. Filósofos como Diderot, Voltaire e Rousseau popularizaram a volta a uma vida mais natural e resgataram no público o gosto pelo exercício físico. A saúde entrou na moda, e com ela reapareceram os banhos. No início, as pessoas tomavam banho por modismo, até que, em 1777, Lavoisier expôs sua teoria sobre as trocas respiratórias pela epiderme e, com o crescente número de médicos e a incipiente atenção à ciência, os banhos deixaram de ser questão de moda.

Mas o impulso radical da ciência para as questões de higiene não chegaria antes dos descobrimentos científicos do final do século XIX. Como aponta a pesquisadora Ellen Lupton: “Tomar banho ora estava na moda, ora não, até que o banho recebeu a bênção da ciência”. Os movimentos de saúde pública do século XIX pregavam a relação entre saúde e limpeza, desde que em 1860 Louis Pasteur e Joseph Lister asseguraram que eram os germes, e não o ar impuro, os principais causadores das doenças.

O século XVIII viu as primeiras privadas abastecidas com água corrente chegarem ao Castelo de Windsor, na Inglaterra. Até então, só a privada de terra conseguia livrar-se dos dejetos graças a uma camada de terra ou fuligem que escondia a evacuação. As primeiras privadas de água corrente eram artefatos de pedra esculpida ou chumbo fundido que empregavam a água por meio de um mecanismo de êmbolo. Contudo, a válvula submergida não fechava hermeticamente o recipiente, o que possibilitava o escape da água. Só em 1775 um relojoeiro de Bond Street, chamado Alexander Cummings, patenteou uma privada de reservatório elevado que mantinha a



água no vaso e permitia esvaziá-lo a cada uso. O sistema foi utilizado durante mais de um século. Em 1778, Joseph Bramah patenteou a primeira privada moderna. E ficou rico. Nessa mesma época, apareceram os primeiros vasos feitos em louça esmaltada: a decoração disfarçava assim a precariedade dos inventos. Na Inglaterra, a partir de 1750, os estilos de mobiliário sucediam-se uns aos outros, e o banheiro, como o resto da casa, beneficiou-se dessa sucessão. Chippendale, Hepplewhite e Sheraton redefiniram o trabalho dos marceneiros e estofadores e, de passagem, a aparência do banheiro que, no entanto, continuava sem localização fixa. O interesse pelo mobiliário chegou a ser tão popular que o próprio George Hepplewhite dedicou “aos habitantes de Londres” o livro no qual explicava seu estilo.

No século XVIII, o banheiro era um  
cômodo itinerante. Mudava com os  
usos, do quarto à cozinha,  
dependendo do tipo de moradia

Durante o século XVIII o banheiro foi um cômodo itinerante. Mudava com os usos, do quarto à cozinha, dependendo do tipo de moradia. O jarro e a bacia para asseio pessoal, por exemplo, ambos sofisticados e decorados, foram transferidos para um canto do quarto. Os moveleiros foram os primeiros designers dos serviços do quarto de banho. Desdobraram sua imaginação mais para disfarçar o uso dos aparelhos do que para facilitá-lo. Mas a funcionalidade começava a ganhar destaque. Surgiram os móveis destinados a um fim concreto, rodeados de suportes, gavetas e tábuas dobráveis com usos específicos, como maquiar-se e barbear-se. Esse tipo de móvel conviveu durante todo o século XVIII com o móvel camuflado, como a mesa-bidê ou a poltrona-privada. Um criado-mudo idealizado por Hepplewhite contava, por exemplo, com um dispositivo para ocultar o urinol. O próprio bidê, uma bacia com pés, é um invento do século XVIII,



pensado para o uso dos oficiais em campanha. Mas, como em toda sua história, os avanços no banheiro eram uma questão cultural. Algumas culturas, como a anglo-saxã, nunca aceitaram o uso do bidê por considerá-lo indecoroso. Quando utilizado, costumava ser guardado escondido em um armário; por isso, hoje em dia os banheiros nesses países raras vezes dispõem da peça. Entre o escondido e o específico, a ornamentação não demorou a chegar ao vaso sanitário e também, é óbvio, ao urinol. Algumas famílias nobres os encomendavam com seu brasão gravado ou pintado.

## O bidê é uma invenção do século XVIII, pensado para o uso dos oficiais em campanha

Foi a chegada maciça de imigrantes às cidades em crescimento a causa do caos inicial em suas ruas e da reação posterior: a rápida expansão das redes de esgoto. No entanto, a má execução e a falta de manutenção das tubulações tornaram mais inóspita a vida nas cidades com esgotos do que no campo carente deles. No século XIX, os dejetos ainda podiam ser vendidos como adubo, mas, à medida que as cidades cresceram, as distâncias também aumentaram e, pouco a pouco, o transporte tornou-se não rentável. Alguns rios urbanos transformaram-se em esgotos e, por conseguinte, em fontes de infecções. O Tâmis ou o Sena exalavam mau cheiro, e as construções junto a eles davam as costas para suas margens. Também os porões e os pátios das moradias urbanas possuíam buracos onde eram instalados poços de águas fecais, ainda hoje existentes nos bairros mais antigos.

No século XIX, o desenvolvimento da ciência fez com que a higiene voltasse a ser levada em conta e, conseqüentemente, se recuperassem os banhos públicos, que reabriram e tornaram-se moda. Em cinquenta anos, Paris passou de nove a 78 estabelecimentos. Esses centros eram construídos junto aos

rios, muitas vezes com vista para eles. As instalações dispunham de uma nova modalidade de banho individual e leitos de relaxamento: a sala de espera dos *spas* atuais. A localização nas margens dos rios e sobre diques acabou popularizando os barcos de banhos, que combinavam higiene e entretenimento. Muitos banhos dessa época eram decorados com mosaicos, à maneira dos turcos. Os médicos e educadores salientavam as vantagens cívicas e higiênicas dos banhos, por isso os balneários e os tratamentos com águas transformaram-se em uma forma de férias luxuosas que chegou a ser a favorita das classes ricas. Essa moda chegou às telas dos pintores do século XIX. Desaparecidos dos quadros desde o século XVII, quando a população deixou de tomar banho, os corpos nus reapareceram com a redescoberta dos banhos.

Quando o costume do asseio se propagou novamente, as banheiras de mármore deram lugar às metálicas, mais baratas, mais leves e menos frias ao tato do que as de pedra. Da mesma forma que as tinas de madeira medievais, costumavam-se forrar as banheiras de pedra com tecidos quentes e almofadados. Por isso elas eram difíceis de ser fabricadas e instaladas. No início, para a fabricação semi-industrial de banheiras, empregou-se o cobre, inoxidável e maleável, mas não demoraram a aparecer outros metais mais econômicos. A chapa de ferro era muito barata, mas tinha o inconveniente de enferrujar. Esse obstáculo foi resolvido com um verniz capaz de transformar uma tina de ferro em um recipiente resistente à água.

Até meados do século XIX, nas principais cidades europeias, eram os aguadeiros, com seus carros de água quente, que levavam os banhos aos domicílios

Apesar dos avanços, a instalação das banheiras também foi

paulatina. Começaram camuflando-se como sofás forrados e adornados por marceneiros. Embora algumas fossem muito pesadas, todas eram, estritamente falando, móveis, tão móveis quanto as bacias, pois não estavam ligadas a nenhum encanamento. E esse era seu principal defeito. A água, transportada por um duto, perdia boa parte de sua temperatura. Até meados do século XIX, nas principais cidades europeias, eram os aguadeiros, com suas carroças de água quente, que levam os banhos aos domicílios. Nas cidades, proliferaram os lavadouros e duchas públicos de diversos tipos. Em Londres, no início do século XX, havia um balneário municipal para cada 2 mil habitantes, enquanto nas cidades alemãs essa proporção era de um para cada 30 mil. O século XIX é, na verdade, o do banheiro instalado na casa. A rainha Vitória foi, em 1837, a primeira monarca britânica a desfrutar de um banheiro com água corrente, construído no Palácio de Buckingham. Três anos depois, a própria rainha foi novamente pioneira ao mandar instalar um banheiro móvel no vagão real da Ferrovia do Oeste. Em 1850, a companhia britânica de ferrovias patenteou um assento escondido atrás de um sofá colocado nos vagões de primeira classe. Um pouco mais tarde, também os passageiros da terceira classe dispunham de um banheiro no interior de seu vagão. Mas esse dinâmico ritmo de avanço não se dava em todo o Ocidente. O primeiro banheiro com encanamento não chegaria à Casa Branca antes de 1851 e, ainda assim, foi o pioneiro na América. No final do século XIX eram bem poucas as casas estadunidenses que tinham banheiro. Em Nova York, por exemplo, nenhum apartamento de aluguel dispunha dessa comodidade.



Quando finalmente as tubulações chegaram aos edifícios, tornou-se necessário encontrar um lugar para os banheiros nas casas. No início, foram instalados nos porões, ou na parte posterior das moradias, pela dificuldade de fazer com que a água subisse pelos canos. Mas não foram as moradias a realizar experimentos com a água corrente, e sim os hotéis. Ali os viajantes e turistas estadunidenses conheceram os banhos com água fria e quente, antes que em suas próprias casas. O Hotel Tremont House, de Boston, foi o primeiro a dispor, em 1829, de banheiros e privadas no porão. Em meados do século XIX, vários estabelecimentos estadunidenses possuíam quartos com banheiro, enquanto o Ritz de Paris ofereceria banheiros similares apenas em 1906. Essa revolução marcaria um novo rumo na história do cômodo, em que os Estados Unidos iriam tomar a dianteira e impor o banheiro-modelo do século XX. O banheiro pequeno, mas privado, tinha triunfado, e com ele um novo critério, a privacidade, somou-se à comodidade e à limpeza associadas ao banheiro.

Apesar do progresso de alguns hotéis, as casas com água corrente ainda eram exceção. A banheira continuava a ser, em geral, uma mobília móvel, sem cômodo fixo, mas com grande variedade de opções. Havia banhos em bacia e palangana. Banhos de esponja, de assento, de fonte – ou com ducha ascendente, uma versão ampliada do bidê que desprendia jorros de água para cima –, de sapatilha, bota, galocha ou tamanco –

que permitia a imersão quase total do banhista. Havia muitos tipos de banhos, mas não existia um cômodo onde tomá-los.

## A possibilidade de levar água quente diretamente à banheira foi o primeiro passo para a instalação do banheiro fixo

A possibilidade de levar água quente diretamente à banheira foi o primeiro passo para a instalação do banheiro fixo. Tradicionalmente, as tinas eram aquecidas mergulhando tijolos quentes na água, esquentando o recipiente de cobre com uma fonte de calor ou, simplesmente, levando água preaquecida até a banheira. Um dos primeiros sistemas de aquecimento, apresentado na Grande Exposição de Londres de 1851, era constituído de uma banheira de cobre com um pequeno forno na extremidade, pelo qual a água passava antes de alcançar a temperatura adequada para o banho. Nessa mesma exposição, pela primeira vez instalaram-se privadas públicas, e 14% dos visitantes pagaram para usá-las. Um dos primeiros aquecedores a gás (do final do século XIX) já contava com um aquecedor de toalhas. A água já chegava, e agora estava começando a chegar quente. Esse fato redesenharia a história do banheiro.

Com a água corrente, o jarro e a bacia sofreram mudanças. As bacias já tinham duplicado seu tamanho para receber a água quente, que era levada em um recipiente de latão envolto em tecido. Mas quando a água corrente chegou, a bacia foi embutida no mármore e transformou-se em pia. A mecanização, apesar de tudo, não matou a decoração. Apareceram lavabos incrustados em mesas de marchetaria ou aparadores. Em meados do século XIX vieram à luz os primeiros banheiros integrados. Os aparelhos eram embutidos, mas os canos permaneciam expostos. Com as primeiras banheiras fixas apareceram também os primeiros banheiros superdimensionados. Havia custado tanto ao banheiro

encontrar seu lugar na casa que, quando o fez, os donos quiseram lhe dedicar espaço de sobra. Essa prioridade mudou quando se preferiu trocar um banheiro grande por vários menores. Também do final do século XIX, e com o precedente dos mosaicos mesopotâmicos e romanos, data o costume de revestir de azulejos o quarto de banho. Exatamente então apareceram as banheiras de ferro fundido – um século depois da primeira ponte feita desse material –, que foram tão decoradas quanto os papéis de parede pintados. Os poucos cidadãos que contavam com quartos de banho estavam mais preocupados com a decoração do que com o uso que iam dar-lhes.



Se o primeiro problema do banheiro ao chegar às casas foi encontrar um lugar, o segundo foi seu abastecimento com água



quente. Os banheiros ingleses eram considerados os mais avançados até bem entrado o século xx. Foram instalados na Índia e nos Estados Unidos. O lavatório foi ligado à água corrente em 1870 e transformou-se em uma das principais peças do banheiro. Fazia só dois anos que o aquecedor a gás Geysler fora patenteado, e alguns lavatórios possuíam, além de duas torneiras – e às vezes duas bombas diferenciadas –, uma ducha manual para a lavagem do cabelo. Os canos ficavam escondidos atrás de painéis de madeira. Também mantinha-se escondida, em um armário (às vezes localizado embaixo da pia), uma banheira íntima, de assento, ou uma bacia para a lavagem dos pés. Depois de séculos de errância doméstica, quando os primeiros banheiros fixos mostraram suas tubulações, estas eram consideradas tão antiestéticas que os arquitetos e decoradores empregaram seu engenho para embuti-las ou encerrá-las. Somente no limiar do século xx as tubulações e depósitos voltaram a ser expostos. Tornaram-se mais necessários e sua estética fabril, longe de produzir repúdio, surpreendia pela modernidade. Apesar dessa mudança, os primeiros lavatórios fixos repetiam os motivos ornamentais do mobiliário da época: trombas de elefante e pés de garras eram recursos habituais para apoiar privadas e banheiras, até que as bases desses aparelhos foram embutidas, obedecendo à estética sem emendas que acabou se impondo no banheiro.

## No final do século XIX era comum revestir os quartos de banho com azulejos

Contudo, no final do século XIX, a imensa maioria das moradias estadunidenses ainda continuava sem banheiro. Os ricos lavavam-se em aparelhos portáteis e por partes; os pobres, usando as fontes de água dos pátios. Calcula-se que as pessoas tomavam banho cerca de seis vezes por ano. Por isso, também na América do Norte os banhos públicos proliferaram nos primeiros anos do século xx. Seu auge veio com as tentativas de

prover uma série de outros serviços públicos, como hospitais, parques, praias vigiadas e coleta de lixo.

## O quarto de banho não existiu como espaço arquitetônico até os últimos anos do século XIX

Entre a sociedade medianamente instruída do início do século XIX, lavar-se era uma questão de aparência. Cinquenta anos depois, a classe média e a operária aprenderam algumas normas de higiene básicas para lutar contra os germes e as doenças. Nessa época, nas cidades estadunidenses, começou a substituição dos poços de águas fecais por bocas de lobo. Era o início de uma grande mudança. Se em meados do século XIX na cidade de Nova York havia uma banheira para cada quinhentos habitantes, um século depois 85% dos lares dispunham de uma.

A rigor, o quarto de banho não existiu como espaço arquitetônico até os últimos anos do século XIX. Os primeiros foram instalados em áreas da casa que podiam admitir um novo uso: uma pequena sala ou uma despensa junto à cozinha, por exemplo, e dessa localização provisória deriva, em parte, o reduzido tamanho da maioria dos banheiros de hoje. Os banheiros pioneiros eram decorados de acordo com o estilo que imperava na casa. Tinham tapetes, molduras e outros elementos contraindicados para a umidade desse cômodo. Em seu monumental estudo sobre a casa inglesa (*Das englische Haus*, 1904), o arquiteto alemão Hermann Muthesius aponta que a maioria das moradias britânicas tinha lavatório e vaso separados, instalados em cômodos diferentes. E aplaudiu essa decisão. Mas vaticinou o fim do uso da madeira nos cômodos destinados ao banho. Não foi muito ouvido, ou lido. No entanto, o banheiro moderno emplacou quando os vasos, os lavatórios e as banheiras de porcelana esmaltada passaram a ser produzidos industrialmente. Nessa época, os pisos e as paredes começaram a ser recobertos com superfícies contínuas, sem



emendas, brancas, laváveis e feitas com materiais não porosos. Esse revestimento à prova d'água transformou-se em um ideal de limpeza que encarnava as teorias higiênicas do início de século. Mas continuamos falando de um serviço minoritário, as classes com menos recursos não conseguiram usufruir de um banheiro industrial até bem entrado o século xx.

O século xx viu como a ideia de higiene e limpeza substituía o prazer e o luxo associados ao banho. Os banheiros privados começavam a entrar nas casas burguesas, e com eles novos costumes higiênicos que converteram os banhos públicos em chuveiros para transeuntes. A Alemanha foi, em 1870, o primeiro país a introduzir os chuveiros coletivos, método que se popularizou por economizar considerável quantidade de água. Mas, ao contrário dos banheiros comunitários, os chuveiros públicos tiveram pouco sucesso. Acostumadas a lavar-se na intimidade do quarto, as pessoas não se sentiam à vontade para fazê-lo na frente dos outros. No alvorecer de 1900, os chuveiros públicos já eram um serviço dedicado apenas à classe trabalhadora e eram construídos somente nos bairros mais pobres. Em Nova York, os banhos de rio, em diques construídos no Hudson, tornaram-se populares entre os imigrantes recém-chegados. Mas o objetivo não era a diversão, e sim a limpeza: os banhistas só podiam permanecer na água vinte minutos. A maioria desses estabelecimentos desapareceu depois da Segunda Guerra Mundial. Com o banheiro em casa, entraram em voga as férias na praia.

O século xx, que esquematizou as cozinhas e criou módulos universais, despiu, reduziu e popularizou o banheiro. Contudo, até meados do século, muitas moradias continuavam sendo construídas com um serviço de chuveiros compartilhados no porão do edifício. Foi a redução do banheiro que possibilitou o sucesso de novas soluções. O que era prático, econômico e ocupava menos espaço não demorou a impor-se na maioria das casas. Assim, uma das primeiras soluções, a banheira-box – que servia ao mesmo tempo como banheira e como chuveiro –, acabaria sendo instalada em quase todos os lares. Essa ideia

reduzia o espaço da banheira, mas duplicava seu uso ao utilizar a própria banheira como plataforma para o chuveiro. Supunha, além disso, uma organização modular do banheiro e a possibilidade de condensar serviços, algo que Le Corbusier e Charlotte Perriand também tentaram com a privada-bidê. A banheira-box tornou-se tão popular que o tamanho dos banheiros acabou sendo padronizado a partir da dimensão universal (1,5 m × 1 m) do novo invento. O acabamento interno também foi um ponto-chave em sua evolução. Se antes as tinas eram recobertas de tecido para acomodar o banhista, agora era preciso encontrar um material agradável para a pele e impermeável para facilitar o uso. Os revestimentos metálicos do século XIX (cobre, chumbo e zinco) foram substituídos pela porcelana e mais tarde pelo ferro fundido pintado com chumbo branco ou esmaltado e galvanizado. Mas a solução final para os acabamentos das banheiras foram os esmaltes de porcelana, que não eram nem porcelana nem esmalte, mas revestimentos similares ao vidro. A própria carcaça das banheiras podia ser ornamentada com a mesma variedade de recursos oferecidos pelo papel pintado: frisos, flores ou sianinhas. No século XX apareceram também as cores, e as patas de elefante nas quais esses móveis se apoiavam foram substituídas por pedestais. A partir de então, as banheiras de cerâmica refratária foram fabricadas em série e, naturalmente, seu preço teve uma redução drástica.

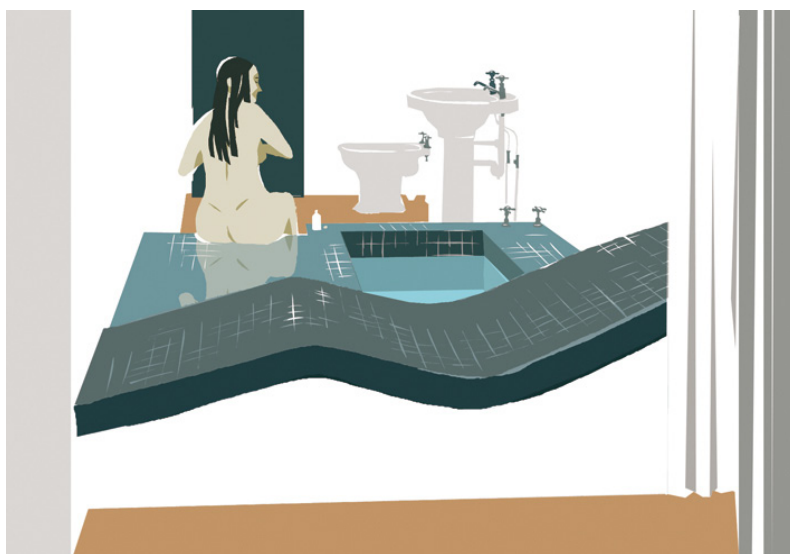
## A banheira padrão foi o elemento responsável por determinar as dimensões do banheiro

Com as banheiras-box de ferro fundido as pessoas conseguiram o conforto que buscavam há milênios. As indústrias dedicadas à produção de aparelhos e acessórios para o banheiro multiplicaram-se. Por volta de 1930, com o aparecimento de banheiras e vasos sanitários econômicos, o banheiro estava presente na maioria das moradias urbanas estadunidenses.

Tinha deixado de ser um luxo para tornar-se uma necessidade. Apesar dessa sucessão de melhorias e barateamento, a popularização de alguns eletrodomésticos foi muito mais rápida do que a adoção das comodidades oferecidas por um banheiro fixo. Em 1958, nos Estados Unidos havia mais televisores do que banheiros. As pessoas estavam mais dispostas a dividir um banheiro do que esse aparelho.

## Le Corbusier definiu o lar moderno como aquele que adotava as normas higiênicas proporcionadas pelo banheiro

A localização fixa tardia dos banheiros e das cozinhas tornou ambos os cômodos espaços funcionais, inadequados para receber uma decoração da moda. Ao contrário do que ocorreu com outras partes da casa, a funcionalidade e a criatividade determinaram a decoração dos banheiros. Apenas o sóbrio *art déco* e o estilo racionalista, do movimento moderno, plasmaram ali seus ideais estéticos. Ellen Lupton sugeriu que o *art déco* expressava a modernidade, mas a estética industrial do banheiro a encarnava.



A sobriedade dos banheiros transformou-se na imagem da modernidade. O banheiro era a primeira parte da casa em que a tecnologia impunha-se à tradição com uma imagem revolucionária e, no entanto, discreta. O banheiro tornou-se um modelo estético a ponto de Le Corbusier definir o lar moderno como aquele que “adotava as normas higiênicas do banheiro”. Ao contrário do resto da casa, havia sido a higiene, e não a comodidade, o determinante dessa nova estética maquinista. A cerâmica não porosa e o ferro esmaltado prevaleceram a outros materiais – como madeira, mármore ou papel pintado – por serem impermeáveis e refratários ao pó. O branco realçava a sujeira. Não é de estranhar que, em seu périplo pela América do Norte, Adolf Loos elogiasse os banheiros americanos; eram como laboratórios e representavam literalmente suas ideias: o fim da superficialidade ornamental.

A banheira convertida em um bloco compacto era a chave do novo pragmatismo que chegava dos Estados Unidos e que, desde a primeira década do século xx, começou a impor-se no resto do mundo. O banheiro americano era compacto, prático, sintético e pouco ornamentado, mais limpo que luxuoso e mais funcional que estético. A funcionalidade determinara sua forma. Em um espaço muito frequentado, onde o uso da água é contínuo, a razão triunfou sobre a decoração. Com os estadunidenses, a tecnologia instalou-se no banheiro. Além de prático, higiênico e racional, o novo banheiro era formado por elementos fabricados de maneira industrial. Todo o sistema de encanamentos foi reorganizado e agrupado para aproveitar melhor o espaço. Até as tubulações reduziram seus percursos.

Apesar da demanda, algumas invenções notáveis da época, como o banheiro pré-fabricado planejado por Buckminster Fuller em 1938, eram vanguardistas demais. O sistema aventado pelo estadunidenses para sua casa Dymaxion era móvel, podia ser adaptado a várias posições, mas, paradoxalmente, o design revelou-se muito rígido. A indústria não o apoiou: era formalmente econômico, mas economicamente caro. Também Le Corbusier e Charlotte Perriand planejaram um banheiro mínimo

pensado para o uso em hotéis. Foi fabricado por Jacob Delafon. Nele destacava-se um estranho artefato que servia como privada, mas que podia transformar-se em bidê. Em sua Villa Savoye, Le Corbusier construía uma banheira com chuveiro revestida de mosaico (pastilhas de vidro), que apresentava em um dos lados o acabamento curvo de uma espreguiçadeira. O material cerâmico dos banheiros podia determinar as formas de seu mobiliário e até substituir os aparelhos. O piso do próprio banheiro servia como platô do chuveiro. Essa solução foi, e continua sendo, muito habitual nos hotéis modestos.



Com a generalização do uso do banheiro e de sua instalação nas residências, as cidades progressivamente tiveram que se adaptar. Muitos blocos de apartamentos sofreram alterações

importantes, construíram extensões no pátio interno ou tiveram que sacrificar um cômodo de cada andar para incorporar o novo serviço. Quando já eram tão comuns nas moradias quanto as cozinhas, os próprios banheiros começaram a se transformar. A mudança ocorreu em duas direções. A redução foi uma delas. Compunha, juntamente com a economia e a eficácia, o lado pragmático. O design, a decoração e a exclusividade apontaram para outra direção. Apareceram privadas dobráveis e móveis de duplo uso, como a banheira-cama. Foram planejados até banheiros que combinavam sua função com a da cozinha. Essa ideia, que nunca emplacou, seria retomada depois por Buckminster Fuller, quando, em 1943, fez conviver os dois usos em um mesmo módulo pré-fabricado. Um marco no caminho para a miniaturização foi erguido pelo italiano Joe Colombo. Em 1969, ele instalou um banheiro fabricado em PVC que ocupava dois metros quadrados de uma casa; o projeto foi batizado “terceira via doméstica” e apresentado na exposição Interzum de Colônia. Apenas três anos depois, o japonês Kisho Kurokawa projetou banheiros de apenas um metro para os apartamentos Nakagin da Capsule Tower que construiu em Tóquio.

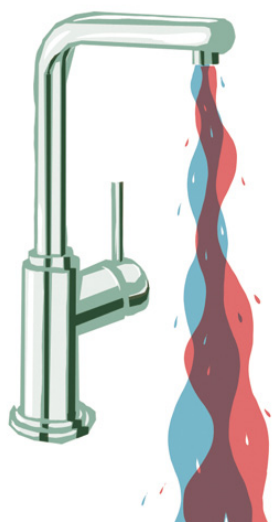


Mas, em pleno processo de miniaturização, a moda da recuperação de estilos também deixou seu rastro no banheiro. Mais uma vez, considerou-se de bom gosto imitar as termas romanas e sofisticado inclinar-se pelas pompeianas. No início do século xx, a imperatriz Maria Alexandrovna mandava construir um banheiro de inspiração romana e outro à moda turca nos seus aposentos do Palácio de Inverno de São Petersburgo. Esses banhos eram uma exceção, mas, alcançadas as prioridades de economia e simplificação, começou o processo de decorar o banheiro.

Foi então que surgiu o gosto retrô pelos primeiros banhos. Eram considerados mais refinados do que os industrializados. Embora “conforto” fosse a palavra da moda durante todo o século xx, os catálogos iniciaram a distinção entre luxuoso, confortável e básico.

## As torneiras monocomando, que misturam água fria e quente, surgiram em 1972

Depois de a banheira assegurar seu lugar nos novos banheiros das casas burguesas, o chuveiro ainda era visto como o irmão pobre: o banho das casas modestas. Eram conhecidos seus efeitos revigorantes, mas seu uso chegaria com a popularização maciça do esporte. Da ducha manual, disponível em alguns lavabos e depois transportada para as banheiras, passaram-se a fabricar chuveiros que economizavam energia, água quente e espaço no banheiro. Foi assim que do banho semanal passou-se à ducha diária.



Na história do banheiro, o passo definitivo, que demorou séculos para ser dado, ocorreu com a chegada da água quente ao cômodo. A partir de então, o século xx viu uma sucessão de inventos e melhorias destinados a facilitar o desfrute do banho. As torneiras – que no tempo dos romanos eram fabricadas em bronze e chumbo, até esses materiais mostrarem-se incapazes de aguentar a pressão da água, dando lugar, no final do século XIX, ao latão – foram equipadas com válvulas cerâmicas e fabricadas em plástico ou aço inoxidável. As torneiras monocomando, que misturam água fria e quente, surgiram em



1972. A Ideal Standard lançou um modelo que permitia não apenas misturar as diferentes temperaturas da água, mas também controlar o fluxo. Pouco tempo antes, outro fabricante de torneiras, Hansgrohe, tinha lançado a cabeça Selecta, que permitia variações na pressão da ducha com um simples giro. Corria o ano de 1968. As duchas de pressão variável não apenas permitiam regular a força da água, mas também a quantidade. Dava-se um primeiro passo para o controle de energia. Dos anos 1970 data a banheira Whirlpool, com hidromassagem incorporada. O invento leva o nome do seu criador, o designer estadunidenses Roy Jacuzzi, e deu início a uma época em que, superada a miniaturização e a decoração dos banheiros, as casas mais luxuosas transformavam esse cômodo em um balneário doméstico. Um pouco mais tarde, em 1980, coincidindo com uma onda de mobiliário móvel e desmontável para apartamentos de aluguel, apareceram as banheiras acrílicas. São recipientes leves, porém resistentes. Podem deformar-se, mas costumam recuperar sua forma inicial. São agradáveis ao tato e evitam os escorregões. Além disso, prestam-se a formas diversas e a decorações de diferentes tipos: podem ser produzidas em qualquer cor.



Nos anos 1980, o banheiro tornou-se um cômodo tão importante quanto a sala de estar ou de visitas, não tanto por sua função, mas por seu valor representativo. Apareceram inúmeros fabricantes e designers. A moda o abraçou: lavabos embutidos, metálicos ou ultraplano, quadrados, transparentes, minimalistas ou surrealistas. Os arquitetos da empresa Ushida Findlay construíram em Ibaraki um banheiro que envolve o usuário em uma atmosfera aquática e suave. Diante da proposta dos japoneses, a austeridade dos banheiros minimalistas do britânico John Pawson recuperava a essência contemplativa do banheiro japonês.



## A economia energética é o novo desafio do banheiro para o século XXI

Para além do luxo e da necessidade, solucionadas as questões de higiene, manutenção, instalação, decoração e até de preço – graças à produção em série –, a batalha a ser enfrentada pelo banheiro finalmente mudou. Os projetos atuais apontam para um aumento da versatilidade e para novos usos do cômodo. Nas residências mais ambiciosas, busca transformar-se no quarto da saúde, unindo em um único espaço primeiros socorros, higiene e esporte. Já nos apartamentos pequenos, o banheiro continua sendo o quarto de despejo no qual acabam por ser instalados – para aproveitar o escoamento de água – os eletrodomésticos (máquinas de lavar ou secadoras) que não cabem em outro lugar. A recuperação do banheiro como um espaço para o exercício e a saúde, a redução do tamanho de seus elementos – que tornará possível um número maior de instalações por moradia e, portanto, maior privacidade no seu uso – e, sobretudo, a economia energética surgem como os novos desafios do banheiro para o século XXI.

## COZINHA



Podemos deitar-nos nus ao sol durante uma hora e, no pior dos casos, sofrer uma leve insolação. Já uma hora deitados na neve nos mataria. A necessidade de calor é uma questão de sobrevivência para o homem, e por isso a ideia de preservar esse calor a fim de proteger a nós próprios encontra-se na gênese da casa. O lar, como edificação, nasceu graças ao fogo, para guardá-lo e mantê-lo vivo. O refúgio do homem organizou-se sempre em torno do calor do lar. Mas o mais provável é que o uso desse mesmo fogo para cozinhar e conservar alimentos deva-se a uma casualidade. Não se sabe com certeza quando ocorreu a passagem do homem pré-histórico heterotrófico em sua alimentação ao homem autotrófico, capaz de cozinhar e

elaborar seus alimentos. Sabe-se, no entanto, que quando os caçadores nômades passaram a lavrar a terra e a criar gado, a olaria e a arte culinária começaram a desenvolver-se.

## Na Pré-história, os limites polares do assentamento humano coincidem com os limites do arvoredo, ou seja, do combustível

Nos antigos povoados, a maior parte dos alimentos era cozida ao ar livre, em fogueiras que eram mantidas acesas com esforço coletivo e uma organização de equipe. Quando os alimentos passaram a ser cozidos ao lume, apareceram as sopas e os guisados; a variedade dos alimentos aumentou e sua conservação melhorou (graças aos defumados). Socialmente, na Pré-história, o fogo era um bem comum, algo difícil de ser mantido. Mais tarde, foi substituído pelos fornos subterrâneos nos quais a argila e o pão eram cozidos.

Precisamente porque acender o fogo era um trabalho custoso, avivá-lo e mantê-lo tornou-se uma tarefa quase sagrada: os guardiães do fogo tinham uma grande responsabilidade, pois era mais fácil mantê-lo aceso que produzi-lo novamente. O primeiro fósforo de fricção não apareceu até 1827 na Grã-Bretanha, por isso o fogo e sua manutenção deram lugar a inumeráveis rituais e utensílios. As grelhas, por exemplo, que foram desenvolvidas quando a lareira entrou nas casas, ofereciam segurança e facilitavam a conservação do fogo. O fole e os diferentes sistemas para manter a chama viva foram inventados em séculos posteriores.

Além de alterar os costumes da humanidade e de iniciar a história de sua gastronomia, o fogo tornou as regiões frias do planeta habitáveis. Por isso não é por acaso que os limites polares do assentamento humano coincidem com os limites do arvoredo, ou seja, do combustível. Além do fogo comunitário, as

cozinhas primitivas eram edifícios afastados, muitas vezes abrigos desmontáveis localizados perto do lugar onde as ferramentas de lavoura eram guardadas.

## Nas *domus* romanas, o tratamento e o controle do fogo não alcançaram a mesma complexidade que as soluções encontradas para a água corrente

Em muitas *domus* romanas, como na casa de Pansa, em Pompeia, o forno ficava fora da casa, encostado em uma das paredes do pátio e geralmente perto da horta e do *triclinium*, onde faziam-se as refeições. Era costume romano comer deitado em uma cama diurna (*lectus*) e apoiado em um cotovelo. Por isso o mobiliário desses cômodos dista muito das salas de jantar atuais. No emprego do fogo como abrigo, os romanos já utilizavam braseiros portáteis para completar a calefação por ar quente, e essa mobilidade acabou influenciando nos sistemas de cozimento, tornando os aparelhos transportáveis.



Esses locais e invenções compõem o embrião do espaço culinário que posteriormente entraria na casa. Com o forno e o fogão domésticos, restava outra questão por resolver, a da água corrente. Os canais de abastecimento doméstico eram formados por encanamentos de cerâmica e tubulações de chumbo.

Vitrúvio, em seu *Tratado de arquitetura* (25 a.C.), já declarara o chumbo perigoso comparado ao sistema de cerâmica, que considerou puro, higiênico e facilmente reparável. A circulação da água relaciona a incipiente cozinha com outro cômodo em que os romanos tinham conseguido esmerada sofisticação: o banheiro. Embora a casa romana dispusesse de calefação

central por ar quente, que circulava em dutos subterrâneos ou pelo interior das paredes, em seus tratados Vitruvius não menciona a chaminé. Por isso historiadores como Lawrence Wright supõem que o *atrium* romano recebeu esse nome porque estava *ater*, negro, de fuligem. Vitruvius dedicou parte de seu sexto livro para falar sobre a cozinha e legou conselhos para conservar alimentos como o vinho: devia ser guardado em uma adega, ligada ao moinho e com janelas para “o norte, para evitar que perdesse força ao ser aquecido pelo sol”.

Na Idade Média, as pessoas comiam de maneira muito similar: com gulodice e voracidade, independentemente das condições econômicas e sociais dos comensais. Existia a crença de que os alimentos mais gordurosos eram os mais nutritivos. No mais, a gama alimentícia era um monótono rodízio de carnes assadas, pão e legumes, alegrados pelo vinho e pela cerveja e condimentados, isto sim, com grande número de especiarias, entre as quais se destacava o *garum* (um condimento salgado procedente da maceração de intestinos de esturjão e cavala). O jantar era mais importante do que o almoço e, com o tempo, o costume gálico e germânico de comer sentado ao redor de uma mesa, primeiro com os dedos e depois com garfo e faca, sobrepujou a maneira romana de comer deitado.

A Idade Média foi a época dos grandes mosteiros, que faziam as vezes de estalagens e cujas refeições tinham fama de pantagruélicas. Os monges de Saint Swithin, em Winchester, rebelaram-se quando suas refeições passaram de treze a dez pratos. Até o século X perduraram os lutos banquetes, ideal alimentar carolíngio severamente proibido aos monges pelos concílios do século XI.



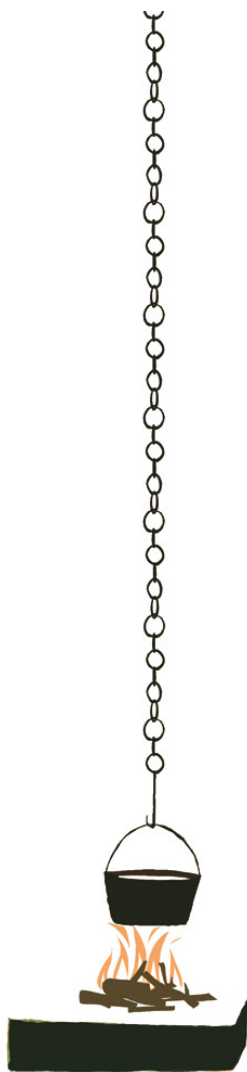


Em muitas casas medievais, o lugar de cozimento – e também a adega e o celeiro – ficava na parte de fora, muitas vezes em cavernas. Isso deu lugar a uma lei muito severa que obrigava os ladrões que roubavam despensas a pagar entre quinze e 45 salários de multa, dependendo de a despensa estar ou não fechada com chave. Os utensílios de cozinha eram panelas de barro que serviam para o cozimento, suspensas sobre o fogo com alças e varas de osso. Só as famílias mais ricas usavam copos de vidro e pratos de prata. Com o tempo, o instrumental de cobre das cozinhas medievais foi substituído pelo de barro, e a madeira passou a substituir o ferro. A madeira era, além disso, o combustível habitual. Tal costume destruiu os bosques com o corte indiscriminado de árvores até ser substituído pelo uso de carvão vegetal.

## O primeiro passo para aproximar a cozinha do resto da casa foi trazer o fogo para dentro

O primeiro passo para aproximar a cozinha do resto da casa foi trazer o fogo para dentro. Assim, as salas que abrigavam o fogo transformaram-se em cômodos em torno dos quais começaram a ser instalados armários e despensas; no início, o objetivo era conservar os alimentos ao abrigo do frio, e mais tarde, facilitar sua conservação. O consumo de carnes defumadas transformou-se em um costume que gerou soluções arquitetônicas engenhosas. Na cozinha medieval da Christ Church, uma sala de

pé di-reito alto servia para assar carnes, enquanto construções contíguas a esse grande cômodo-forno eram destinadas à defumação. A defumação tornou-se um modo popular de fazer provisões para o inverno, pois era costume sacrificar parte do gado ao chegar 11 de novembro, dia de São Martinho, como precaução contra a escassez de forragem e pastos com que alimentá-lo no inverno. Nessa época, as casas dos mercadores costumavam ter, no norte da Europa, dois andares, cada um com 48 metros quadrados, com uma cozinha contígua, uma espécie de puxadinho localizado, a partir do modelo romano, perto do celeiro.



Com a entrada da lareira na casa, o duplo uso do fogo –

aquecer e cozinhar – provocou muitos acidentes domésticos. No século VII, o arcebispo Teodoro de Canterbury declarou as mulheres culpadas desses percalços, e desculpou os homens. Na verdade, os inconvenientes e perigos derivados da incorporação de uma lareira central às casas medievais foram quase tantos quanto as melhorias que essa inovação proporcionou. A lareira costumava ser um octógono situado no piso, que media cerca de dois metros de diâmetro, e era acendida sobre um pavimento de tijolo. O fogo aceso, primeiro, e a fumaça encerrada, depois, transformaram-se nas maiores desvantagens do invento. Como saída de fumaça, utilizava-se somente uma abertura no teto, que não era protegida por vidros.

Contudo, a introdução da lareira nas moradias não implicou tampouco o aparecimento de um espaço culinário específico. Na Europa ocidental, as casas longas (*longa domus*) abrigavam sob o mesmo teto, embora geralmente em lados opostos, as pessoas e o gado. A convivência era fonte de inumeráveis desconfortos e infecções. “Abundavam os ratos e ratazanas. Não faltavam pulgas nem percevejos”, escrevem Georges Duby e Philippe Ariès em *História da vida privada*. E não existia diferença entre a cozinha e o resto da casa. Cozinhava-se onde se vivia, e se vivia perto da lareira, para manter-se aquecido. O fogo enchia de fuligem a casa, e a falta de evacuação da fumaça tornava o ambiente irrespirável. Essa foi, precisamente, a primeira questão que os arquitetos tiveram de solucionar ao introduzir a cozinha nas moradias. Experimentaram-se as chaminés, que evoluíram graças às cozinhas dos grandes mosteiros e abadias. A ordem de São Bento, por exemplo, descreve as condições para a construção de um mosteiro, que deveria conter todo o necessário dentro de seus muros: água, moinho, horta e oficinas.

No caso das famílias um pouco mais prósperas, animais e cozinha ganhavam uma edificação à parte, independente do resto da casa. Existiam várias palavras – como *foganha* ou *foconea* – para nomear a lareira que também fazia as vezes de cozinha. Outra serventia do fogo novo era a possibilidade de instalar junto a ele o leito de um doente durante o inverno. As

alcovas, as antigas *cubicula* romanas, eram organizadas em torno dessa fonte de calor. A cava ou adega subterrânea era o local destinado ao armazenamento das provisões nas casas. A lareira central foi paulatinamente substituída por outra, de tijolos, escorada na parede, com a conseguinte diminuição do risco de incêndio e melhor circulação da fumaça. Essa evolução deu-se principalmente nas moradias humildes. Nas casas senhoriais, a lareira era instalada em um aposento alto e reservado onde os senhores isolavam-se do resto da casa. Depois dos avanços apresentados com a realocação e o aumento da segurança na cozinha medieval, a história social e arquitetônica desse cômodo sofreu um retrocesso. Nas mansões mais luxuosas, as cozinhas passaram a ser um lugar de serviço, alheio ao progresso e idealmente invisível para os donos da casa.

A importância do cozinheiro nas casas mais humildes é demonstrada por seu lugar de honra ao lado da lareira, na própria cozinha. A proximidade com a lareira revelava a posição na escala social interna, já que a temperatura de um cômodo apresentava grandes variações dependendo da sua distância da lareira ou das portas e janelas. Quando não eram embutidas nas paredes, as brasas das cozinhas podiam ser encerradas entre duas paredes laterais baixas sobre as quais se colocavam barras para apoiar panelas e assadores. Se a passagem de uma lareira aberta e livre para um braseiro recolhido e encostado na parede, em que se mantinha o fogo por mais tempo e com menos esforço, não se produziu antes foi por um inconveniente: essa disposição reduzia pela metade o número de pessoas que podiam se sentar junto à lareira.

As moradias dos camponeses não se tornaram relativamente confortáveis até o final do século xv, quando o calor entra nas casas de uma vez por todas. Muitas comodidades começaram a desenvolver-se a partir dessa introdução. Seguindo o exemplo dos fornos monásticos, tornou-se costume defumar o lombo de toucinho durante um mês. O piso da lareira era formado por uma grossa placa de ferro em que se podiam esquentar pratos.

Mas o utensílio fundamental das cozinhas era a panela, de três pés e de ferro, que era pendurada sobre o fogo graças a um aparelho chamado cremalheira, que permitia regular a proximidade do fogo. Os utensílios da cozinha giravam em torno da panela: os trasfogueiros, os ganchos e os suportes. Os ferros de cozinhar e atizar o fogo eram envoltos em corda para evitar queimaduras. De todos os utensílios, o trasfogueiro – usado aos pares – é o mais primitivo. Sua aparição remonta à Idade do Ferro, quando servia para apoiar grandes troncos e evitar que escapassem para fora da lareira. Nas cozinhas mais sofisticadas, servia também para apoiar os espetos – varinhas finas de ferro – para assar. Às vezes, a extremidade superior de um trasfogueiro podia servir para apoiar uma caneca e esquentá-la.

## O trasfogueiro – usado aos pares para apoiar os espetos – é o mais primitivo dos utensílios de cozinha

Enquanto o grande problema da cozinha era encontrar a fórmula para manter o calor, o fole, por outro lado, substituiu o trabalho dos pulmões humanos até ser por sua vez substituído por um tubo de caniço que canalizava o ar. Assim, no século XII, com a difusão do uso do fole de madeira e com o fogo vivo e constante, começou-se a cuidar do cozimento dos alimentos e melhorá-lo. No século XV, por exemplo, dar voltas no assador era o trabalho mais fácil, destinado aos serviçais inexperientes ou aos anciões. Nas mansões, os encarregados do assador recebiam gorjetas dos convidados, e a sofisticação do sistema de girar o assado acompanhava a riqueza da casa. Alguns lares ingleses contavam com uma roda chamada “roda de cachorro”, porque era o movimento de um cachorro enclausurado que fazia girar o assado, substituindo assim a mão de obra humana. É dessa mesma época um ventilador cujas pás funcionavam com o efeito da corrente de ar ascendente e que, por meio de uma engrenagem, transmitia o movimento aos assadores.



Com o passar do tempo, a sofisticação foi chegando a todos os utensílios de cozinha. A receita costuma ser sempre a mesma: buscava-se melhorar as técnicas de cozimento, reduzir o tempo gasto e facilitar o trabalho dos cozinheiros. Nesse sentido, a panela de pressão tem como precursora uma panela aberta que, com o tempo, se transformaria em autoclave. As versões mais primitivas apresentavam o inconveniente de explodir com facilidade, até que, no final do século XVII, o condensador ideado pelo físico francês Denis Papin conseguiu evitar a obstrução da válvula de segurança.

A crescente sofisticação dos utensílios de cozinha não deve fazer com que se perca de vista aquilo que, ainda no século XV,

continuava a ser o maior problema de uma cozinha: a manutenção do fogo. A falta de um combustível apropriado e acessível quase colocou em perigo esse avanço quando o carvão vegetal – o combustível mais utilizado, por não exalar fumaça nem cheiro, gerar pouca cinza e oferecer calor abundante – revelou-se uma arma letal. Utilizá-lo obrigava a ventilar continuamente os cômodos, pois a combustão desprendia monóxido de carbono, cuja inalação é mortal. Muitas pessoas morreram assim: dormindo em uma casa sem ventilação suficiente.

A substituição desse combustível pelo carvão mineral enegreceu as casas. E escureceu as cidades. Por isso, também ele acabou proibido. Leonor da Provença abandonou o Castelo de Nottingham enojada com a fumaça da cidade. Em 1306, o uso da hulha era categoricamente proibido em Londres. Aplicava-se um sistema de multas progressivas em que as sanções por infringir a lei eram seguidas da destruição dos fornos que utilizavam o combustível. No entanto, apesar da fumaça, do cheiro e dos castigos, a substituição da lenha pelo carvão foi inevitável. Os bosques estavam sendo desmatados. Também nesse âmbito as restrições aos combustíveis começaram cedo. Até o final do século VIII, o único direito exclusivo do rei nos bosques britânicos havia sido a caça, qualquer um podia pegar lenha. No século IX, começaram as restrições, e, no XII, os guardas florestais arrecadavam um imposto pelo corte de madeira nos caminhos. Além de ser um combustível seguro, a madeira transformou-se no principal material de construção nos países anglo-saxões. A rainha Elisabete I, que declarara ilegal o uso do carvão mineral em Londres enquanto o Parlamento estivesse reunido, proibiu também que carvalhos, faias ou freixos fossem utilizados como combustível, e os reservou para a construção de seus navios. Em menos de um século, entre o reinado de Elisabete I e o de Guilherme III, alguns bosques, como o de Arden em Warwickshire, a noroeste do rio Avon, desapareceram completamente. Só a turfa, que arde com rapidez mas se consome sem formar chamas, produzindo muita fumaça, podia ser obtida sem taxas. Diante desse

panorama, os mais pobres perceberam que o esterco de vaca seco convertia-se em um bom combustível, cujo cheiro surpreendentemente não era desagradável, para manter suas moradias aquecidas.

Durante a Grande Peste de 1665, mais de 68 mil pessoas morreram em Londres. Para tentar evitar o contágio e desinfetar o ar, grandes quantidades de carvão foram queimadas nas ruas. A peste e o fatídico incêndio que a capital britânica sofreu no ano seguinte acabaram com a reserva de combustível, com boa parte da população e extensas áreas da cidade. As medidas adotadas para tentar frear essa escassez e manter a urbe habitável datavam de vários anos antes, quando em 1634 o consumo de carvão mineral começou a ser taxado. O dinheiro arrecadado era então destinado à reconstrução da Catedral de São Paulo. Esse imposto foi o precursor de outros que vieram a aparecer na Inglaterra. Pagavam-se multas por ter lareiras e até por produzir fumaça, das quais os mais pobres estavam isentos. Os incêndios também fizeram das inspeções uma prática habitual em Londres, da qual, neste caso, nem ricos nem pobres estavam livres. Os lixeiros transformaram-se em inspetores temporários contra incêndios. Em suas rondas, eram responsáveis por verificar se as lareiras tinham fundos benfeitos e se os fornos eram construídos em pedra.

Para evitar incêndios, os lixeiros de Londres transformaram-se em inspetores, responsáveis por verificar se as lareiras tinham fundos benfeitos e se os fornos eram construídos em pedra

Enquanto isso, na França, o carvão tardou um pouco mais para substituir a lenha, e as lareiras demoraram também para



reduzir seu tamanho. Em alguns cômodos palacianos, elas converteram-se em passagens para as cortesãs. A sofisticação começava a elaborar o que ainda era uma necessidade passível de melhorias técnicas. A laboriosidade dos trasfogueiros ou a decoração das lareiras progrediam mais rápido do que a técnica para manter o calor.

No século XVIII, era sinal de bem-estar burguês que uma cozinha de classe média não estivesse ocupada por uma cama ao chegar a noite. Nessa época, e em países como Itália ou Japão, as tarefas femininas no lar eram hierarquizadas. A sogra cuidava da cozinha, a nora encarregava-se dos filhos e trabalhava no campo. O lugar de cada um na mesa e o protocolo para servir a comida seguiam uma ordem similar. O amo da casa ocupava o melhor lugar, que permanecia vazio durante suas ausências. Sentava-se em um ângulo de esquina no banco, que lhe permitia vigiar estritamente a rua, o pátio e os papéis familiares. À cabeceira da mesa sentava-se sua mulher, quando se sentava, pois era habitual que a mãe não o fizesse até a sobremesa, quando não havia mais o que trazer da cozinha. À direita do pai, sentavam-se os filhos; à esquerda, as filhas; por último, a sogra. Os trabalhos domésticos internos do chefe de família consistiam em cortar o pão e servir o vinho. Era ele o primeiro a servir-se da comida e depois distribuía os pratos para o resto dos comensais. No interior da residência, o pai de família era o mais beneficiado porque na vida exterior era, dizia-se, quem sofria a jornada mais dura.

## Quando já se sabia como acender o fogo e também como mantê-lo, o problema passou a ser como dosá-lo

No século XVIII, a mineração de profundidade (até 120 metros) substituiu a de superfície, graças ao emprego de bombas a vapor. Os mineiros, no entanto, trabalhavam em condições miseráveis: sem vigas de contenção nem lâmpadas de

segurança, sem inspetores de minas e com explosões frequentes. Ademais, o custo do carvão aumentava com o transporte. Por isso, quem não vivia perto de um canal ou de uma mina geralmente comia pão com queijo. Esse era o jantar habitual de muitas famílias operárias. A lareira, nessas casas, continua-va sendo um instrumento irradiador de calor. Mas a esses lares chegaria mais uma mudança, um avanço fundamental que acabaria por determinar para sempre a separação entre cozimento e calor: o fogão doméstico. Quando já se sabia como acender o fogo e também como mantê-lo, o problema passou a ser como dosá-lo. Mais do que ajustar melhor os tempos de cozimento, tratava-se de não desperdiçar o fogo: a escassez de combustível pusera um novo problema em evidência.

No final do século XVIII, o inglês Benjamin Thompson, conde de Rumford, deu o passo definitivo para o aperfeiçoamento do fogão. Montou e desmontou sua cozinha até conseguir que o preço do combustível utilizado durante o cozimento não superasse 1% do preço da comida. Seu sistema de economia de calor consistiu em não produzi-lo em excesso ou quando não fosse necessário. Seu fogão conseguiu isolar o calor para não desperdiçá-lo. As panelas que inventou foram projetadas com tampas duplas de isolamento e alças de madeira para proteger das queimaduras. O fogão Rumford era uma instalação maciça de tijolos com pequenas aberturas na parte superior, plana. Em cada abertura ajustava-se um utensílio de cozinha, e sob cada um destes havia um pequeno lume com uma grelha, uma cavidade para a cinza e um postigo para regular a chama. Além disso, um reservatório de água era aquecido pela chama mais próxima. Para evitar o acúmulo de gordura, que derretia dos assados, o conde teve a ideia de colocar água dentro dos fornos, que, ao evaporar, mantinha o metal no ponto de ebulição, limpando e mantendo o calor ao mesmo tempo. Esse fogão serviu de modelo para os hospitais de metade da Europa. Rumford também projetou fogões pequenos e um modelo suspenso, que derivaram em fogões portáteis e fornos a vapor. Também descobriu que a abertura do exaustor devia variar

entre 36 e 52 centímetros, de acordo com a intensidade do fogo. No entanto, suas ideias não chegaram a ser aplicadas até quase um século depois de sua morte. Só o século xx, o das cozinhas compactas, pôde ver popularizado o sonho de Rumford, quando fogão e fogo uniram-se e o reservatório de água quente foi melhorado com uma torneira.

Na Londres do início do século xix, um político, Francis Place, transformou-se no grande defensor da casa própria como remédio para os lares desestruturados e inclusive “diante do alcoolismo dos progenitores”. “Nada conduz tanto à degradação de um homem e uma mulher como ter de comer e beber, cozinhar, lavar, passar e realizar todas as ocupações domésticas no cômodo em que trabalham e dormem”, escreveu. Place tinha vivido em condições de pobreza extrema. Filho de um humilde operário, suas ideias reformistas encontraram apoio na doutrina de Jeremy Bentham, o utilitarismo, que relacionava o bom com o útil. Apesar de no século xix a ideia da moradia individual como necessidade – mais do que como luxo – começar a tomar corpo, os arquitetos continuavam desterrando a cozinha de seu campo de preocupações. Confinavam-na a um dos cantos e ela continuava a ser, fundamentalmente, um lugar cheio de fumaça, gordura, cheiros, e do calor, agora insuportável, do fogão. Foi preciso que um cientista, Louis Pasteur, denunciasse a cozinha como um ninho de bacilos de Koch para que os moradores, muito antes dos arquitetos, começassem sua reforma sanitária no final do século xix.



O fogão de ferro, surgido em 1830, significou um grande progresso ao permitir concentrar a fonte de calor em uma caixa de ferro sem necessidade de conectá-la a uma chaminé aberta. Uma década depois, apareceu o fogão com forno junto, acoplado. Tinha o aspecto de uma estufa e, embora supusesse um avanço indubitável, era pouco eficaz. Queimava em excesso, tanto que às vezes as grades internas que apoiavam as bandejas de cozimento fundiam-se. Por isso, o problema do fogão continuava a ser o mesmo que o da maioria das casas: lareira, estufa e cozinha eram ainda uma coisa só. Nesse cenário, os fabricantes, desejosos de lançar um produto polivalente no mercado, decidiram que o primeiro fogão de ferro fosse ao mesmo tempo fonte de calor (aquecedor de água, por exemplo) e até incinerador de lixo, quando dispunha de câmara

incineradora. A partir de 1880, e sobretudo nas zonas rurais, os fogões podiam queimar gás ou azeite além de carvão. Cozinhava-se uma mudança.

## O inglês Benjamin Thompson, conde de Rumford, conseguiu regular a intensidade do calor dos fogões

O século XIX foi o da ciência e, portanto, o do progresso também da cozinha. Detectaram-se os problemas, e preparou-se o caminho para saná-los. Em 1869, apareceram fogões e aparelhos de cozinha nos quais a água entrava fria de um lado e saía quente do outro. Nessa época, nos Estados Unidos, conseguiu-se algo revolucionário: as pessoas mudavam-se com sua própria cozinha. O peso dos aparelhos diminuiu, e eles eram construídos sobre rodas. Fogões como o Excelsior nasceram como móveis e esse avanço fez com que o forno da padaria, onde por pouco dinheiro as pessoas levavam seus pães e carnes para assar, começasse a desaparecer. Seu fim definitivo chegou com a popularização dos fogões a gás, no início do século XIX.

Os primeiros aparelhos levavam o nome de seus inventores e, assim, Hicks foi o primeiro a patentear, em 1831, um fogão desse tipo. Uma década mais tarde, Ricketts misturou o gás com o ar. A partir daí os inventos não pararam de surgir. O fogão portátil Boggett (1852) livrava os alimentos da fuligem e dos vapores do gás. Em 1854, quando o gás era ainda uma novidade nas cozinhas, o *Sunday Times* prognosticou o desaparecimento da fumaça dos lares e o ocaso dos inconvenientes do carvão graças a esse novo combustível. A razão para tanto otimismo estava no controle que a combinação entre o novo combustível e a nova tecnologia oferecia: diferentemente do carvão, o gás podia ser apagado quando não fosse necessário usá-lo. Em 1892, começaram a ser instalados em Londres registros de gás que funcionavam pela introdução de moedas. As coisas mudavam rápido, mas a verdadeira revolução ainda estava por

vir.

Com os problemas do calor prestes a serem resolvidos, começaram os do frio. A geladeira surgiu como um aperfeiçoamento da fresqueira.\* E, se os primeiros fogões encerravam o fogo, as primeiras geladeiras encerraram o gelo. A geladeira mecânica entrou na maioria dos lares quando as máquinas comerciais de fazer gelo apareceram nos Estados Unidos, por volta de 1860. As primeiras geladeiras eram caríssimas. Custavam novecentos dólares da época, até que a General Electric e a General Motors, já no século xx, interessaram-se em produzir o invento em série.

## Hicks patenteou em 1831 o primeiro fogão a gás

As primeiras geladeiras reproduziam os pés finos e curvos da época, comuns ao restante dos móveis de cozinha. Eram máquinas não mecânicas que exploravam a circulação do ar quente e frio. Na Great White Frost, de 1908, o ar entrava pela parte de cima do congelador, o calor era absorvido pelo gelo e o ar frio deslocava-se para baixo, onde absorvia o calor dos alimentos armazenados antes de deslocar-se novamente para cima. As geladeiras posteriores passaram a funcionar ligadas a um compressor externo, como o modelo Seeger (1925), até o compressor ser embutido no próprio aparelho. Com o tempo, a funcionalidade prevaleceu sobre a forma, e as geladeiras transformaram-se em caixas brancas monolíticas. Mas muitos anos passaram até que os congeladores embutidos fossem inventados. A geladeira foi o eletrodoméstico que sobressaiu durante mais tempo entre os móveis da cozinha. As mudanças sociais e técnicas derivadas da Revolução Industrial supuseram o paulatino desaparecimento do trabalho doméstico e o descobrimento de novas formas de energia. Esses dois pilares, o social e o energético, fariam a cozinha avançar mais do que em toda sua história.

Na Exposição Universal de Chicago de 1893 os visitantes

puderam ver novos aparelhos para a cozinha, fogões compactos que empregavam energia elétrica e outros combustíveis revolucionários. Um dos primeiros aparelhos elétricos que se popularizou foi o chamado Modernette (1919). De chapa metálica, era muito mais barato e leve que seus antecessores de ferro. Entre os novos combustíveis, o petróleo foi um dos que mais demorou a chegar, o que só ocorreu em 1860, mas foi anunciado como uma fonte de energia limpa, uniforme e de grande qualidade. No entanto, os primeiros fogões que o utilizaram exalavam cheiros nauseabundos. O fogão de combustão de vapor de parafina não apareceu até a Exposição de Paris de 1878.

As feiras transformaram-se no cenário do progresso. Em 1891, o Palácio de Cristal de Londres sediou uma feira da eletricidade. E, em 1905, a General Electric lançou seu fogão apoiado em pés. Até 1912, a maioria dos novos fogões elétricos eram fogões a gás adaptados, e seu design – que tentava apresentá-los como mais uma peça do mobiliário – acabava por ser inadequado, pouco manejável e desconfortável. Mas não era esse o principal inconveniente. O progresso, na história da cozinha, sempre andou de mãos dadas com os combustíveis, e o fogão elétrico não seria uma exceção: não conseguiu abrir espaço nos lares até que, no início do século xx, as companhias baratearam o custo da nova fonte de energia.

## A partir de 1930 os fornos passaram a ser adaptados modularmente às cozinhas

Embora já se conhecesse o fogão elétrico e as vantagens do gás fossem elogiadas, depois da Primeira Guerra Mundial o fogão mais popular era o misto, que era alimentado por carvão e por gás em entradas diferentes. Também nesse fogão a grelha e o forno vinham apoiados sobre pés finos e curvos. Nos primeiros anos do século xx ainda não existia a distinção física entre



máquinas, eletrodomésticos e móveis. Assim, na cozinha da Casa Gamble, que o escritório Greene & Greene construiu em Pasadena sob a influência do movimento *arts & crafts* estadunidense, pode-se ver um fogão que funciona com um sistema de combustão misto. Esse tipo de funcionamento durou até o barateamento da eletricidade, nos anos 1930. Além de empregar duas fontes de energia, o sistema misto foi formalmente inovador porque definia o fogão em dois níveis, e o cozinheiro não tinha que se abaixar para utilizar o forno (localizado acima da grelha). Com o passar dos anos, os fogões de dois níveis perderam seu aspecto de móvel separado. Passaram a ser projetados com compartimentos para guardar as grelhas e apareceram recobertos por materiais sintéticos – como o falso mármore – que começavam a ser fabricados.



Resolvido o problema do custo, os avanços aceleraram-se. Já em 1915 havia aparecido o regulador termostático do forno. Pouco depois, o ferro fundido estrutural dos fogões foi substituído pela chapa de aço inoxidável e, um pouco mais tarde, quase todos os fogões vinham revestidos por esmalte de porcelana branco. Uma vez solucionados os problemas da combustão, da eficácia e da manutenção, o forno começou a adaptar-se à cozinha. A partir de 1930, já encaixava-se modularmente nos cômodos. Como resultado, as cozinhas reduziram seu tamanho e presença na casa; converteram-se em uma sala de máquinas, uma oficina na qual conviviam pia,



fogão e armários. Foi o princípio das cozinhas compactas.

## Christine Frederick analisou as tarefas que eram realizadas na cozinha para otimizar a distribuição do espaço

Nas cozinhas do século xx, a arquitetura fundia-se com o mobiliário, compondo um marco sem fissuras entre as bancadas – o plano horizontal – e os armários – o vertical. A cozinha moderna tornou-se um conjunto de mobiliário contínuo e instalações fixas que funcionava, fundamentalmente, graças à eletricidade. No mobiliário, a padronização, a produção industrial e a incorporação progressiva de novos materiais, como o linóleo nos pisos contínuos, favoreceram uma estética em que se destacavam a funcionalidade, a imagem compacta e condições sanitárias excelentes. Com a padronização apareceu também a mecanização da cozinha, e muitas dessas ideias pioneiras viriam a incorporar-se para sempre à linguagem formal e funcional do cômodo. Outras ideias, no entanto, tiveram de esperar para ser redescobertas. Assim, as cantoneiras, que aproveitam totalmente os espaços profundos para armazenar equipamentos, ou os fornos suspensos, que suprimiam a necessidade de abaixar, são inventos do início do século xx que não se popularizaram antes de seu final. Assim como várias normas destinadas a facilitar o trabalho do cozinheiro ou cozinheira: mesas e superfícies onde se pudesse trabalhar sentado e distribuições de espaço que economizam tempo na preparação, lavagem e armazenamento dos alimentos.



Assim, a cozinha moderna é definida pela primeira vez por sua arquitetura, mais do que por sua tecnologia, pelo mobiliário de armazenagem e preparação dos alimentos. Tão funcional e eficaz quanto retilínea, a cozinha modular não demorou a transformar-se na favorita dos arquitetos modernos. Muitos deles, como Le Corbusier na Villa Savoye de 1929 ou, um ano mais tarde, Adolf Loos na Casa Müller de Praga, realizariam versões com portas corrediças ou coloridas, respectivamente. Contudo, a precursora da cozinha contínua remonta a 1860 e será preciso buscá-la no design de uma bancada de cozinha modular que combinava superfície de trabalho, espaço para armazenar e pia. Esse projeto era assinado por uma estadunidense, Catharine Beecher. O cenário, os Estados Unidos, e outra mulher, Christine Frederick, seriam os verdadeiros impulsionadores da renovação da cozinha, curiosamente iniciada a partir de pesquisas sociológicas e não arquitetônicas.

No princípio do século xx, Frederick tentou racionalizar o

trabalho na cozinha analisando cada uma das tarefas desenvolvidas nela, em uma pesquisa patrocinada pela revista *Ladies'Home Journal*. Ela comparou o trabalho na cozinha com a linha de montagem de uma fábrica. Para Frederick, a chave estava em otimizar os movimentos para aumentar a produção. Embora a comparação com a fábrica esteja muito longe do trabalho na cozinha, suas experiências implicaram o desenvolvimento de pesquisas que resultaram na modernização da cozinha.

Entre os elementos que Frederick quis eliminar estão a despensa e o guarda-comida (uma espécie de armário) como espaços separados. Quis transformar as despensas em armários dentro de um cômodo único. Com a redução do trabalho doméstico e as compras menos frequentes, as cozinhas estenderam-se – invadindo as antigas despensas – ou encolheram – prescindindo dos cômodos anexos –, mas todas se modernizaram. Em algumas casas, as despensas foram incorporadas à cozinha como copa, mobiliada com bancos e uma mesa, que no início era usada para tomar o café da manhã e mais tarde seria a sala de jantar. Dessa maneira, a cozinha afastou-se do lugar esfumaçado e engordurado onde os alimentos são preparados para reinventar-se como uma das áreas de ócio na casa. Recuperar a relação com o resto da residência, abrir as cozinhas, será precisamente a chave de sua evolução no século XXI. As origens dessa decisão, prenunciada por Frank Lloyd Wright nas suas casas usonianas (sobretudo a Casa Herbert Jacobs em Madison, Wisconsin, de 1936) e por Mies van der Rohe na Casa Farnsworth em Illinois (1946), terão de ser buscadas, mais uma vez, nas ideias de Frederick.

Frederick propôs que se abrissem as cozinhas a fim de que a pessoa que cozinhava (a mulher) não ficasse isolada do resto da vida familiar e pudesse, ao mesmo tempo, vigiar as crianças. Contudo, essa abertura tinha apenas um efeito visual, já que a autora recomendava que a cozinha fosse mantida fechada por portas corrediças de vidro para proteger a sala de barulhos e cheiros. Com a intenção de facilitar o trabalho das mulheres, e

com a obsessão por economizar tempo que caracterizou sua análise, Frederick tornou-se também defensora de invenções como as toalhas de papel, substitutas dos panos de cozinha.

Os estudos de Frederick abriram um precedente em favor da organização arquitetônica da cozinha. Injetaram lógica na distribuição e localização dos novos eletrodomésticos. A geladeira, por exemplo, foi posta entre o fogão e a varanda das casas estadunidense, para facilitar a reposição de gelo vindo da rua. Ela também cercou as áreas de trabalho com prateleiras, para que os utensílios necessários para cozinhar estivessem sempre à mão e a cozinheira não precisasse perder tempo procurando-os; além disso, a ausência de portas economizaria espaço. Frederick esqueceu-se, no entanto, do acúmulo de gordura e poeira nas prateleiras e não considerou, por exemplo, o tempo poupado na organização de uma cozinha com armários fechados.



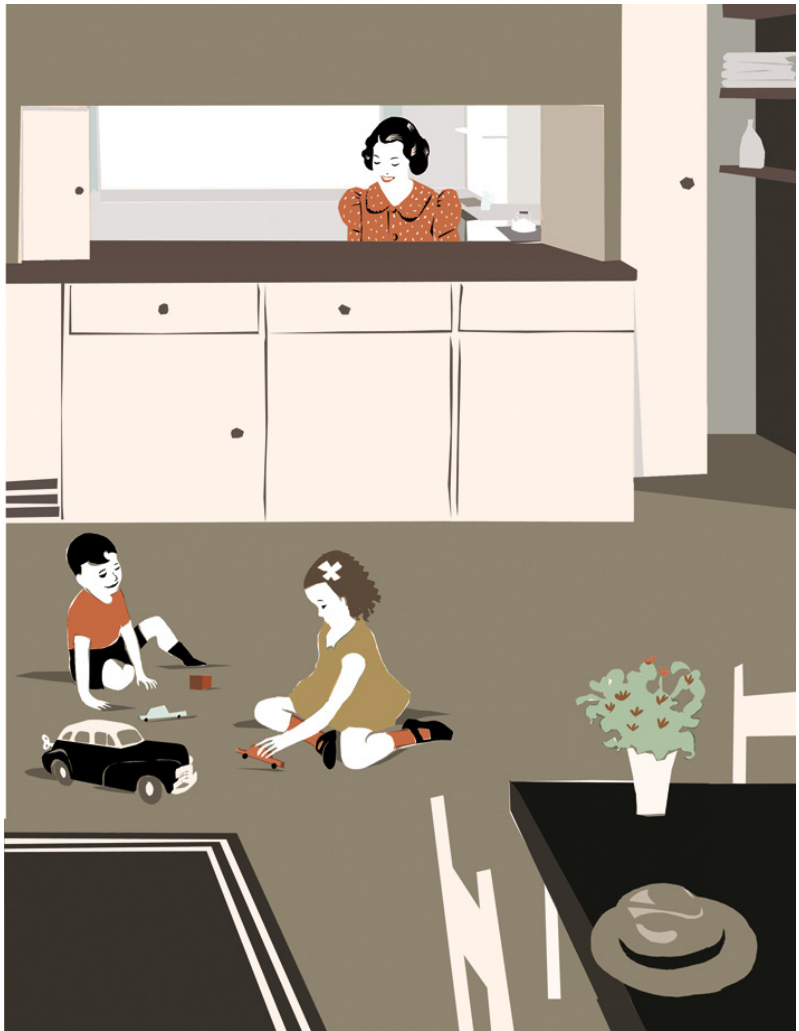
Os estudos de Frederick hoje seriam tachados de esquemáticos e simplistas. Isso porque atualmente a verdadeira função da cozinha não é apenas a produção de alimentos. O cômodo transformou-se em uma estranha mistura de sala de máquinas e extensão da sala familiar. Por isso, há quem considere que as análises da estadunidense encaixavam-se mais para um robô do que para uma pessoa capaz de consultar receitas, limpar bancadas ou preparar um molho de cozimento lento. Seja como for, ela trouxe à luz a necessidade de aproveitar o espaço da cozinha e o tempo do cozinheiro; e o que é ainda mais importante: pregou a necessidade de planejamento em qualquer tipo de arquitetura. Os arquitetos progressistas da Bauhaus alemã tiveram em conta suas recomendações.

A Bauhaus, escola nascida em Weimar em 1919 e forçada a desfazer-se em 1933, também foi sensível às análises de Frederick. Essa instituição transformou o arquiteto no advogado da nova residência. Sua casa modelo, projetada em 1923 por seu diretor Walter Gropius, junto com professores notáveis da escola, propunha uma cozinha com grandes espaços de armazenamento, máximo aproveitamento das superfícies de trabalho e ventilação e iluminação naturais através de uma janela basculante. Quatro anos mais tarde, na exposição Weissenhof em Stuttgart, muitos dos arquitetos bauhasianos tiveram a oportunidade de aplicar suas ideias de construção de moradias, e foi outra mulher, Erna Meyer, que trabalhava como assessora da mostra, a difundir a ideia de uma cozinha nos moldes enunciados por Frederick. Meyer defendia um cômodo em que a mulher pudesse trabalhar sentada.

**J. J. P. Oud projetou uma cozinha como passagem até a sala de jantar, um cômodo que podia ser fechado por portas corrediças de vidro, ficando separado, mas não isolado, do resto**

## da residência

Na esteira de Frederick e Meyer, as cozinhas ideadas pelos arquitetos da Bauhaus levavam em conta o tempo gasto para realizar cada uma das funções habituais naquele cômodo. O arquiteto Marcel Breuer imaginou, em 1926, uma cozinha para a casa dos professores da escola, organizada a partir de uma classificação das tarefas culinárias que dividia o cômodo em áreas de lavagem, preparação e cozimento. Um ano depois, e com o objetivo de mobiliar a casa que projetara para a exposição de Weissenhof, J. J. P. Oud planejou uma cozinha como passagem até a sala de jantar, um cômodo que podia ser fechado por portas corrediças de vidro, ficando separado, mas não isolado, do resto da residência. A cozinha de Oud foi a favorita de Erna Meyer, que a destacou entre as propostas de outros arquitetos da mostra. Nessa mesma época, outra mulher, Margarete Schütte-Lihotzky, também sofreu influência das ideias de Frederick ao planejar sua cozinha Frankfurt (1925), em que as superfícies de trabalho contínuas permitiam um espaço para as pernas na parte inferior – possibilitando o trabalho sentado – e em que um escorredor embutido racionalizava a lavagem da louça, livrando da necessidade de enxugá-la, ao mesmo tempo que mantinha a cozinha compacta e fechada.







Se a padronização e a modulagem dos móveis de cozinha converteram-se nas bases do mobiliário, os distintos modelos de armários oferecidos pelas empresas não demorariam a tornar-se uma indústria florescente. Em meados do século xx, a distribuição lógica e racional dos móveis, que fomentava o aproveitamento do espaço, era uma realidade não apenas nas cozinhas dos arquitetos, mas também nas da maioria da população.

A modernização chegou à cozinha pela mão da eletricidade. Depois dessa reviravolta, a cozinha tem feito pouco mais que variar os materiais e utensílios e obter sua quase total automação. Assim, a cozinha aberta com balcão da Unité



d'Habitation de Marselha, de Le Corbusier (1950), foi planejada segundo a moda estadunidense e exibiu novos materiais. Com bancadas de aço inoxidável, seu mobiliário combinava diferentes cores, dispunha de um apoio para pratos e um balcão – que substituíra a mesa em que se sentava para comer – de onde se podia visualizar toda a casa. A ligação da cozinha com o resto dos ambientes seria o grande tema desenvolvido pelos arquitetos na segunda metade do século.

Graças à modulação, as cozinhas passaram a ser encomendadas por correio. Os fabricantes de eletrodomésticos não demoraram a entrar em acordo quanto às medidas padrão para embutir móveis e aparelhos em um único plano. Em 1920, surgiu o sistema de cozinha compacta Oxford Milwork, com geladeira embutida. Além da geladeira integrada, o sistema Milwork trazia ideias como o emprego de grades nos armários para ventilar o espaço debaixo da pia onde se costumava colocar a lixeira. O designer Norman Bel Geddes foi o primeiro a projetar uma cozinha de plano único em 1933, para a Standard Gas Equipment Company, e seu sistema de painéis modulares deu o tom da base combinatória do forno e fogão modernos. Em 1945, 25 fabricantes de aparelhos a gás e oito indústrias de armários de cozinha decidiram que a profundidade das superfícies de trabalho seria de sessenta centímetros. A altura da mulher média estadunidense definiu que essa superfície ficasse a noventa centímetros do chão, e essas medidas, com pequenas variações, foram exportadas para muitos países.

Mas foi a melhoria progressiva dos eletrodomésticos a determinar o rumo da evolução da cozinha. Apareceram liquidificadores, batedeiras, trituradores, cortadores e até processadores de alimento capazes de amassar, bater e preparar bolos e pratos. Além do pequeno eletrodoméstico, os grandes aparelhos também sofreram revoluções. Na década de 1970, surgiu uma geração de eletrodomésticos que oferecia novos serviços: secadoras de roupa, fornos de micro-ondas e fogões vitrocerâmicos. A ordem continuava sendo a tese defendida por Christine Frederick: economizar tempo e esforço para viver

melhor. Assim, fatores como a facilidade na manutenção dos aparelhos – a fácil limpeza das placas vitrocerâmicas, por exemplo – tornaram-se os critérios para melhorar as linhas de eletrodomésticos. Posteriormente, questões como a rapidez ou o silêncio dos aparelhos tornaram-se mais relevantes para os consumidores. A todas essas soluções técnicas e estéticas que contribuíram para a paulatina evolução da cozinha unem-se hoje dois temas fundamentais: a economia de energia e a resposta às mudanças na vida dos usuários.

A evolução da cozinha não foi uma linha reta e tampouco inexisteram os erros de cálculo no desenvolvimento da cozinha moderna. Embora a eficácia tenha sido um fator ineludível na introdução de mudanças, foram as questões culturais e estéticas – que permitiram a diferenciação entre os fabricantes – a trazer mais riscos e, portanto, mais e maiores equívocos. Assim, um produtor europeu como a Bulthaup intuiu que o aparecimento do micro-ondas ia transformar a cozinha no cômodo desse aparelho e, a cozinheira, na operária do novo eletrodoméstico. Por isso seu projeto Tipo 1 (1970), que transformava a cozinha em um espaço de passagem com linhas aerodinâmicas, não funcionou. No entanto, funcionaram muitas das peças de *design* posteriores projetadas por essa empresa, pioneira em móveis de cozinha que introduziram a preocupação com a ergonomia, a adaptação dos aparelhos às formas e aos usos do corpo humano.

O desafio da economia e do aproveitamento de novas energias é uma questão ainda a ser resolvida para muitos fabricantes de eletrodomésticos. O tratamento de lixo e resíduos encontrou seu lugar nos sistemas de limpeza das cidades e também no espaço e no design das cozinhas com a incorporação da coleta seletiva. Nessa questão, a Bulthaup foi novamente pioneira ao projetar cozinhas equipadas com contêineres diferenciados para receber os diversos tipos de materiais recicláveis. E, longe de imaginar um futuro espacial, aprendeu a olhar para trás e resgatar ideias do passado. Assim, em suas novas cozinhas convivem os fornos e fogões alimentados por diversas fontes de energia – como o

gás e a eletricidade – para otimizar o cozimento de alimentos. Ideias como as mesas com gavetas – nas quais guardar temperos ou tábuas de cortar – fazem que, de tempos em tempos, suas cozinhas evoluam.





Se as melhorias energéticas são uma urgência, a nova distribuição da cozinha, cada vez mais reduzida ou unida ao resto da casa, é uma realidade arquitetônica. Arquitetos como os holandeses do MVRDV projetaram residências unifamiliares, como suas casas em Borneo (Amsterdã), de 1999, onde o acesso principal à casa coincide com o espaço da cozinha.

Outros arquitetos, como os japoneses Shigeru Ban e Kazuyo Sejima, desenvolveram a ideia da bancada de trabalho proposta por Mies em suas casas abertas e sem paredes. Essa bancada de trabalho teve uma evolução inesperada na década de 1980, quando a Bulthaup lançou um modelo de cozinha removível com todas as instalações incluídas, a KBW. Um projeto posterior, a cozinha b2, torna possível mudar de lugar também a despensa,

organizada em um móvel único. Os grandes investimentos são assim mais bem justificados, com as cozinhas transformadas em bens móveis que podem ser transportados em uma mudança. Também o holandês Rem Koolhaas instalou uma bancada de trabalho de aço inoxidável contendo toda a cozinha na sua Villa dall’Ava, em St. Cloud, perto de Paris (1991). A redução das cozinhas aos seus componentes básicos contrasta com sua reconversão em uma extensão da sala ou na principal área de estar da casa.

## A comunicação entre a cozinha e o resto da casa foi o grande tema desenvolvido pelos arquitetos na segunda metade do século xx

A opção entre redução e extensão, a automatização das tarefas domésticas, o silêncio e a discrição dos novos eletrodomésticos, e os novos materiais para o mobiliário tornaram a cozinha o cômodo da casa responsável pelos maiores investimentos. Esse fato, somado à progressiva redução do tamanho dos apartamentos urbanos, provocou o paradoxo de derrubar barreiras históricas para recuperar a união entre a cozinha e a sala. Diante da falta de espaço, as novas moradias responderam com cômodos polivalentes, uma ideia tão antiga quanto o mundo, mas muito mais viável hoje em dia. A transformação da cozinha em um lugar onde eletrodomésticos convivem com outros aparelhos, como o rádio, o telefone, a televisão ou o computador, fez desse cômodo o centro da vida doméstica. Por isso, à histórica preocupação com os combustíveis e à preferência pelos modelos compactos e bem aproveitados soma-se agora a questão do conforto ao tratar a cozinha como parte indissociável da sala de estar de uma casa.

# sala de jantar

## história dos móveis

A sala de jantar, entendida como o lugar onde se come – quer em volta do caldeirão comunitário quer na mesa posta com talheres de prata –, foi um espaço móvel sem localização fixa nas residências até o século XVIII. Apesar do uso tão definido, os lugares para comer eram com frequência imprecisos. Coincidiram com o local onde se preparava a comida, a cozinha, ou com o cômodo onde – quando havia tempo – as pessoas repousavam durante a digestão: a sala. Ainda continua sendo assim. Na maioria das casas não existe uma divisão precisa entre esses três cômodos, por isso este livro entende a sala como o lugar de lazer da família. E conta a evolução e a história da sala de jantar por meio das mudanças nas peças móveis, a mobília, que a foram reinventando.

Às vezes, a história dos móveis é precedida por um manual antropológico de usos e costumes. Assim, no Japão, a maneira de sentar-se e inclinar-se sobre a comida acabou sendo responsável pelo planejamento de toda a casa. O piso usado como assento facilita a ocupação econômica do espaço, que é a base da flexibilidade que caracteriza a residência japonesa tradicional: poucos pertences para uma movimentação fácil. Sem móveis, um cômodo torna-se versátil, pode servir a vários usos. Mas o piso deve estar imaculado. Um japonês não distingue entre o conceito estético de belo e o higiênico de limpo. Como compensação para tanta flexibilidade, a casa japonesa antecipa um dos problemas do movimento moderno: o sacrifício da expressão individual em favor de um estilo coletivo. E os móveis explicam tudo.

## No Egito, a sobriedade da arquitetura

## chegava até o mobiliário. Os tamboretetes eram o móvel mais comum

Durante séculos, da Mesopotâmia a Roma, até a Idade Média, a maioria dos lares tinha pelo menos uma cama. Boa parte, também uma mesa, mas quase nenhuma cadeira. Na Espanha, em algumas regiões pobres do vale do Douro, as cadeiras foram raridade até o século XVIII. Nessa época, em muitas residências europeias já se utilizavam toalhas, pratos – que substituíam as tigelas usadas pelos mais pobres –, garfos – inventados na época bizantina, mas cujo uso não se difundiu até o século XVII – e copos, mas nem todas as casas tinham cadeiras. Não é de estranhar que o comportamento à mesa fosse um indicador social confiável.



Um pé com cinco garras, uma pata de leão apoiada em um tornozelo cilíndrico, era o acabamento dado pelos egípcios a suas melhores cadeiras. Tinham assentos tramados em couro ou trançados em palha, e eram adornadas com motivos vegetais e animais, e incrustações de marfim. O Museu do Louvre abriga



algumas. Um cofre de madeira, com tampa de ébano, mostra na porta a imagem esculpida de uma mulher que oferece um recipiente a um casal sentado em um banco com patas de leão. Junto a esses móveis sofisticados, conviviam banquetas com assentos de couro de surpreendente austeridade e rigidez e, portanto, de certa modernidade. A sobriedade quebrada pelo detalhe ornamental de garras de animais estaria também presente no mobiliário mínimo que os assírios e os persas fabricaram entre os séculos IX e IV a.C. com ébano e incrustações de ouro ou marfim.



A rigidez da arquitetura egípcia chegou a seu mobiliário, e a Grécia deu continuidade a esse costume. Lá também os móveis eram esculpidos com ornamentos procedentes da decoração dos



edifícios. Folhas de palmeira e acanto eram o principal adorno. Atribui-se ao escultor Calímaco, que também era arquiteto, a primeira decoração com esse tipo de folhas no século V a.C. Segundo consta, ele colocou um cesto com flores e um pé de acanto no túmulo de uma menina e, quando voltou ao cemitério, um ano depois, a planta havia abraçado o cesto, produzindo um efeito que inspiraria seus projetos.

Para além das lendas, as formas dos móveis gregos, e sua natureza menos rígida do que a dos egípcios, foram sendo deduzidas dos baixos-relevos e dos desenhos das cerâmicas. Assim, sabe-se que outro motivo ornamental da arquitetura, que acabaria por ser chamado de *grego*, era uma linha quebrada com ângulos retos formando quadrados ou retângulos abertos que decoraram também os móveis da época. Ao contrário dos romanos ou egípcios, não se conservam móveis gregos. Mas as cerâmicas revelam o uso de camas, mesas, arcas e cadeiras. Entre estas, a mais famosa, porque depois de séculos seria “recuperada” no estilo império francês, foi a *klismos*: uma poltrona simples com encosto de dupla curvatura (verticalmente para trás e horizontalmente para a frente). Embora Homero tenha descrito as camas como montes de peles, os gregos já celebravam seus festins em divãs. Eram camas diurnas que, como as dos romanos, serviam para os convivas tomarem as refeições deitados e, forradas, também para dormir. Chamavam-se *kline* e eram feitas com madeira e pele.

Não se conservam cadeiras *klismos* da época helênica; as pinturas em cerâmicas, no entanto, permitiram sua reprodução na época do estilo império francês

As formas curvas do mobiliário grego chegaram aos móveis romanos manufaturados, com frequência, em bronze cinzelado.

Um móvel não era então um objeto utilitário, nem mesmo uma comodidade. Era um tesouro. As velhas garras de leão egípcias reapareceram em Roma ao lado das folhas de acanto e das incrustações de marfim. Os romanos ricos passavam boa parte de sua vida deitados, semi-inclinados em leitos (*lectus*), na sala de jantar (*triclinium*), comendo com as mãos. Também tinham cadeiras. A base dos assentos era de couro e a cadeira em estilo de tesoura, dobrável e usada como mesa de apoio, substituiu a marca registrada dos respaldos das cadeiras *klismos*. Assim como a cadeira grega, também a romana foi recuperada pelos estilos diretório e regência. O armário (*armorium*) data dessa época e era, na verdade, o quarto das armas. Se o mobiliário grego foi conhecido por meio de pinturas em cerâmicas, o romano reapareceu sepultado entre os restos de Pompeia e Herculano, soterradas depois da violenta erupção do Vesúvio no ano 79 a.C. Assim – e apesar de os romanos serem práticos e possuírem poucos móveis –, soube-se que nessa época o banquete tinha tanta importância quanto a vida nos salões durante o século XVII. E, além da colina de Palatino, onde vivia o imperador, os historiadores Georges Duby e Philippe Ariès apontam que quase todas as pessoas comuns também desfrutavam dos festins. E não havia festim sem leito. Nem sequer entre os pobres.

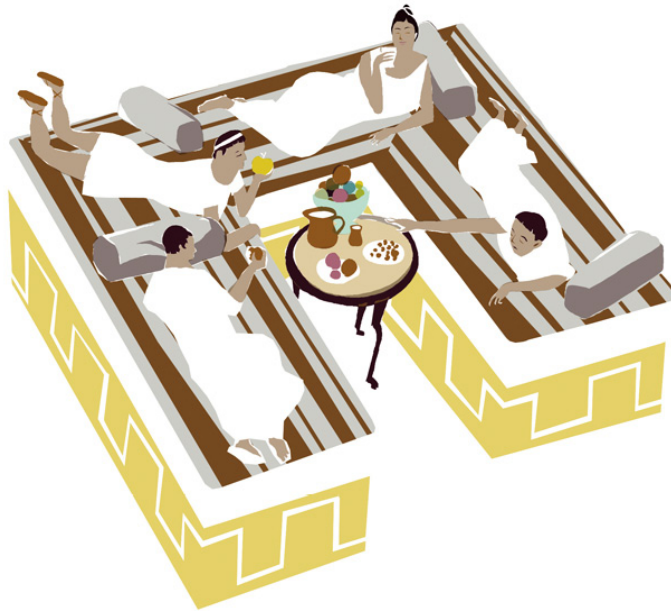
**Em Roma não havia casa nobre que não dispusesse de várias salas de jantar reservadas para as grandes ocasiões.**

Quando se realizava um festim, os lugares eram ocupados segundo o *status*

Com esse gosto pelas celebrações, em Roma não havia casa nobre que não dispusesse de várias salas de jantar. Nelas, os lugares eram ocupados segundo o *status*. Os leitos, de decoração simples, ficavam no perímetro do cômodo, formando

um U, ordenados hierarquicamente. O dono da casa ocupava o lado direito. O desenho do mosaico que pavimentava o piso ajudou os arqueólogos a identificar esse cômodo. Durante a época do Império, as mulheres com *status* social suficiente para fazer parte dos banquetes – como convidadas ou anfitriãs – foram adquirindo direitos nas salas de jantar. De comer sentadas passaram a fazê-lo deitadas, como os homens. Os escravos contentavam-se com as sobras dos banquetes, mas terminada a festa às vezes recebiam autorização para deitar e desfrutar dos restos.

Apesar desse ânimo “progressista”, a instabilidade do Império, iniciada no século III, fez o que restava dos egípcios, assírios e gregos emigrar para a capital do novo império de Constantino: a antiga Bizâncio, transformada em Constantinopla. Ali, e depois do Édito de Milão (313), que permitia a liberdade de culto, tudo mudou. Enquanto o cristianismo era uma religião perseguida, os móveis destinados às catacumbas eram eminentemente práticos. Em Constantinopla, não foram as garras egípcias a serem representadas em marfim cin-zelado, mas os personagens religiosos (precursores dos ícones). E novamente o banco, a arca e o atril foram os móveis mais utilizados.



Em Bizâncio, até o século x, a distribuição da casa era organizada pelos cortinados que separavam os cômodos e os protegiam do vento. As paredes eram revestidas com ladrilhos de cerâmica com cenas de animais. As baixelas eram guardadas em arcas de marfim esculpidas. Não se conhecem inventários que estabeleçam um lugar ou outro para os objetos da casa nem testamentos que valorem o mobiliário como um bem quantificável. As mulheres só eram aceitas nas salas de jantar durante os banquetes, caso estes não fossem festins pouco familiares. A presença de uma mulher em uma festa desse tipo era, para o marido, motivo de divórcio. As mesas eram simples tábuas sobre cavaletes, mas os *scriptoria*, muito utilizados pelos monges, tinham uma aparência arquitetônica. A arte romana transformou-se com os elementos, cores e materiais orientais. Por isso, conservam-se entre os móveis bizantinos formas da Antiguidade desaparecidas no Ocidente.

Durante toda a Idade Média comeu-se com os dedos. Também o rei, mas um

serviçal segurava para ele o guardanapo em que enxugava as mãos depois de lavá-las entre um prato e outro



Durante toda a Idade Média comeu-se com os dedos. Também o rei, mas um serviçal segurava para ele o guardanapo em que enxugava as mãos depois de lavá-las entre um prato e outro. Nessa época, no norte da França, por exemplo, o lugar onde se cozinhava era o mesmo onde se comia: perto da lareira, cujo fogo era mantido vivo, com muito esforço, durante o dia. A dona de casa o cobria à noite, com medo dos incêndios.

Os móveis praticamente desaparecem da residência medieval. Reduzem-se à sua mínima expressão e, nesse contexto, surge o móvel polivalente. Assim, o móvel medieval por antonomásia é a arca, que servia como banco, como cama – se coberta por uma manta – e, se fosse o caso, como mesa. A redução medieval foi tão drástica que desapareceram os adornos criados por sucessivas culturas. O Medievo secou a criatividade e afugentou a vontade de celebrar e explorar. Por isso os bancos-arca eram de uma simplicidade quase rústica, mas tão sólidos e

duradouros que ainda se conservam. Vários chegaram aos nossos dias. Eram fabricados quase sempre em carvalho, uma das madeiras mais sólidas, fundamental para todo o escasso mobiliário que precede o Renascimento. Poucos adornos: motivos vegetais, volutas e arcos pontiagudos – herdados da arquitetura – eram a única ornamentação. Na manufatura de uma arca, o trabalho do carpinteiro (*arcador*) era tão crucial quanto o do ferreiro. O trabalho de ferraria consistia em unir as peças de madeira com dobradiças e fechar a arca com chave. O resto do mobiliário, os tronos e as cadeiras dos mandatários eclesiásticos e dos reis, podia ser elaborado em bronze, e só nesses assentos podiam aparecer os motivos ornamentais derivados dos animais com que se adornavam os móveis da Antiguidade.

O estilo gótico, com suas diferentes fases de decoração, cada vez mais complexa – primitiva, radiante e flamejante –, definiu a arquitetura entre os séculos XI e XV. Foi o estilo mais longo da história da arte. Talvez por isso tenha conseguido sofisticar tanto sua ornamentação. Os evangelistas em colunas, as ápices e os moçárabes – a decoração islâmica com forma de laços – saíram do âmbito religioso para decorar a vida civil. Os arcos de meio-ponto, as colunas em agulhas e as rosáceas ou flores-de-lis construíram uma linguagem que deixou seu rastro principalmente nas estruturas das mesas. O ferro forjado nas dobradiças, nas pernas, fechaduras e puxadores – e o cravejado (no couro) marcaram também os móveis das salas de jantar da época. Nelas, as arcas continuavam sendo fundamentais. As cadeiras com encosto e braços eram encontradas em ambientes religiosos. Nas moradias era comum sentar-se à mourisca, sobre almofadões.

A policromia – que desvanecera nas casas em favor de uma sobriedade unificada em um mobiliário mais austero e funcional – reaparece onde o excesso decorativo é possível: na grandiloquência das catedrais, destinada a fomentar a fé. Imitando os grandes monumentos antigos, as catedrais góticas ostentavam uma arquitetura majestosa. Além da

superelaboração na decoração de estruturas, o gótico trouxe à luz um novo móvel: o aparador, uma arca com portas sobre um suporte elevado. Sua função era a exposição: sobre ele exibiam-se objetos de prata ou porcelanas. O aparador é o parente remoto dos *cabinets* italianos e dos *buffets* franceses que muito em breve mobiliariam as salas de jantar.

Com o gótico em seu esplendor internacional inicia-se a troca de ideias e a domesticação de um estilo comum aos países europeus que culminará durante o Renascimento. Veneza, descobrindo a China, e Florença, sob a liderança dos Medici, projetarão as linhas simétricas dessa época. A chave artística do Renascimento consistiu em perceber que o progresso podia estar no passado. Assim, seus artistas revisaram a história para comprovar que as pessoas na Grécia, e também em Roma, tinham vivido melhor que eles. E levaram isso em conta. Não apenas recuperaram a antiga ordem da ornamentação como exploraram também a arquitetura, despojaram-na da rigidez gótica e, com a nova ordem simétrica, descobriram a perspectiva.

O inventor do ensaio, Michel de Montaigne, anotou em seu diário a admiração pelo sistema de calefação da Alsácia-Lorena: estufas de louça situadas entre dois cômodos, para cozinhar de um lado e esquentar o ambiente do outro. Corria o século XVI e, sem dúvida, Montaigne referia-se a uma casa burguesa, pois ainda no século XVIII boa parte das moradias dos camponeses eram choças escuras onde se batia a cabeça nas vigas do teto. Eram tão precárias que as paredes de tijolo cru e palha deviam ser reparadas todo ano. Isso ocorria no campo. A vida nas cidades respirava outros ares. Na Itália, a marchetaria (*intarsia*) foi inventada nas oficinas que os Medici mantinham em Siena e Florença. Em Veneza, a técnica de descascar uma pintura a fim de pôr à mostra o fundo de ouro será conhecida como esgrafito e será a ornamentação favorita dessa escola. Os motivos ornamentais serão vegetais e animais. Assim, reaparecem as antigas garras egípcias e outros animais, e também os favos de abelha. A base é uma peça bastante ornamentada com função

estrutural: une os diversos pés da mesa para repartir o peso do tampo. Mas o móvel que alcançará maior fama no Renascimento será a poltrona Savonarola, com pés formados por uma fileira de até dez ripas de madeira ligeiramente curvas que se entrecruzam sob o assento e sobem, lateralmente, até formar os braços e o próprio assento. Essa cadeira sóbria leva o nome do frade dominicano Girolamo Savonarola, que durante o século xv pregou contra os excessos da Igreja. Acabou na fogueira.

## A arquitetura de Juan de Herrera dita a sobriedade de peças como as poltronas *fraileras*, de encosto de couro esticado fixado com pregos de cobre e com travessões trabalhados unindo os pés

O *buffet* foi a principal contribuição francesa ao mobiliário renascentista. Era tanto um suporte para bibelôs artísticos como um móvel para guardar louça, prata e utensílios da sala de jantar. Os mais sofisticados tinham uma parte baixa, sem portas, em que cariátides ou quimeras aladas apoiavam o corpo superior, que era um armário normal. A decoração não deixava um milímetro sem filigrana: com adornos inspirados na mitologia grega, Leda, Mercúrio ou Júpiter eram coroados por um frontispício esculpido que podia conter uma urna ou um vaso. Apesar da ornamentação, esses móveis constituíam obras simétricas. Na Espanha, terminada a Reconquista, os *putti* e as coroas de louro chegaram de Nápoles e da Sicília para decorar os móveis quando a herança mudéjar ainda era evidente. Com Filipe II (1556-1598) a arquitetura de Juan de Herrera ditou a sobriedade das poltronas *fraileras*, com encosto de couro esticado fixado com pregos de cobre e com travessões trabalhados unindo os pés; elas compunham o mobiliário básico dos lares espanhóis. O móvel com pequenas gavetas,



combinação entre arca e escrivaninha, com mesa de trabalho, puxadores e gavetas decoradas com marchetaria de marfim, foi outra contribuição espanhola. Muitos tinham argolas nas laterais para facilitar o transporte. A decoração com conchas, símbolo da peregrinação a Santiago de Compostela, era também um clássico do mobiliário espanhol. Às vezes, eram esculpidas em peças móveis, indicando, precisamente, sua pertença a um peregrino.



Na Inglaterra, a primeira interpretação renascentista terá também um ar rústico na mesa de jantar Tudor. Mas a sofisticação veneziana não demorará a chegar à corte de Henrique VIII. O *hall* (antessala), principal cômodo da casa e lugar dos banquetes, era mobiliado com arcas, apoiadas sobre pés que foram ganhando altura até o móvel transformar-se na cômoda (em inglês, tanto a cômoda quanto a arca recebem o mesmo nome: *chest*), e com uma mesa com traves ocultas (*withdraw table*), precursora das mesas extensíveis de hoje.

O Renascimento também fez com que a Alemanha abraçasse a ornamentação da Antiguidade e esquecesse o gótico. No sul, imitaram os modelos italianos, e, em Nuremberg, venceu a sobriedade. Os armários eram fabricados segundo o modelo dos edifícios renascentistas: com janelas e portas.

## Até o século XVII, o uso dos talheres não era generalizado

É evidente que, se a história das nações é escrita pelos vencedores, pelos poderosos ou, no mínimo, por quem sabe

escrever, a dos móveis é traçada pelas peças cujo valor as fez atravessar a história. Por isso, é importante contrastar a sala de jantar palaciana com a da vida cotidiana revelada por alguns estudos antropológicos. Até o século XVII, o uso dos talheres não era generalizado. E, em algumas das épocas mais sujas da história, quando não se limpava o piso – a Inglaterra do século XVI, por exemplo –, as refeições iniciavam-se com uma cerimônia de lavagem de mãos, como explica o historiador Lawrence Wright em seu livro *Clean and Decent*.

O barroco foi, talvez, o primeiro movimento arquitetônico propagandístico pensado para a resolução de uma crise. Quis expressar a grandeza da fé católica no momento em que esta começava a fazer água. Valeu-se da monumentalidade, do exagero e mesmo do patético. O uso da arte como veículo da religião é um clássico. Mas o barroco é uma tentativa desesperada de impressionar os fiéis com a exuberância em um momento em que a outra opção religiosa, a Reforma protestante, apresentava-se como o rosto da austeridade e, praticamente, da racionalidade.

Assim, o calvinismo alemão e dos Países Baixos contrastará com a festividade das outras cortes. A França, em pleno reinado do Rei Sol, quer mostrar uma face independente, mas participar da festa.

Luís XIV, desde que chegou ao trono aos 23 anos de idade, em 1661, propôs-se o objetivo de deslumbrar o mundo. Duas décadas depois, teria concluído Versalhes, uma obra coletiva em que um sujeito culto, instruído e com gosto próprio como ele deu muitos palpites. Ele não somente levou para a França os melhores arquitetos como renovou também as fábricas de móveis e porcelanas para diferenciar seu estilo dos estrangeiros. O monarca empregou tantos meios que o moveleiro Jean Berain, responsável pela maioria dos espetáculos reais, chegou a confeccionar um mobiliário de prata maciça, que acabou sendo fundido.

A ambição desmedida do Rei Sol (ver o capítulo deste livro

sobre o jardim) faz com que todo o barroco, sem matizes, seja frequentemente equiparado ao estilo da corte desse monarca. Isso certamente é merecido. Ele legou uma série de acabamentos e recursos, como o encosto cimbrado, a poltrona-confessionário (antecedente dos cadeirões de orelhas para evitar correntes de ar) ou o mascarão nas esquinas dos aparadores, que ainda sobrevivem, dormindo e despertando, segundo as épocas, nas tendências decorativas. Foi culto, mas despótico. Na Versalhes de Luís XIV, a etiqueta determinava o assento a ser utilizado. Diante do rei, era necessário permanecer de pé. Para conversar, utilizavam-se tamboretos, e os senhores ou os príncipes, cadeiras com encosto. Quanto às cadeiras, elas passaram a ser valorizadas por sua mobilidade. As rainhas espanholas introduziram na corte francesa o costume de as damas sem título sentarem no chão, sobre almofadões adornados com passamanaria. Entretanto, ainda nessa época, comia-se em uma mesa que não passava de uma tábua recoberta por uma toalha. As mesas ornamentadas tinham a única função de enfeitar. Serviam como suportes para a exposição de objetos decorativos ou artísticos.



O móvel característico do século XVII é o *armário de curiosidades*, uma espécie de secretária apoiada sobre pés e fechada por duas portas frontais decoradas. Era um móvel caprichoso: só servia para guardar segredos e, portanto, só era encontrado nos palácios. Dentro dele, numerosas gavetas

rodeavam um nicho central, chamado artesão. A ideia desse armário pode ter sido trazida por Marco Polo da China, já que ali, sob a dinastia Song, no século XI, apareceram os primeiros exemplos de armários maciços com gavetas que foram se sofisticando com o tempo. Contudo, Henrique IV da França enviou o marceneiro Jean Macé aos Países Baixos para que aprendesse a fabricá-los e seu país deixasse de importá-los da Antuérpia. Ali, os armários tinham mais gavetas que em qualquer outro país. E cada gaveta era, na realidade, um pretexto ornamental. Na versão francesa dessa arca sofisticada, os pés são colunas torneadas unidas por uma viga esculpida. E se o móvel imita a fachada de um palácio, o artesão central quer ser um cenário. Com os armários, os marceneiros e a monarquia reagiram à austeridade do protestantismo dominante. A partir das recomendações do Concílio de Trento, em meados do século XVI, e diante do despojamento do protestantismo, o catolicismo já não quis ser exuberante, mas generoso e decorativo.



O barroco será o estilo característico dos móveis espanhóis do século XVII. Nenhum outro país atingirá tanta sobriedade e tanto mistério a partir de um movimento tão excessivo. As volutas formavam uma versão da poltrona *frailera* com travessão vazado e uma viga adornada com um brasão. Foi a resposta espanhola ao exagero dos móveis rumo ao rococó. O barroco dos móveis espanhóis foi o equivalente nas cadeiras das quase místicas naturezas-mortas e Sánchez Cotán: um tema régio, contido. O espírito austero deu um pouco de margem ao pragmatismo. Assim, da mesma maneira que já existiam móveis

portáteis com pequenas gavetas e argolas, apareceram móveis dobráveis: a própria poltrona *frailera* com assento de couro ou as escrivaninhas com tampos retráteis.

Embora o barroco italiano – um estilo que cresceu a partir dos limites do estilo renascentista (a rigidez geométrica) – contenha obras-primas, ele não encontrou nesse país seu melhor cenário. Os móveis barrocos italianos foram inspirados nas fachadas dos novos edifícios. Alguns *stipi* (a versão italiana do armário), com frontispício em balaustrada e coroados por fileiras de estatuetas, alcançaram a perfeição. Tanto que se transformaram nos modelos das secretárias europeias. De resto, os consoles, com incrustações de marfim, mármore negro e pedras preciosas, tinham tampos extremamente adornados e eram, na verdade, quadros com pés, desculpa para a espetaculosidade típica do barroco.

Em meados do século xvii (1650), a poltrona apareceu como uma cadeira com braços que não demorou a alongar o encosto e curvá-lo para ganhar comodidade.

Nessa época, alguns quadros eram cobertos com uma cortina para proteger a pintura do sol. Também os cômodos estavam mais bem iluminados no final do século xvii, já que se utilizavam candelabros de vidro. Das mesas francesas dessa época nasce o costume de cobri-las com uma toalha bordada. E, no final do século, a colher e o garfo já faziam parte dos hábitos sociais das elites.

Quando, no princípio do século xviii, passaram a ser utilizados cômodos menores para as salas de jantar, também os móveis diminuíram de tamanho. Isso fez as mesas ovaladas ou circulares ganharem popularidade, sobretudo na Inglaterra e na Holanda, países que se caracterizavam por uma maior praticidade. As cadeiras com assento de vime também popularizaram-se e, em contrapartida, a grandiosa despensa ou bufê, onde eram expostos os pratos e a prata, saiu de moda. Em seu lugar, vieram consoles que, em muitos casos, contavam com um tampo de mármore, resistente às temperaturas e aos

arranhões, e fácil de limpar; podiam servir também de aparador junto à mesa da sala de jantar. Nos palácios, os aparadores onde se expunham travessas faziam parte da arquitetura do cômodo. Mas tinham portas corrediças, às vezes de vidro, que entraram na moda no início do século XVIII.

A austeridade do estilo rainha Ana inglês contrastou com a pompa dos últimos anos do Rei Sol. Ana Stuart passou com nome próprio à história do mobiliário porque a eficácia e a organização caracterizaram os doze anos de seu reinado (1702-1714), uma época de móveis de uso duplo, como o *bachelor chest*, cômoda com quatro fileiras de gavetas que diminuem em altura à medida que alcançam o tampo (sob o qual se esconde um tampo móvel). Típico do estilo que leva seu nome, foi um ornamento vindo de onde iriam chegar as maiores influências para o pragmático mobiliário inglês: a China.

O acabamento “garra e bola” (*claw and ball*) rematava as secretárias e as cadeiras do estilo rainha Ana. Sua influência duraria todo o século XVIII, período em que surgiu um dos estilos ingleses mais internacionais de todos os tempos: o georgiano.

**A partir do rococó o mobiliário é assimilado pela moda; o valor dos móveis, então, passa a ser efêmero, um pretexto para a mudança**

Ao longo do século XVIII a distribuição da casa logrou um avanço notável. Nos palácios, as grandes salas de jantar formais caíram em desuso. A qualidade dos jantares já não se media pelo número de comensais, mas sim pela companhia seleta. Nas grandes casas, preparava-se uma antessala aos dormitórios para as refeições (*la salle à manger*), e os banquetes mais formais ou numerosos tomavam lugar no salão. Na Inglaterra, comia-se no *parlour*. Esse gosto pela intimidade estendeu-se também aos lanches e chás. Se as casas possuísem salinhas



(*closets*), essas refeições eram servidas nelas.

Mas a partir do rococó o mobiliário é assimilado pela moda e, portanto, seu valor passa a ser efêmero, um pretexto para a mudança. Ao luxo do Rei Sol sucederá o estilo regência, anterior a seu bisneto, Luís XV. Durante a regência de Filipe de Orléans imperou um estilo tributário do Rei Sol, ainda entusiasmado com as curvas, embora já orientado para a busca do conforto. Assim, pouco a pouco, os *hôtels particuliers* em Marais ou em Saint Germain tomaram o lugar de Versalhes na hierarquia da moda decorativa. Mas, embora certo ar doméstico e um novo gosto pela intimidade começassem a marcar as linhas do mobiliário, desprezava-se o tédio. Por isso, a cômoda substituiu o armário. E conviveu com os consoles adornados com dragões nos cantos e com um único pé central. Nos assentos, as curvaturas adaptaram-se à extravagância dos trajes das mulheres. As mesas móveis multiplicaram-se nas residências urbanas, embora de uma maneira *sui generis*: com tampos de mármore maciço. Serviam para contornar a ausência de serventes e para deixar à mão lanches noturnos ou lampiões.

No século XVIII, aproximamo-nos de uma verdade generalizável e inescapável: o tamho dos móveis diminui e o conforto aumenta. Todavia, sabemos que tanto a ordem quanto a proporção acabam por cansar. Assim, a mesura convive agora com uma nova fantasia que desembocará no estilo *rocaille*, o auge do rococó. Os móveis desaparecem envoltos em uma ornamentação de aspecto rochoso. A *Espagnolette* foi uma princesa espanhola que não che-gou a casar-se com o futuro rei Luís XV. No entanto, deu nome a um busto de bronze dourado que o marceneiro Charles Cressent colocava nos cantos de seus *bureaux plats* e que se transformou em um dos ornamentos favoritos da época. A amante de Luís XV, Madame de Pompadour, foi a verdadeira artífice do estilo *rocaille*. Para seus aposentos de Versalhes, solicitou assentos baixos e uma calefação eficaz. Esse pedido tinha dois objetivos: intimidade e conforto. Faz sentido que o conforto nascesse na corte. A autoria do móvel na França é tomada tão a sério que, a partir de 1751,

os marceneiros assinavam seus nomes ou iniciais nos chamados selos: sob o travessão dos assentos e sob o mármore do tampo das cômodas.

## Na França, a partir de 1751, os marceneiros assinavam os móveis em selos: sob o travessão dos assentos ou sob o mármore do tampo das cômodas

O estilo Luís XV tem um assento para cada ocasião. Quase todos eles estofa-dos e confortáveis. O canapé ou divã é uma cama com duas cabeceiras simétricas ou um banco de três lugares com almofadas cilíndricas nas pontas. A otomana é outro tipo de canapé, com encosto duplo curvado para trás. As cadeiras têm encosto em cabriolé (curvado) e a poltrona *bureau* serve para trabalhar. A *bergère* é uma poltrona com almofada móvel estofada no apoio e nos pés. A frente das cômodas desse período são em movimento, ou seja, onduladas. E os puxadores já não são nem móveis nem simétricos. Os pés ficam mais leves e altos. E a concha é o adorno favorito. O estilo *rocaille* atingiu seu auge no conjunto de ducados que formavam a Alemanha do século XVIII. O ro-cocó emplacou tanto ali que a rainha francesa Maria Antonieta nomeou como marceneiro o teutônico David Roentgen, e a imperatriz Catarina da Rússia também o solicitou em São Petersburgo. Na Itália, o rococó chamou-se “pequeno barroco” e alcançou uma curiosa leveza em Veneza, onde as cadeiras com encosto trabalhado foram combinadas com os consoles de decoração esculpida. Nos Países Baixos, o pragmatismo inglês de secretárias e cômodas e a excelência na marchetaria marcaram os móveis da época. As esposas italianas de Filipe V, neto do Rei Sol, os levariam para a Espanha. Mas a sobriedade seca e dura continuará marcando, como um selo nacional, o mobiliário espanhol que, no século XVIII, caracteriza-se pelos vãos e pela altura dos encostos das cadeiras.

A Rússia do século XVIII também consegue uma marca nacional



com seus móveis, mas muito mais suntuosa e festiva do que a espanhola. Primeiramente com Pedro, o Grande, e anos mais tarde com a czarina Catarina, esposa de Pedro III, que também seria chamada “a Grande”, os russos dispõem-se a levar os melhores artistas da Europa para São Petersburgo. Catarina pôs o mesmo empenho nas encomendas de arquitetos e de marceneiros. Tratava-se de, entre todos, encontrar um estilo russo capaz de impressionar o mundo. Diderot aconselha Catarina, a Grande, na constituição do Museu Hermitage, e os marceneiros vindos a São Petersburgo entendem que o luxo deve tomar a forma do nunca visto. Contudo, mais que inovar, contentaram-se em fazer de outra maneira o que já era conhecido. Assim, as forjas militares de Tula transformam-se. Deixam de fabricar armas para fazer móveis de aço azulado decorados com diamantes. As pedras coloridas servirão para a produção de suntuosos móveis em cores. Os materiais são extravagantes e as dimensões, pouco habituais. A excentricidade caracteriza toda a produção russa, estendendo-se até o século XIX, quando o marceneiro Heinrich Gams realiza, segundo os modelos do Palácio de Pavlovsk, carteiras adornadas com vasos de bronze dourado em semicírculo para colocar plantas, conhecidos como *bureau-jardineira*. Perto da Rússia, a Escandinávia representa o outro lado da moeda. Ali também há um monarca despótico e ilustrado, Gustavo III. Embora o neoclassicismo de Luís XVI seja importante, o estilo do rei sueco (gustaviano) acabará sendo rústico, até provinciano, e, no entanto, elegante: cadeiras de pinho maciço com encosto trabalhado, pintadas com uma técnica que sobrepunha camadas de tinta até deixá-las com um tom cinza-pérola, discreto, elegante e precursoramente moderno.

A Rússia buscou um estilo que impressionasse o mundo. Os marceneiros que chegavam a São Petersburgo entendiam o luxo devia

## tornar a forma do nunca visto. Mas contentaram-se em fazer, de outra maneira, o já conhecido

O século XVIII inglês foi caracterizado pelo estilo georgiano. Um material – o mogno vermelho – e uma maneira de ornamentar que combinava a simetria palladiana com a paixão pela decoração chinesa dariam origem a um mobiliário ao mesmo tempo refinado e pragmático. Detalhes como o *kneehole*, um vão para os joelhos na parte de baixo das secretárias a fim de acomodar as pernas, ou os tampos adaptáveis, que podiam ser estendidos na hora de trabalhar, são manifestações desse pragmatismo. E as cadeiras, com encostos de mogno vermelho trabalhados em forma de violino, revelam refinamento e compõem esse estilo misto que culminará na obra de quatro grandes moveleiros que definirão o estilo inglês. Sua influência chegará até os Estados Unidos para traçar as linhas, curiosamente clássicas e com referências na antiguidade europeia, do novo estilo federal, nascido depois da Independência estadunidense em 1776.

## O século XVIII inglês combinou a simetria palladiana com a paixão pela decoração chinesa

Dentre os moveleiros, o arquiteto Robert Adam assinará um estilo de inspiração greco-romana bastante sóbrio. O marceneiro Thomas Chippendale inventou o assento com encosto inclinado e produziu um estilo eclético com referências clássicas e orientais. Nos Estados Unidos, John Goddard e John Townsend combinariam simetrias e curvas em um estilo inspirado no de Chippendale (foi chamado de Chippendale americano), elaborado em sua oficina de Newport e caracterizado pela mistura de guirlandas e conchas. De fato, o

motivo ornamental desses marceneiros seria uma concha perfeitamente simétrica, em forma de leque, colocada nos cantos de portas e gavetas. O estilo federal estadunidense tomaria como referência, por sua vez, o modelo neoclássico de Robert Adam. Também George Hepplewhite fez sentir sua presença com seus móveis de corte neoclássico, graças às gravuras que compilou em seu guia *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Guide* (1788). Por fim, Thomas Sheraton foi o inventor, o homem dos mecanismos ocultos nos móveis, e um especialista em madeira de mogno.

A intimidade apareceu como conceito desejável numa casa no final do século XVIII. O arquiteto Jacques-François Blondel era partidário de que os serviçais desaparecessem durante as refeições. Planejou salas de jantar pequenas para aplicar essa ideia. Esse ambiente doméstico, somado à descoberta dos restos de Pompeia e Herculano sob as lavas do Vesúvio e à popularização das viagens pela Itália, precipitará o fim do rococó. O antigo ideal clássico greco-romano é fruto da descoberta de colunas e capitéis durante essas estâncias. Parte da arquitetura estende-se até o mobiliário. Voltam as linhas retas. Peças como a poltrona envolvente – derivada das poltronas baixas tipo *cabinet*, projetadas pelo marceneiro Georges Jacob – prepararão o caminho para o estilo neoclássico de Luís XVI da França.

Talvez fosse uma maldição. O próximo Luís francês, Luís XVI, também chega ao poder adolescente. A essa altura, a amante de seu avô, Madame de Pompadour, já renegara o estilo *rocaille* com a mesma veemência com que o aplaudira. Em 1774, quando ocupou o trono da França aos vinte anos, o estilo pompeiano triunfava. Mas o rei não se interessaria muito por tomar decisões estéticas. Sua consorte, a rainha Maria Antonieta, era quem se ocupava disso. E lançaria mão do mundo clássico: resgatando mesas de um pé só, inspiradas nos modelos romanos descobertos em Pompeia. Fios de pérolas e *rais de cœur* foram usados para delimitar o lugar das gavetas. E as cadeiras recuperaram uma estrutura reta, com pés ligeiramente curvados

para trás. Thomas Chippendale curvará os encostos no final do reinado adotando motivos como liras em cadeiras medalhão. Esse esplendor neoclássico da França virá a espalhar-se por toda a Europa e, paradoxalmente, chegará à Itália, onde nasceu. Às vezes, as pessoas não conseguem ver como especial aquilo com o que estão acostumadas a conviver. Por isso, a descoberta das ruínas de Pompeia e Herculano teve mais efeito fora da Itália do que dentro dela. Em Roma, o fascínio pela Antiguidade teve de esperar que Piranesi recuperasse em suas gravuras a cidade antiga, no final do século XVIII.

No início do século XIX – depois da Revolução Francesa, quando muitos dos grandes apartamentos antigos estão sendo divididos em unidades menores –, a sala de jantar ganha um lugar fixo em muitas casas parisienses

No início do século XIX, a sala de jantar ganha um lugar fixo em muitas casas parisienses, com as cadeiras não mais apoiadas na parede, mas situadas ao redor da mesa. É curioso que isso aconteça depois da Revolução Francesa e em um momento em que muitos dos grandes apartamentos antigos são divididos em unidades de menor tamanho. A partir de 1791, deixa de ser obrigatório na França o selo que registrava a autoria de um móvel. Nesse ano, as corporações de carpinteiros, marceneiros e escultores podem trabalhar com liberdade. Isso quer dizer que os carpinteiros podem fazer cômodas, e não apenas cadeiras, e os marceneiros podem se dedicar também aos assentos. À paixão romana e grega sucederão descobertas sucessivas de estilos da Antiguidade.

O festival de resgates do século XIX foi impulsionado por uma burguesia cada vez mais forte, disposta a encontrar no passado

o estilo que legitimasse sua nova relevância social. Mais uma vez, a sobriedade inglesa contrastou com a estética adotada pelo resto dos países europeus nesse século, iniciada com Napoleão anunciando com pompa e circunstância o poderio de seu novo Império com motivos egípcios, um dos poucos estilos que quase não haviam sido tocados na revisão neoclássica.

Como os faraós, Napoleão escolheu um estilo ao mesmo tempo teatral e simples. Com essas instruções, os arquitetos Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine desenharam o estilo império (poltronas com braços destacados e cômodas de decorações simétricas), que chegou a todas as cortes europeias. O impacto universal desse estilo, e o fato de os irmãos do imperador instalarem-se em muitos tronos do continente, faria com que ele fosse conhecido também como “estilo ocupação”.

Se a aparência era a chave, era lógico que as peças fossem desenhadas para ser vistas de frente, encostadas na parede, seguindo uma ordem militar e com truques como o espelho de mercúrio sob o suporte do console para refletir (e por conseguinte multiplicar) o trabalho em bronze dos pés. De resto, com o estilo império retorna a etiqueta: só o imperador ou os membros da família imperial podem sentar-se nas poltronas recobertas de lâminas de ouro, também chamadas “cadeiras de aparato”. O estilo império imperou muito mais do que o próprio Império napoleônico. E depois dele, quando a Restauração (a volta dos Bourbon, com Luís XVIII) tentou restaurar a ordem em um país saqueado, acabou-se, curiosamente, a primazia da França como líder nas artes decorativas.



Talvez porque depois da decapitação de seu irmão, durante a Revolução Francesa, Carlos X tenha optado por ouvir a rua em vez de ditar as normas decorativas a partir do palácio, sua nora, a Duquesa de Berry, imitou as moradias parisienses e levou a vida da rua para o palácio. Adaptou-se ao seu tempo introduzindo novidades como o sofá com almofadas. No entanto, ao perder originalidade, o mobiliário francês deixou de influenciar o mundo. Por volta de 1830, quando o sóbrio estilo restauração começou a abrir espaço para o mais chamativo Luís Filipe, o arquiteto da Ópera de Paris Charles Garnier elaborou uma lista com o mobiliário desejável em uma sala de jantar: uma estufa, tamboretos estofados para os pés das damas, uma mesa dobrável de nogueira ou mogno e mesinhas auxiliares. As modas não se estendiam a todos os países. O botânico escocês John Claudius Loudon assegurava em sua *Encyclopedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture* (Londres, 1833) que uma lareira e grandes achas de lenha deviam ocupar o lugar da estufa e que a sala de jantar, nas casas mais simples, podia servir também como biblioteca.

Seu ceticismo diante da exuberância rococó deu à Inglaterra fama internacional de bom gosto

O próximo estilo francês, o Luís Filipe, supôs o estabelecimento da burguesia como motor da indústria do móvel, pois por volta da metade do século XIX já podemos falar de uma indústria mecanizada. O estilo é classicamente burguês: busca o conforto, mas rejeita a modernidade. Na imitação *kitsch*, encontra a maneira de solucionar esse paradoxo. A cópia reina, e as partes torneadas das poltronas já não são esculpidas à mão. Com a indústria, o mobiliário especializa-se: aparecem cadeiras de jardim, para as mulheres e para os escritórios que os homens têm em casa, naturalmente. Tudo com proporções domésticas e fabricação mecanizada.

Seu ceticismo diante da exuberância rococó deu à Inglaterra fama internacional de bom gosto. Talvez por isso o estilo regência, que compreendeu os reinados de Jorge III e Jorge IV, triunfou por todo o mundo pela mão de um dos moveleiros mais famosos de todos os tempos, Thomas Sheraton. Com a França perdendo importância e a Inglaterra ganhando, surge a rainha Vitória. Nenhum outro monarca reinou durante tanto tempo: 74 anos. E poucos levaram tanta prosperidade ao seu país. Com o Reino Unido como a maior potência industrial, colonial e também marítima, produziu-se um estilo que quis expressar esse esplendor. E combinou tudo: o neoclassicismo de Sheraton, o interesse pelo Japão, o gosto neogótico e até o couro acolchoado dos respaldos Chester, uma herança de Guilherme IV, que antecedeu a rainha Vitória.

A descoberta da cultura japonesa também afetou um dos estilos mais estranhos de todos os tempos, o Napoleão III, que com a proclamação do Segundo Império, em 1852, quis levar a Paris um novo esplendor que bebesse de todas as fontes. Foi nessa época que Haussmann organizou urbanisticamente a capital francesa, mas também a imperatriz Eugênia de Montijo, levada por sua admiração por Maria Antonieta, quis recuperar simultaneamente os estilos Luís XV e Luís XVI, misturados e influenciados pelo que chegava do Oriente. Incrustações de madrepérola, móveis de bambu ou puffes – que entraram na moda – compõem um marco exuberante, indeciso e eclético que



não apresentou contribuição alguma, além do entretenimento e da revisão, e nada inovou. Por outro lado, um dos estilos mais maltratados da história foi o alemão Biedermeier, que deve seu nome não ao moveleiro que o fez possível, Joseph Ulrich Danhauser (1780-1829), mas à combinação dos nomes de dois personagens cômicos que apareciam em um jornal satírico da época, Biedermann e Bummelmeier. Os personagens anunciavam sua concepção da casa ideal, confortável, bem equipada e econômica. Por isso, Danhauser descartou a ornamentação e manteve as formas, o esqueleto dos móveis, de inspiração clássica.

## O fabricante de cadeiras Michael Thonet antecipou-se em cinquenta anos ao século xx ao descobrir o método mecânico de curvar a madeira

A indústria tornou possível os móveis baratos. As Exposições Universais (a primeira aconteceu em Londres em 1851) dariam as ideias. Os moveleiros, agora “casas de móveis”, as tornariam possíveis, e um filósofo, Victor Cousin, teorizaria sobre o estilo da segunda metade do século XIX e lhe daria nome: o ecletismo. Assim, versões econômicas do Luís XIV para salas de jantar burguesas e móveis japoneses, criados para sobreviver aos terremotos e apoiados na filosofia zen, que iguala perfeição e simplicidade, serão os modelos paralelos e simultâneos. Tudo era válido e tudo podia ser revisitado. Até que, para pôr fim a essa mistura eclética, um grupo de jovens austríacos teve a ideia de encontrar um estilo próprio sem recorrer a modelos anteriores. Foram os secessionistas vienenses, e sua ruptura marcaria o século XX.

Um personagem do século XIX antecipou-se cinquenta anos ao século XX. O fabricante de cadeiras austríaco Michael Thonet encontrou o método mecânico de curvar a madeira.

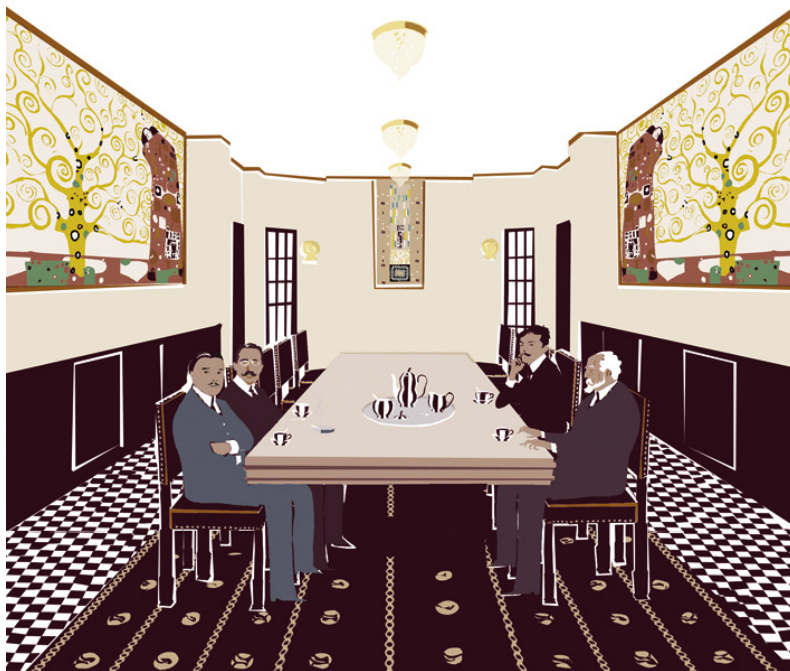


Conseguia-se assim um acabamento artesanal com um processo industrial. Além disso, as cadeiras Thonet também simplificavam o peso ornamental que a sala de jantar suportava há anos. Thonet foi mais um precursor da modernidade do que do *art nouveau*, o estilo com o qual o século quis marcar uma mudança de referenciais. O olhar voltado para o futuro industrial e democrático assentava as bases do mobiliário do século xx. Assim, em Bruxelas, o *art nouveau* nasceu como estilo. Na casa que Victor Horta construiu para si em 1893, as curvas sinuosas dos projetos (inspiradas em caules e ossos) definiram armários e poltronas, mas também as esquadrias das portas e os pavimentos. A ossatura do mobiliário de Horta, os motivos vegetais e a sinuosidade chegariam à França pelas mãos de Hector Guimard, autor das entradas do metrô parisiense. Na Espanha, Antoni Gaudí expressaria o lado religioso desse estilo e saberia procurar nele referências babilônicas. Mas seria outro belga, Henry van de Velde, a tentar fabricar um mobiliário democrático, acessível e também sinuoso para os apartamentos urbanos, cada vez menores.

Se na Espanha a figura de Antoni Gaudí tem um rosto local e simultaneamente universal, o mesmo acontece na Itália com o moveleiro Carlo Bugatti e, na Escócia, com outro arquiteto, Charles Rennie Mackintosh. O fazer medieval preconizado pelos artistas britânicos do *arts & crafts*, assustados diante da crescente produção industrial, fez com que Mackintosh e sua mulher, Margaret MacDonald, pusessem o ornamento no centro das atenções e estilizassem seu mobiliário. Também Frank Lloyd Wright, no princípio do século, compartilhou dessas ideias, embora tirando-lhes o dramatismo.

Mas o primeiro mobiliário do século xx que não remetia a nada visto até o momento foi assinado pelos secessionistas vienenses, quando eles, em 1897, liderados pelo pintor Gustav Klimt, decidiram rebelar-se. Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner, Solomon Moser e Josef Hoffmann assinariam alguns dos móveis mais inspirados da vanguarda. O termo *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte total), usado por Richard Wagner para descrever

obras musicais em seu ensaio “Arte e revolução”, serviria também para definir o trabalho desses arquitetos. Dentre todos, o Palácio Stoclet de Bruxelas (1905-1911) poderia ser a obra máxima, com mosaicos de Klimt nas paredes da sala de jantar e um mobiliário criado por Hoffmann, que já tinha projetado poltronas para o Sanatório Purkersdorf, nos subúrbios de Viena. E, embora Hoffmann tenha sido, certamente, o mais contido entre os secessionistas, já estava aberto um caminho que fugia do ornamento.



A indústria permitia a realização de móveis de grande qualidade, mas não artesanais: o produto ideal para a nova burguesia culta, mas de orçamento limitado. O caminho estava adubado para uma mudança. Os melhores arquitetos e moveleiros começaram a despir seus móveis. Numa proposta de refinamento, Jean-Michel Frank trabalhou com materiais inusitados, como o pergaminho; o engenhoso Pierre Chareau criou móveis de aço inoxidável ou níquel. No entanto seria um arquiteto de ideias socialistas quem remataria essa transformação, criando a escola Bauhaus, em Weimar. Corria o ano 1919 quando Walter Gropius decidiu encontrar um mobiliário digno de todos. O resultado supôs o fim dos

estofados e o triunfo do tubo metálico. A modernidade pedia verdade, e a verdade eram as estruturas visíveis. Os designers da Bauhaus propuseram um estilo em que uma peça cara não distava muito de um móvel acessível para o grande público. O truque? A indústria. Tudo são moldes. Marcel Breuer assinaria a poltrona Wassily, que leva o primeiro nome de seu amigo, o pintor Kandinsky; ou a cadeira Cesca, feita de tela, e muito similar à de outro bauhasiano, Mart Stam. Outro moveleiro, que teve tanto de inventor quanto de ferreiro, o francês Jean Prouve, trabalhou combinando metais e madeiras. Com essa mistura inaugurou uma versão mais orgânica, mais quente e mais doméstica dos móveis e abriu a porta para o triunfo do design nórdico que, com o italiano, marcou os móveis das últimas décadas.



O nórdico, hoje escandinavo – englobando o já clássico design dinamarquês, o sueco (mais pujante), o finlandês e o incipiente norueguês –, transformou-se no estilo confortável de verdade. Quando os burgueses se cansaram da frieza dos tubos de aço, retornaram à madeira. A Escandinávia está cheia de bosques e é tradição cuidar deles. Alvar Aalto assinou os móveis da Artek, uma empresa que continua produzindo-os da mesma forma. Na Dinamarca, Fritz Hansen projetou para Arne Jacobsen móveis que são produzidos há mais de meia década.

Os plásticos tiveram seu momento, que chegou com muito atraso. O primeiro plástico, que podia ser moldado, mas ainda não suportava peso, data de 1862. A baquelite é de 1907 e ampliava o uso do plástico, e o acrílico apareceu nos anos 1930. Assim, a indústria estava preparada para o desembarque do plástico nas residências. Mas foi importante esperar a hora certa. A urgência da reconstrução depois da Segunda Guerra Mundial e a necessidade de acreditar em um futuro luminoso, leve e com novos materiais, fizeram dos anos 1950 a década do plástico. Nos anos 1960, a ideia de conforto passava por um enchimento de bolinhas de poliuretano. Pela primeira vez, os móveis respondiam. Adaptavam-se não aos espaços, mas às pessoas que se sentavam neles. A crise do petróleo do início dos anos 1970, o aumento do preço dos plásticos e a constatação de que se vivia melhor repousando em tapeçarias de algodão ou lã fizeram do plástico uma corrente efêmera que só sobreviveu na cozinha e que só agora renasce, muito mais sofisticada.

A melhor maneira de reciclar poderia ser não mudar. Hoje vivemos o paradoxo de as melhores cadeiras do século xx serem vendidas em antiquários (peças originais, *vintage*), embora muitas delas continuem em produção. Se os móveis do século xx pretendiam enterrar o passado e começar de novo, a jogada saiu perfeita. Terminado o século, e convertidos em clássicos, conseguiram manter-se simultaneamente como passado, presente e, reciclados os originais, parece que também como futuro.

## DORMITÓRIO

É possível ler a história do dormitório no formato da cama. Armado com dosséis ou acoplado aos dormitórios, o próprio móvel foi, durante séculos, uma peça de arquitetura. Nos lares ocidentais ricos, era um cômodo dentro de outro cômodo. Além disso, e na falta de móveis mais confortáveis, servia para receber visitas e para tratar de assuntos de Estado. Isso fez com que existissem camas para o dia (ornamentadas e ostentosas) e camas para a noite (mais discretas e confortáveis). Na outra face da história, a dos mais pobres, o dormitório também tem uma vida relativamente recente. A expressão “fazer a cama” deriva literalmente de preparar um saco de feno ou folhagem para passar a noite protegido da umidade e sobre uma superfície macia. Durante séculos, a maioria dos habitantes de uma mesma casa dividiu o dormitório, ou sala, junto ao calor do fogo; o cômodo era escuro e pessimamente ventilado. Nas estalagens, não só os quartos eram compartilhados, mas também os leitos, e, é claro, sempre com estranhos. Para além do conforto de um dormitório, a intimidade – inexistente até recentemente – é a chave e a consequência que resultará nos quartos modernos.

### A aglomeração em uma única sala fechada tinha mais a ver com o frio e os costumes do que com as condições econômicas

O caminho, porém, foi longo e variado. A aglomeração em uma única sala fechada tinha mais a ver com o frio e os costumes do que com as condições econômicas. Não se pode dizer que os arquitetos, que chegariam a ser especialistas moveleiros durante o século *xviii*, dispensassem um zelo excessivo ao projeto do descanso. Nos palácios elisabetanos, por exemplo,

era habitual que os dormitórios fossem ligados uns aos outros, formando uma sucessão de cômodos similar a um corredor interrompido por portas. O corredor não existia como recurso para guardar a intimidade, e esse conceito, que define os quartos de hoje, é uma necessidade tão recente quanto impensável durante a história anterior do dormitório. O lugar do descanso definiu as moradias não só em termos arquitetônicos, mas também sociologicamente a história da cama será decisiva para compreender a evolução das atitudes sociais, sexuais e higiênicas dos seres humanos.



A maior parte da informação sobre os dormitórios que chegou da Antiguidade foi decifrada a partir das imagens reproduzidas em pinturas e gravuras. Deduzimos da literatura os costumes associados a esse cômodo. No Egito, existiu um nível de sofisticação artesã que só seria igualado na Europa com o Renascimento. As primeiras camas eram feitas com troncos e ramos de palmeira unidos por cordas de linho ou amarradas com correias de couro inseridas em ranhuras. Era uma solução resistente e ao mesmo tempo flexível. Os leitos eram rematados com um painel aos pés da cama, mas não existiam cabeceiras nem travesseiros. Com o propósito de preservar os penteados, usavam-se apoios de cabeça rígidos (*uol*) em forma de meia-lua, feitos de madeira, alabastro ou marfim e profusamente decorados. Também as camas eram decoradas. A maioria era pintada em tons ocres, e as reais, revestidas de ouro. A qualidade leve e dobrável das camas chegava até o baldaquino, similar a uma barraca de campanha desmontável para o transporte. As cortinas que o fechavam eram mais uma proteção contra os mosquitos do que uma questão decorativa. Heródoto afirma que até as pessoas mais humildes as usavam: dormiam enroladas em suas próprias redes de pesca para se proteger das



picadas de mosquito.

Como espaço arquitetônico, algumas casas antigas – por exemplo as do supremo sacerdote Meryre ou a do cortesão Ey em Tell-el-Amarna – eram diferentes quanto ao número de dormitórios e ao tamanho dos leitos. Em todo caso, a cama era sempre um móvel ou um pedestal elevado do chão para isolar o frio da meia-noite e o calor do meio-dia. Tanto é assim que nas casas mais abastadas o dormitório principal podia se encontrar em uma torre, onde, por causa dos ventos, os mosquitos não podiam chegar. Na tumba de Tutancâmon, foram encontrados muitos tipos de camas, todas leves, construídas em ébano, com os pés engastados em marfim. Algumas eram revestidas de ouro, e no painel dos pés aparecia a figura do deus Bes, protetor do lar.

Na Grécia, o *mégaron*, a sala que continha a lareira, era o coração da casa. Situado no andar superior, ocultava o cômodo dedicado ao *tálamo*, o dormitório, que às vezes ficava relegado a um dos cantos da casa. Em Creta, no palácio do rei Minos em Gnosos, os dormitórios – decorados com pinturas em afresco – eram iluminados pelos pátios internos a fim de evitar o excesso de calor, no verão, e os ventos, durante o inverno. Diante dessas distribuições, o quarto de Penélope, a personagem da *Odisseia*, encontrava-se, conta Homero, no terraço sobre o *mégaron*, e só se tinha acesso a ele por uma escada externa. Os dormitórios possuíam uma generosa abertura, uma porta às vezes de folha dupla, que durante o dia ficava aberta para ventilar e iluminar o cômodo. Os quartos eram pouco mobiliados. Apenas uma cama – leve, de pés curtos –, uma arca e talvez uma mesa dobrável. Pode ser surpreendente descobrir o quanto a noção de nomadismo estava arraigada no interior da residência, com soluções como móveis leves, dobráveis e desmontáveis.

## Na Roma antiga, os dormitórios mais espaçosos eram divididos com

## tapeçarias e cortinas

Como ocorria com o *mégaron* na Grécia, o *atrium* era o coração da antiga *domus* romana. Ficava no pátio principal – pois nas casas grandes havia dois pátios – e era coberto com toldos durante o inverno. Além disso, era o centro da casa: ao mesmo tempo sala, *hall* e altar dos deuses, servia para tudo, menos para comer e dormir. O *nuptiale* era o leito matrimonial e situava-se diante da lareira. Também na sala de jantar e no escritório havia camas, pois os romanos desenvolveram uma habilidade especial para fazer tudo deitados. Os dormitórios comuns, chamados *cubicula*, eram alcovas, pequenos quartos fechados por cortinas, localizados dos dois lados de um dos pátios. Nas *domus* maiores, uma parte dos quartos era reservada para acolher visitantes ou ser alugada a viajantes. Em todos, a ventilação era escassa: reduzia-se ao ar que entrava por uma janelinha. Só se podia evitar o frio e a chuva à custa de sacrificar o ar e a luz natural. Contudo, os dormitórios mais espaçosos eram divididos por tapeçarias e cortinas em uma área para vestir e outra para dormir, onde ficava o leito, que costumava ser o único móvel. Uma esteira, um urinol ou uma cadeira para os visitantes completavam o dormitório. Nos *insulae* – blocos de apartamentos –, o primeiro andar podia ser destinado ao dormitório, e a calefação subterrânea chegava até lá através do piso.





Embora na Roma antiga a maioria das camas fosse de madeira (de bordo, cedro ou carvalho), também existiam as de bronze, marfim e até de prata maciça. Uma trama de cordas fazia as vezes de estrado. O colchão era forrado com palha, serragem ou plumas. E, sobre os lençóis, os romanos desdobravam suas colchas e coberturas de seda. Contra os mosquitos, os romanos usavam cortinas e redes que pendiam dos dosséis. Contudo, as camas com armação eram um privilégio das classes ricas. Os bizantinos herdaram dos romanos as formas, os materiais e os recursos para fazer as camas. Entre a época do Império Romano e o Renascimento o conforto doméstico não aumentou e, portanto, tampouco a comodidade dos dormitórios.

## O costume de elevar o leito para evitar correntes de ar, umidade e o contato com os animais é muito antigo

Durante séculos apreciou-se mais o calor que a intimidade. Os lavradores que passavam o dia trabalhando ao ar livre dormiam sob o mesmo teto com seus animais, sua colheita e seus criados,

quando os tinham. As razões eram práticas: a segurança durante o descanso ante a possível visita de ladrões. O reduzido tamanho das janelas das casas tem a ver com essa mesma ideia de defesa. Por um lado, tratava-se de proteger a casa; por outro, de manter vivo o fogo da lareira e as chamas dos candeeiros, uma haste com sebo na ponta que se acendia como as velas de hoje. Apesar do reduzido tamanho, havia vários tipos de janelas. Os normandos, por exemplo, faziam-nas estreitas por fora, mas alargadas ao atravessar a parede e chegar ao interior. Por isso, apesar de ainda pouco iluminados, os interiores tinham mais luz do que a fachada da casa indicava. Poucos documentos, e uma ou outra pintura, retratam o descanso dos pobres. A julgar por essas poucas provas, os móveis da Idade Média eram embutidos. Quando havia camas, elas eram construídas apoiadas em uma saliência das vigas da parede, no ângulo que mais economizasse espaço e madeira.

Também dentro da casa havia uma hierarquia de usos. Assim, e apesar de todos dormirem juntos e cada um organizar seu próprio saco de palha a modo de colchão, os donos ou os pais dormiam sobre móveis elevados, para evitar o contato com a umidade, as correntes de ar e os ratos. Os outros deitavam-se no chão. O costume de elevar o leito é muito antigo. Entre os povos lavradores, a tradição de pendurar o berço no teto obedece a motivos parecidos de segurança e conforto, além de permitir que o próprio vento, ou a inércia do movimento, balançasse o recém-nascido praticamente sem esforço. Como abrigo, usavam-se peles de animais. Ninguém se despia para ir à cama. Nem nas cabanas nem nos castelos. Os cavaleiros tiravam a armadura, e, os romanos, a toga, que usavam muitas vezes como coberta. Na Antiguidade, se levamos em conta as pinturas, descansava-se sobre uma pilha de almofadões ou sobre um colchão que era levantado progressivamente até alcançar a cabeceira da cama.

## A corte e os mosteiros criaram os primeiros modelos de dormitório

O costume de compartilhar um único local não se limitava à vida no campo. A maioria das moradias urbanas era assim: um único cômodo. Nem todo o mundo tinha um quarto. Da mesma maneira que os criados se amontoavam na sala, e os serviçais compartilhavam cômodos com seus amos para protegê-los, os aprendizes de pescador dormiam nos barcos de seus patrões e, os aprendizes de lojistas, embaixo dos balcões. Nas estalagens, o quarto do viajante ficava sobre a cozinha, e ali a ideia de intimidade tampouco era conhecida. As pessoas podiam ver-se obrigadas a compartilhar a cama com desconhecidos ou, pior ainda, ter de cedê-la no meio da noite se o hóspede que chegasse à hospedaria fosse uma pessoa mais importante. Lawrence Wright conta um incidente da vida do poeta do século XVIII Thomas Campbell. O escritor dormia na cama de uma estalagem escocesa quando bateram à sua porta e entrou uma linda donzela de camisola perguntando se ele aceitaria companhia na cama. “Com todo meu coração”, respondeu ele. Então a donzela mandou entrar um homem gordo e fedorento.

De fato, as cortes e os mosteiros criaram os primeiros modelos de dormitório. Ordens diferentes tinham costumes diferentes. Os cistercienses e os beneditinos dormiam na parte leste do claustro, já que ao sul sempre ficava o mais importante: a igreja. Os cartuxos dormiam em casas autônomas, e os dormitórios dos cluniacenses lembravam as *cubicula* romanas: tinham divisões com cortinas, painéis ou tabiques, para fomentar certa intimidade. Das diversas práticas monacais deriva a ideia de austeridade que caracterizou a maioria dos dormitórios durante a Idade Média.

Os cômodos eram escassamente iluminados e parcamente mobiliados. Apenas uma cadeira e uma arca acompanhavam a cama, a que às vezes se chegava usando um tamborete como degrau. Além da cadeira e da arca, alguns dormitórios contavam com uma tapeçaria pendurada em uma barra fixa de madeira, e portanto portátil. Os alfaiates foram os responsáveis por manufaturar essas tapeçarias até o século XVIII. De resto, uma mesa era algo raro, embora na hora de comer elas fossem

montadas sobre cavaletes. Tigelas também eram, na Antiguidade, pouco frequentes, mas podiam ser encontradas em cômodos preparados para receber visitantes. De todos os elementos relacionados com o descanso, os colchões foram os que mais mudaram. A roupa de cama, do século XIII até nossos dias, continua sendo muito parecida, embora a maioria da humanidade não tenha conhecido os lençóis até a Revolução Industrial, quando iniciou-se a fabricação do tecido de algodão. Durante séculos, qualquer móvel, por mais básico que fosse, era considerado um luxo. A própria cama só se tornou necessidade quando a maioria da população conseguiu dispor de uma. A partir de então foi considerada uma peça de mobiliário básico.

## O desconforto do restante dos móveis fez com que a cama se tornasse em um lugar habitual para receber visitas durante o dia

Além de escassos, os móveis eram austeros. A ideia de conforto não determinava o design do mobiliário, mas acabaria modificando os costumes. Nas salas de estar e de jantar, os bancos eram de madeira e não existiam sofás macios. Por isso, a cama acabou por se tornar um lugar habitual para receber visitas durante o dia. Tanto é assim que nas casas mais ricas não demoraram a distinguir-se dois tipos de cama, e os visitantes eram recebidos nas chamadas camas de dia ou canapés. Esses leitos situavam-se em uma sala privada, uma câmara – que geralmente se encontrava em uma área mais recôndita, às vezes com acesso por escada – que servia tanto de dormitório como de sala. A peça principal da câmara era precisamente a cama de dia. Data do século XIII a primeira menção a um móvel desse tipo, e, do XVI, sua normalização, embora os romanos já tivessem empregado vários tipos de *lectus* para comer, estudar ou descansar, e, portanto, pode-se remontar a *chaise longue* pelo menos a essa época.

No limiar do Renascimento, surge uma classe média nova e primitiva, e a relativa prosperidade desse grupo reflete-se na redistribuição da casa. A sala perde importância como centro organizativo da residência e torna-se a atual sala de estar. O descanso e a privacidade passam a organizar a distribuição da casa. A câmara para receber visitas continua a ter uma cama, mas se transforma em uma salinha de estar. Afloram as tapeçarias, tanto por sua função de isolamento térmico como por seu valor artístico na decoração. Também os pisos cobrem-se de tapetes. Nas casas ricas, o piso dos dormitórios é atapetado de maneira redundante: junto à cama, colocam-se capachos.



Essa invasão do tecido não passará longe da cama. As antigas

cortinas e redes penduradas em vigas ou no teto são substituídas por uma cabeceira, que pode ser meia ou inteira. Trata-se de um dossel quadrado pendurado em correntes – ainda não descansa sobre as colunas da cama – e protege a cabeceira ou a totalidade do leito. Era o elemento que faltava para dotar a cama de autonomia arquitetônica. O leito ergue-se no centro do cômodo e é coroado pela cabeceira, de onde pendem cortinas que podem ser fechadas para isolar a cama como um cômodo. Na própria cabeceira era possível pendurar uma lâmpada, e sua parte superior, que ficava acima do nível da cama, podia ser decorada com suntuosos bordados para desfrute exclusivo do usuário. Uma arca, ou um baú no qual conservar os pertences, completava o dormitório e, colocado aos pés da cama, podia multiplicar seu uso como suporte ou assento.



A ideia da polivalência e dos móveis dobráveis já estava muito arraigada no final da época medieval, e continuou a desenvolver-se ao longo do Renascimento. A roupa de cama era mais importante que a estrutura. Quando os donos viajavam, levavam os tecidos consigo, mas deixavam para trás a estrutura, que por permanecer sempre coberta ainda não era considerada valiosa. O costume da viagem para arrecadar impostos,



generalizado entre os monarcas, está por trás do mobiliário dobrável da época. As cadeiras eram dobráveis para ser transportáveis. O problema não tinha relação com a atual falta de espaço na casa: o inconveniente era a falta de espaço na carruagem.

## A partir do século xv, os móveis do dormitório começam a aumentar em número e sofisticação

Contudo, as grandes dimensões das camas, e os costumes da época, permitiam certa hospitalidade, que hoje certamente seria considerada chocante. A dama de honra da rainha podia dormir com ela quando o rei estivesse ausente, por exemplo. Em todas as classes, era habitual que os membros de uma família compartilhassem a cama e que, se fosse o caso, dessem lugar a um hóspede. Os criados permaneciam de guarda e costumavam descansar no chão. Foi esse outro costume que deu lugar a alguns móveis surpreendentemente engenhosos e atuais, como as camas de campanha ou o camastralho com rodas (uma cama baixa que durante o dia ficava guardada, escondida debaixo do estrado de uma cama grande). A partir do século xv, os móveis do dormitório começam a aumentar em número e sofisticação. Aparece um armarinho para mantimentos – o *aumbry* – que logo dará lugar ao aparador. Floresce também o uso das camas de campanha, que, apesar de dobráveis, contavam com coberturas e dosséis como os leitos fixos. Mas foi o aparecimento de uma ferramenta, o torno, que modificaria o perfil das camas e, por conseguinte, o dos dormitórios.

No século xv, o marceneiro substituiu o estofador. O uso do torno mudou a estrutura da cama. As peças já não eram coladas; as juntas já não eram encaixadas segundo o sistema de espiga. Com o uso de parafusos metálicos, a cama podia ser montada e desmontada à vontade. Graças a isso, transformou-se em um bem móvel e começou a ser decorada em vez de revestida, como

até então. Um século mais tarde, a decoração da cama e do dormitório já tinha se generalizado. Nas casas Tudor da Inglaterra do século XVI, a organização dos espaços era simétrica, e os criados dormiam no sótão ou na cozinha, embora os de maior *status* tivessem quarto próprio. A ideia de alojar os serviçais no cômodo da cobertura, perto do calor no verão e do frio no inverno, perdurará até o final do século XIX.

Os Tudor não apenas alteraram a distribuição doméstica como modificaram a aparência da própria casa. Afeitos aos acabamentos brilhantes, desprezavam a cor natural dos materiais e pintavam mobiliário e paredes, forçando semelhanças: a madeira devia ser parecida com o mármore, e o tijolo devia parecer pedra. Cobriam as janelas com tecidos de linho ou com vidros em forma de losangos coloridos. O pavimento era feito com os materiais comuns da época: pedras, ladrilhos e terra prensada com gesso ou cal. Isso fazia com que, em alguns locais, o chão fosse recoberto, por sua vez, com juncos ou esteiras, quando não com tapetes. As câmaras elisabetanas eram forradas de tapeçarias. Embora tenham começado a proliferar, os móveis continuavam sendo um bem escasso. Nas moradias humildes, os dormitórios eram usados continuamente, e neles acumulavam-se quase todos os bens da casa. Os leitos mais ricos contavam com quatro colunas maciças nas quais o trabalho de marcenaria era visível. Os cortinados e as guirlandas perderam o destaque. Era lógico: havia menos correntes de ar e já não era tão necessária a proteção ao redor da cama. Nessa situação, o dossel limitou-se à cabeceira. Foi o primeiro passo para seu paulatino desaparecimento.





De la misma manera que el ebanista sustituyó al tapicero en el interior de los dormitorios, llegado el siglo XVII el albañil Assim como o marceneiro substituiu o estofador no interior dos dormitórios, chegado o século XVII, o pedreiro ficou com o trabalho do carpinteiro na parte externa das residências. Contudo, a distribuição da casa era determinada mais pelo efeito externo de simetria do que pelas necessidades internas. Em seu livro *THE ELEMENTS OF ARCHITECTURE* (1624), Henry Wotton criticava esse princípio, que colocava os cômodos em uma disposição contínua. Para deslocar-se em uma mansão elisabetana, as pessoas precisavam atravessar uma série de cômodos, e não um corredor; pela mesma razão, quando as portas desses cômodos estavam abertas, as pessoas podiam enxergar a casa inteira através delas. Com o tempo, não só a distribuição, mas também a iluminação, a altura dos leitos e os acessos melhoraram. Muito afastado da prática dos Tudor, o arquiteto Iñigo Jones demonstrou que as formas clássicas podiam ser utilizadas com elegância erudita. Com ele, a decoração e as cores das casas tornaram-se mais sóbrias. Os móveis deixaram de parecer arquitetura. A vida simplificou-se, em parte pelas crenças dos puritanos, que defendiam móveis austeros e funcionais.

## A cama era o centro da vida. Tudo era tratado nela

No dormitório, colunas e dosséis foram desmantelados. Estes

elevaram-se até o teto. O estofador voltou a ganhar o jogo contra o marceneiro. Mas a cama continuava sendo o móvel protagonista na vida das pessoas. Nela nascia-se, dormia-se, recebia-se e, com um pouco de sorte, morria-se. Nas cerimônias de gala e em ocasiões como nascimentos, batizados, casamentos, doenças e falecimentos, os cortinados da cama abriam-se às visitas.

Em um nascimento, o custo da cama era mais importante do que o peso do bebê, e um dia depois do casamento a noiva permanecia junto ao leito, para receber visitas e felicitações. Os cortinados pretos anunciavam o luto que, por sua vez, se expressava com prolongadas estadias na cama. Na Inglaterra, uma rainha viúva, por exemplo, devia permanecer seis semanas prostrada no leito e, a partir daí, a escala decrescia. As personagens que conheciam a data de sua execução pagavam para que, uma vez decapitadas, costurassem suas cabeças no corpo para poderem jazer cerimoniosamente em sua cama e receber, engalanados, os adeuses mundanos. As amantes reais tinham direito de jazer na cama real; uma vez mortas, é claro. A cama era o centro da vida. Tudo se tratava nela. Richelieu dispunha de mais de 48 camas, que, com o tempo, foram progressivamente substituídas por divãs e sofás. Até meados do século XVII não se considerava de mau gosto sentar-se na cama de outra pessoa, mas a partir de então os costumes mudariam radicalmente, e com eles a vida do quarto.

Por causa dos novos hábitos inventaram-se artimanhas de todo tipo para esconder as camas. Eram guardadas em armários. Criaram-se as bicamas e os móveis-cama, que permitiam dispor do espaço ocupado pelo leito durante o dia e montá-lo à noite ou quando necessário. Isso ocorria na maioria das residências. Nos palácios, a forma da cama era projetada e reprojetada com base nas ideias mais extravagantes. A cama chegou a ser o presente favorito do Rei Sol, que costumava obsequiar modelos singulares, por ocasião de casamentos ou batizados, à sua descendência ilegítima ou como agradecimento a quem lhe prestava algum serviço. A moda nas camas atrasava

as encomendas, por isso esse mesmo monarca proibiu os fiscais, notários, procuradores, delegados, meirinhos, comerciantes e suas esposas de terem camas com incrustações de ouro ou prata, sob ameaça de confisco de bens e até de pena de morte.

## O neogótico mudou tanto a face das cidades como o mobiliário dos quartos

Um elemento que alterou a forma e a organização dos dormitórios foi concebido na Espanha. A alcova (do árabe *alqúbbaa*) era a tenda onde os árabes dormiam. Constituía uma parte do dormitório separada por uma abertura com colunas ou uma balaustrada e uma sucessão de degraus. Era, na realidade, um quarto dentro do quarto. Além da cama, continha assentos, e alguns arquitetos moveleiros, como Pierre Lepautre e Jean Marot, sofisticaram o invento, que marcava uma drástica hierarquia entre quem podia e quem não devia aproximar-se da cama. Mas a moda durou pouco. No século XVIII, o tamanho do dormitório, e portanto as proporções dos quartos, reduziu-se devido à disseminação de valores como a intimidade e a comodidade. Assim, os quartos deixaram de ser lugares de reunião para transformar-se em lugares reservados à discricção. Contudo, no final do século XVIII, a revolução interromperá a evolução da moda nas artes decorativas. Mais tarde, com a chegada de Napoleão e seu grandiloquente e nostálgico estilo império, revisitaram-se antigas culturas para obter novos ornamentos.



A moda do resgate das culturas antigas misturava os estilos sem pudor. O decorador tomou o lugar do arquiteto e do marceneiro nos dormitórios, mas Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine – os arquitetos favoritos de Napoleão – transformaram os dormitórios em verdadeiros cenários onde era possível recriar uma cena histórica. O projeto desses profissionais chegava a todos os detalhes, até à roupa de cama e aos travesseiros, que se reduziram a um rolo longo e tensionado ainda hoje presente nos lares franceses. Aliás, esse foi seu único legado. Pouco depois do fim do Império napoleônico acabou também a moda historicista no dormitório. No entanto, o imperador francês não tinha sido o único a recriar o passado. Muitos mecenas do século XVIII o fizeram e, portanto, muitos arquitetos e marceneiros o executaram. Como profissionais, os projetistas dessa época eram muito mais do que técnicos. Conheciam arte, eram viajantes e muitas vezes colecionadores. As moradias e seus interiores não demorariam a refletir o resultado dessa mudança.

Na Grã-Bretanha, quase dois séculos depois da época da

rainha Elisabete, entraram na moda, novamente, os cômodos interligados. Isaac Ware e John Wood planejaram dormitórios escuros, mal ventilados e acessíveis apenas a quem atravessasse sucessivamente todos os outros quartos. Não foi uma decisão arquitetônica, mas econômica. Em 1769, aprovou-se uma lei no Reino Unido que estabelecia um imposto por janela, obrigando os proprietários de uma residência a pagar por cada uma das aberturas ao exterior. Muitas janelas foram vedadas para evitar o pagamento desse tributo.

À revisão das culturas antigas deve-se adicionar um crescente gosto pelo oriental. Chippendale combinou beirais e ornamentações japonesas em alguns de seus leitos, nos quais o dossel tinha começado a ocupar o mesmo espaço da própria cama. A *chinoiserie* era a decoração de inspiração chinesa e, um pouco mais tarde, chegaria a redescoberta do gótico. A casa de Horace Walpole iniciou, no século XVIII, o renascimento gótico que caracterizaria algumas construções e mesmo alguns móveis da época.



Contudo, o mais notável projetista neogótico foi Augustus Welby Northmore Pugin, autor de muitos dos móveis que preencheram os cômodos do Castelo de Windsor e do Palácio de Westminster, este um dos melhores exemplos do que se chamou “gótico vitoriano”, realizado em parceria com Charles Barry. O despertar da fé católica em Pugin abriu-lhe as chaves do gótico como o único estilo verdadeiro. Precursor de John Ruskin, e extremamente prolífico, Pugin, em sua curta vida (morreu em

1852, com quarenta anos), seria o projetista mais conhecido da eclética época vitoriana. Depois de quase um século de revisões historicistas, o neogótico mudou, efetivamente, a face das cidades, e também das camas. A moda influenciou também os quartos como um todo. O neogótico contava com um novo aliado maleável e tão versátil quanto um material sintético: a madeira de mogno. O advento desse material significou o domínio permanente da cama baixa, que desde meados do século XVIII começara a substituir a cama de quatro colunas. Além disso, a Revolução Industrial não demoraria a deixar seu rastro nos dormitórios, primeiro nos ingleses e, anos depois, nos de todo o mundo. Apareceram as camas de metal. O fim dos cortinados e a introdução da roupa de cama de algodão (que podia ser fervida para matar os percevejos) foram as chaves para melhorar a higiene nos quartos.

Os dormitórios vitorianos eram grandes porque os tabiques dos quartos coincidiam muitas vezes com as paredes estruturais que sustentavam a casa. Em sua decoração, já se começava a notar o rastro da indústria. Com a chegada desta, os marceneiros desapareceram novamente, pois as talhas podiam ser realizadas em série, barateando o preço do produto. Também fruto da indústria, em meados do século XIX entraram na moda as camas metálicas; mais limpas, elas repeliam os percevejos e podiam ser desmontadas e, portanto, guardadas e transportadas. Ao longo do século, elas transcenderam os hospitais e as prisões. Foram popularizadas pela Grande Exposição de 1851, para a qual Paxton construiria o Palácio de Cristal, uma obra pioneira que antecipava por sua vez a marca que a indústria ia ter na arquitetura. Depois da exposição, começou a demanda por camas metálicas e, por conseguinte, sua produção industrial. Em Birmingham, a produção semanal passou de quatrocentas para 5 mil. O sucesso também fez com que fossem fabricados tipos muito diversos, com meia cabeceira ou cabeceira inteira.

Nessa época, na Grã-Bretanha, apareceram os blocos de apartamentos, que já se tinham espalhado em outras cidades



européias. Mas ali as pessoas não estavam acostumadas a comer, viver e dormir em um mesmo andar, sem necessidade de subir e descer escadas. O andar único reduziu muito o tamanho dos cômodos e, é óbvio, o do dormitório. Os dormitórios do século XIX são fruto da indústria e de suas consequências. Uma delas foi a contínua inovação que fervilhava da mente dos inventores. Diante da tradicional austeridade do mobiliário, a maioria dos cidadãos agora podia não apenas encher seus quartos de utensílios, mas também escolhê-los.

Essa situação favoreceu o aparecimento de uma quantidade imensa de artefatos sofisticados. Alguns passaram por tantas intervenções que uma e outra vez eram aclamados como algo novo. Para quem viveu os primeiros anos da época vitoriana, era inconcebível que uma dama se deitasse ao ar livre. Só no final do século XIX, com o aparecimento das bicicletas e das calças femininas, elas começaram a repousar nos parques. Assim, a rede é um invento antigo que, no entanto, voltou a ser popular quando a moral vitoriana relaxou. Não obstante, as primeiras redes foram usadas por tropas francesas nas trincheiras durante o século XV, e, retrocedendo mais ainda, a rede original podia ser encontrada no Brasil, onde os indígenas as teciam com pedaços da casca de uma árvore chamada *hammack*.



O tempo muda os costumes. Até o final do século XVIII não havia surgido a ideia de intimidade e, portanto, não se



considerava imoral nem incômodo compartilhar o quarto com um desconhecido. Quando isso começou a incomodar, produziu-se uma mudança sem volta. O novo conceito alterou a configuração do dormitório e a maneira de dormir. Apareceram soluções práticas, como as camas dobráveis, mas algumas questões, como a ventilação dos quartos, continuavam temas pendentes. Para solucioná-las, criaram-se durante o século *xix* sistemas de ventilação que utilizavam estranhos artefatos, como o tubo de Tobin, que permitia a entrada do ar externo sem a necessidade de manter a janela aberta. Seu sucesso foi passageiro. Também do final do século *xix* datam a moda do interesse pela decoração doméstica e, com os móveis produzidos em escala industrial, e a possibilidade do “faça você mesmo”, que se espalharam principalmente entre a população feminina. Esses interesses criaram uma demanda por livros de decoração com instruções precisas de como manter a casa sempre atualizada. Aconselhava-se, por exemplo, a instalação de prateleiras quando não se dispunha de dinheiro para comprar quadros ou acrescentar ao dormitório um sofá para as convalescenças. Desaconselhavam-se as cortinas nas camas por serem consideradas sufocantes. Os dormitórios tinham começado a ser povoados. Já não eram simples espaços para dormir. Neles realizavam-se o asseio e a leitura. Podia-se escrever-se cartas e mesmo receber visitas. A calefação foi fundamental para que esse cômodo ganhasse independência.

A emancipação gradual das mulheres e a progressiva impossibilidade de cuidar de toda a casa para quem começava a trabalhar ou partia para viver em cidades fizeram com que os quartos comesçassem a ser alugados com móveis. Um mesmo cômodo servia como sala de estar e dormitório, enquanto os banheiros, quando havia, e as cozinhas eram compartilhados por vários inquilinos. Não apenas a distribuição das casas e dos apartamentos mudou. A indústria e a estética de movimentos como o *arts & crafts* britânico ou a dos secessionistas vienenses contribuíram em partes iguais para a simplificação dos móveis. Levaram-nos a todos os lares e introduziram o comedimento nas mansões mais luxuosas, como a projetada por Charles R.

Mackintosh na Escócia. Construída nos primeiros anos do século passado e conhecida como Hill House, os desenhos retilíneos das paredes e dos tapetes faziam eco à drástica sobriedade do leito.



A partir dos anos 1920, os arquitetos recuperaram o comando do design dos móveis, de maneira que, em alguns casos excepcionais, continente e conteúdo passaram a formar uma única unidade. Contudo, o mobiliário assinado por projetistas como Mies van der Rohe, Le Corbusier, Marcel Breuer ou Gerrit Rietveld não contou, no início, com grande popularidade. Era considerado frio, acusado de ser pensado para a prancheta e não para o uso. Sua fabricação, além disso, era tomada como contrária às normas dos artesãos. Muitos cidadãos viam-nos

como objetos clínicos. Essa situação, somada ao fato de o mobiliário de tubo de aço não atingir seu objetivo fundamental de ser produzido em série e a preços baixos, contribuiu para que os desenhos mais vanguardistas do século xx passassem à história como um fenômeno minoritário, de repercussões tardias, porém inegavelmente fundamentais para a evolução do móvel. Contribuíram com uma ideia básica que se estenderia ao resto do dormitório: a simplificação e a leveza.

Um dormitório da casa Schröder-Schröder em Utrecht é o exemplo mais radical de como a vanguarda arquitetônica podia chegar a chocar os cidadãos. Tudo o que propunha seu arquiteto – o holandês Gerrit Rietveld, com formação também em marcenaria – parecia uma receita funcional, puro senso comum: trilhos que permitem interligar ou separar ambientes, cores para diversificar o uso do espaço sem ter de fragmentá-lo, cômodos interligados para economizar espaço e ganhar luz, ausência de ornamentos. No entanto, o sofá-cama acoplado à parede, os armários azuis e pretos e o próprio lavabo minúsculo e afastado pareceram aos holandeses de 1924 algo próprio de uma cela solitária. Naquela época, a ideia de conforto era outra e ainda passava pelas decorações e carpintarias elaboradas.



Quase uma década mais tarde, Frank Lloyd Wright planejava, em Bear Run, os dormitórios de uma hoje célebre casa de verão para a família Kaufmann, valorizando uma ideia clássica de conforto dada pelas soluções arquitetônicas. Construída sobre uma cascata, todos os dormitórios dessa casa de 1935 contavam com lareira, luz natural e, o que é mais importante, vista para a própria correnteza. O mobiliário sóbrio era despojado também de muitos dos usos habituais da época, mas introduzia a penteadeira-escrivania de uso misto, e levava para o dormitório um emprego do tempo privado que só o calor tinha

permitido introduzir na intimidade.

Essa ideia de levar para o dormitório funções habitualmente alheias a ele é o que caracteriza esse cômodo atualmente. Por um lado, a multiplicação de usos dos quartos é consequência do surgimento de novas ocupações (como ver televisão ou trabalhar no computador), que necessitam de um novo local, mas fundamentalmente obedece ao tamanho reduzido das residências. Embora seja verdade que as grandes casas do passado dispunham de salas de música, bibliotecas ou salas de costura, a imensa maioria não contava com elas e, para realizar essas tarefas, seus habitantes utilizavam a única sala central da casa. A situação atual é parecida, a não ser pelo fato de que, apesar da escassez de espaço, a intimidade e os usos determinam a distribuição de funções. Assim, é frequente que, por menor que seja a casa, o dormitório possa contar com um segundo televisor, que uma bicicleta ergométrica ocupe parte do banheiro ou de outro cômodo, enquanto o computador se move entre a sala de estar e o quarto.

## Em 1970, o arquiteto Joe Colombo reduziu seu dormitório a uma cama conversível

A escassez ou, o que é a mesma coisa, a organização do espaço disponível é, ainda hoje, a questão candente do quarto. Já em 1950, Le Corbusier projetou Le Cabanon, uma cabana de dezesseis metros quadrados construída no sul da França, de frente para o Mediterrâneo. Com dimensões reduzidas, o dormitório resume-se a uma cama cuja parte inferior é aproveitada para albergar grandes gavetas. Elas utilizam um espaço habitualmente desprezado e substituem o antigo uso da arca aos pés da cama. O aproveitamento do espaço é uma das necessidades mais prementes dos dormitórios hoje e tem como consequência a sua transformação em um lugar multiuso. Entretanto, o futuro do dormitório aponta – segundo os

conselhos dos psicólogos e o trabalho dos arquitetos – no sentido de recuperar para esse cômodo o uso exclusivo do descanso e da intimidade. Muitos projetistas desistiram da ideia de fazer do cômodo uma praça central de atividades e recuperaram, muitas vezes ao preço de reduzir o tamanho, seu uso primitivo: o lugar para o sono. No apartamento que o arquiteto Joe Colombo planejou em 1970 para si mesmo em Milão, ele reduziu seu dormitório a uma cama conversível: um leito com cobertura que se dobrava, formando uma cabeceira, e se desdobrava, isolando a cama do resto da casa. Tratava-se de uma espécie de dossel atualizado para manter a intimidade em um espaço aberto. A ideia de Colombo encontra eco em dormitórios mais recentes, como o que Jan Kaplicky e Amanda Levete, da Future Systems, projetaram para sua casa em Londres. Ali, uma cama circular ocupa um cômodo do mesmo formato, cujas paredes, que não chegam ao teto, não são mais que uma separação visual.

Diante dessas opções, que reduzem a área do dormitório para evitar compartilhar seu uso, o quarto principal da casa Schnabel, que Frank Gehry ergueu na Califórnia em 1989, aposta na mesma ideia, mas fala outra língua. Seu maior luxo é o isolamento. Mobiliado apenas com uma cama, com um sóbrio travesseiro e um móvel-armário aos pés que atualiza as arcas medievais, o leito está coroado por uma claraboia que ilumina o quarto durante o dia e que, à noite, permite ver as estrelas.



# *jardim*

Os jardins são o lugar de encontro entre o homem, a natureza e a arte. O poeta inglês Alexander Pope disse que cultivar um jardim era pintar uma paisagem. E, embora pareça provado que os primeiros jardins eram hortas, houve jardins espirituais para fomentar a contemplação, decorativos para a expressão ou a ostentação; jardins de prazer para a arte e, obviamente, funcionais, como as próprias hortas ou os jardins de plantas medicinais. Assim, os jardins falam das civilizações que os cultivaram e, naturalmente, refletem as modas que os condicionaram. Porém, mais do que qualquer outra parte da casa, o jardim depende de um lugar – ainda que artificial, transformado – e de um clima. Por isso, as imitações nesse campo desfazem-se atrás do filtro do clima, do terreno, da cultura, dos gostos dos paisagistas e do *genius loci*, o espírito do lugar. Para muitos, o cultivo de um jardim equivale ao cultivo do espírito. Não é de estranhar que tantas religiões monoteístas (do cristianismo ao judaísmo, passando pelo islamismo) sustentem que o paraíso está em um jardim.

Os arquitetos não estão sozinhos no jardim. A maioria dos vergéis foi criada por jardineiros e engenheiros hidráulicos, pintores, escultores e também por reis. Para construí-los, a ambição criativa demonstrou ser tão poderosa como o conhecimento e a técnica. Frágeis por natureza, os jardins representam a mudança. E a mudança põe em relevo o transcorrer da vida. Assim, não falta razão a Pope quando relaciona pintura com paisagem. Não por acaso, muitos paisagistas do século XIX foram também grandes pintores. A relação entre os artistas e o cultivo de um jardim é também notória. Goethe cuidava do seu em sua casa em Frankfurt, e Monet não se cansou de pintar os nenúfares de seu lago, em Giverny.

## **Os primeiros jardins**



Supõe-se que o Oriente Médio, onde o Gênesis situa o jardim do Éden (um jardim puro) ou o paraíso (um jardim belo), foi o lugar escolhido por Deus para plantar todo tipo de árvores, incluindo a da vida e a do bem e do mal. Mas, como a arte e a arquitetura, as flores viajaram pelo mundo nas mãos dos conquistadores e exploradores. Adriano quis reproduzir em sua *villa* de Tívoli o que de mais belo havia visto durante os oito anos em que viajou para conhecer seu império. Demorou muito mais para construir essa recordação. De fato, aproveitou mais a lembrança do que o jardim: teve pouco tempo para desfrutá-lo antes de morrer. Apesar das sucessivas reconstruções (Diocleciano) ou espólios (Constantino), a Villa Adriana continua a ser um micromundo para a história dos jardins.

No entanto, não foi o empenho de um poderoso, e sim a política religiosa que havia por trás das Cruzadas, o que causou como efeito colateral o aparecimento na Europa dos cravos, jasmims, limoeiros, cedros-do-líbano e laranjeiras de frutos amargos com que os cavaleiros retornavam. A viagem de frutas, flores e arquiteturas acompanha as transformações do jardim. E, nessa transformação constante, os jardins falam por camadas, mas, diferentemente da arquitetura, não as revelam. Os jardins renascem. Partem do zero. E apagam sua história. Só a conhecemos a partir de textos, tratados e quadros.

### **Jardins egípcios**

Sabemos mais sobre os jardins do Egito do que sobre os de qualquer outro lugar da Antiguidade graças aos relevos e afrescos encontrados em tumbas da época. Essa civilização acreditava na vida depois da morte, e os egípcios planejavam meticulosamente os pertences com os quais queriam cercar-se na viagem para a vida eterna. Assim, frequentemente colocavam imagens de jardins entre os pertences da outra vida. A flor de lótus, que cresce na água calma do Nilo, é a que mais aparece nas decorações das tumbas. É a mais esculpida em relevos e, junto com as folhas de palmeira e os papiros, adorna boa parte dos capitéis. Os jardins egípcios que cercavam os templos eram decorados com arbustos e ervas medicinais. Entre as plantas, as

mais utilizadas eram a acácia, o anis, o aloé, a hortelã, a romã e o açafraão. Recolhidas em papiro, conservam-se informações sobre os tipos de árvores e flores cultivados nos jardins, sobre o tratamento honorífico que os donos das casas dispensavam aos seus jardineiros, bem como sobre a paga – em ouro, trigo ou bronze – que estes recebiam por seus serviços.

## Os jardins egípcios cercavam as residências dos arredores das cidades. Eram protegidos dos animais e da poeira do deserto por muros altos e fortes

Os grandes jardins egípcios cercavam as residências dos arredores das cidades. Eram protegidos dos animais selvagens e da poeira do deserto por altos muros. E a entrada era monumental. Boa parte das árvores tinha dupla função: fornecer sombra e produzir frutos ou aromas. A tamareira, a videira, o fícus ou os sicômoros eram os mais plantados. Entre as flores, preferiam-se as de cor intensa, como testemunha o forte colorido dos afrescos encontrados em algumas tumbas. Para regar os canteiros, sulcavam-se canais procedentes do Nilo, alguns tão amplos que podiam ser navegáveis. A água era armazenada em reservatórios que podiam ser decorados com nenúfares e peixes. Um dos passatempos preferidos do dono da casa era a criação e a pesca desses peixes, que depois eram consumidos. A piscina também podia ser um elemento decorativo nos jardins, em forma de T, e favorecer um microclima capaz de mitigar um pouco o calor. Para proteger do sol, além da sombra das árvores, os egípcios utilizavam toldos sobre a cobertura plana de suas casas.



Os grandes jardins egípcios eram geométricos e serviram de protótipo para os jardins cultivados na Ásia Menor e na Europa anos depois. No século XIX, o egiptólogo italiano Ippolito Rosellini descobriu em uma tumba de Tebas o projeto mais completo já encontrado de jardins de uma *villa* egípcia. Datava aproximadamente do ano 1400 a.C. e devia ter pertencido a um oficial do reino de Amenhotep III. O jardim tinha um canal de quase dois quilômetros e uma entrada espetacular. A cobertura da casa estava protegida por toldos, e havia um reservatório. A produção de sombra e frutas era a principal função dos jardins também nas cidades, onde os comerciantes podiam ter uma pequena horta, para uso familiar, com um poço; também podia haver videiras sobre as pérgulas.

### **Jardins persas**

Se de fato existiram, os famosos jardins suspensos da Babilônia, uma das sete maravilhas do mundo antigo, foram uma exceção em todos os sentidos. Embora na Mesopotâmia as árvores – produtoras de madeira, frutos e sombra – fossem um bem muito prezado, as cheias dos rios Tigre e Eufrates não permitiam o cultivo da terra entre os dois rios. Certamente por isso as árvores eram veneradas. Das palmeiras aproveitava-se tudo:

com os ramos teciam-se cestos, leques ou telhados, e o tronco era usado na construção de móveis. Os babilônios davam tanta importância a elas que cortar as árvores do inimigo era considerado um ato de vingança entre os assírios.



Foi Nabucodonosor II quem, ao reconstruir a cidade que o rei assírio Senaqueribe, farto das sublevações, tinha destruído no ano 689 a.C., mandou erguer os legendários jardins suspensos em homenagem à sua mulher, Amitis. Não há restos visíveis deles, mas múltiplas lendas. Uma situa-nos em Nínive, atual Mosul, e outras em um lugar dentro dos muros do palácio, sobre terraços ajardinados. Também se atribui a eles uma vida

esplendorosa, permanentemente em flor graças à umidade. E, como toda lenda, mesmo sem vestígios comprovados, os jardins da Babilônia geraram muitas conjecturas. Assim, no século XIX, o historiador da arquitetura sir Banister Fletcher calculou que sua superfície não devia ter sido muito grande – 275 por 183 metros –, embora muito antes, em sua *Biblioteca histórica*, o grego Diodorus Siculus tenha cifrado sua superfície entre três e quatro acres, uns quatorze quilômetros.

## A combinação entre os grandes parques assírios e o cercado egípcio deu origem ao jardim persa

O que parece mais verossímil é que as plantas e as árvores cresciam e pendiam do próprio castelo, construído como um teatro – segundo os gregos – ou, mais provavelmente, como um zigurate, uma pirâmide escalonada (um monte feito de pedra coberto de terra, segundo o costume assírio). As plantas escorregavam sobre uma fachada de tijolos policromados e esmaltados que dava para o rio. Junto aos jardins, havia outro zigurate, a torre de Babel, com uma base quadrada e escada ascendente em espiral, também segundo o costume assírio. Tudo indica que as plantas eram regadas com água do Eufrates. Alguns historiadores, de fato, detalham condutos que levavam a água até o jardim. Outros afirmam que eram os escravos a regá-lo. Por fim, chegou-se a considerar que o grande poço encontrado junto aos muros prova de vez sua existência e manutenção. Em todo caso, acácias, cedros, mimosas, castanhos, faias, ciprestes e até álamos deviam crescer ali.

As conquistas e retomadas da Antiguidade refletem-se nos jardins. Muitas vezes, os exércitos conquistavam culturas que nem sequer imaginavam. Tropeçavam nos butins. Entre os itens saqueados, levavam conhecimentos que podiam copiar, mas não, obviamente, roubar. Por isso, um butim subvalorizado de todas as conquistas foi o conhecimento sobre a paisagem e o

cultivo de jardins. Os persas, por exemplo, admiraram os grandes parques nos quais os assírios e os babilônios caçavam e tentaram imitá-los semeando plantações de árvores com um traçado geométrico difícil de encontrar na natureza.

A palavra persa para “horta” ou “parque” – *pardes* – foi traduzida ao grego como “paraíso”. O *pardes* era o jardim que o rei persa devia encontrar onde quer que fosse. A afeição e o gosto pelos parques desenvolveram-se na Pérsia a tal ponto que os jovens guerreiros aprendiam a plantar uma árvore ao mesmo tempo que se empenhavam na forja das armas. De outro butim, obtido depois da conquista do Egito no ano 525 a.C., os persas desenvolveram o costume de cercar os jardins. Foi precisamente a combinação entre os grandes parques assírios e o cercado egípcio que deu origem ao jardim persa, com pequenas colinas artificiais coroadas por pavilhões de descanso e pequenos templos.

### **O jardim grego**

O jardim de Alcino, descrito no livro VII da *Odisseia*, estava dividido em três partes: um pomar de pereiras, romãs, macieiras, figueiras e oliveiras, um vinhedo e canteiros decorativos com duas fontes que distribuía a água pelos canais. Embora os gregos também aprendessem a plantar árvores – na *Odisseia*, quando Ulisses retorna à casa para dar-se a conhecer diante de seu pai ancião, Laertes, ele lhe mostra as árvores que recebeu quando criança –, os principais cultivos da Grécia antiga, a videira e a oliveira, revelam uma agricultura de subsistência e escassa pretensão paisagística. Assim, a herança grega tem duas escalas bem diversas. Por um lado, a cidade grega foi o modelo para os jardins públicos. Os cidadãos gostavam mais de reunir-se na ágora, na academia ou no ginásio do que passear pelos jardins. Mas a utilização de algumas árvores – como olmos, álamos, plátanos, mirtos ou azevinhos – para dar sombra a esses lugares públicos os transformou em jardins.



## O campo na cidade é a ideia grega de jardim. Deve-se aos gregos o hábito tão urbano de cultivar em vasos

Alguns filósofos, como Epicuro, retiravam-se para a sombra do seu jardim particular. Desse jardim, Plínio, o Velho, escreveu séculos depois que era “como viver no campo no meio da cidade”. O campo na cidade é, na realidade, a ideia grega de jardim. Deve-se aos gregos o hábito tão urbano de cultivar em vasos de barro. As grinaldas, utilizadas em bodas e funerais, e a fabricação de perfume faziam das flores um bem prezado. Em sua *Naturalis historia*, Plínio, o Velho, fala de campos de flores perto de Atenas alimentados pelos esgotos da cidade. Entre elas, a rosa era a flor por excelência. Heródoto fala dela em sua história do século V a.C., ao descrever o jardim de Midas, onde as rosas brotavam de novo até sessenta vezes. Teofrasto, o filósofo naturalista considerado o pai da botânica, escreveu no século III (372-287 a.C.) sua história das plantas. E Dioscórides compilou em *De materia medica* mais de quatrocentas descrições de plantas. Esse dicionário de plantas medicinais está entre os mais copiados da história da literatura. Ainda é traduzido e reeditado.

Contudo, na Grécia os pátios eram muito mais frequentes que os jardins. Se a cidade era o cenário da vida cívica masculina, o interior doméstico era território das mulheres, proibidas de comparecer a atos públicos que não fossem religiosos. A área feminina da moradia ficava de costas para a rua e voltava-se para o pátio. Mesmo dentro de casa, a divisão por sexos estendia-se até um cômodo chamado *andron*, onde o homem recebia seus amigos e oferecia jantares, e à área feminina, fechada durante essas festas. Assim, os pátios beneficiaram-se dos cuidados das mulheres. A ideia de construir em torno de um pátio e o efeito arquitetônico da *loggia* transformaram os pórticos em uma característica da arquitetura helenística.



## O jardim romano

Ao jardim romano devemos a separação entre o útil e o estético. Os jardins frutíferos e as ervas faziam parte da beleza. Os grãos cresciam em campos separados. Guerreiros ou lavradores, os romanos sentiam paixão pela terra. Ou lutavam por ela ou a cultivavam. Plínio, o Velho, apontou que “os reis romanos cultivavam o jardim com suas próprias mãos”. Melhores leitores que autores, melhores adaptadores que criadores, os romanos desenvolveram a parte prática da beleza: a engenharia e a legislação. Diante da criatividade de outras culturas, os romanos traziam uma proposta organizada que se refletiu em seus jardins.

## O jardim romano separou a horta útil do jardim estético. As árvores frutíferas e as ervas faziam parte da beleza

A maioria dos romanos vivia em *insulae* (edifícios de poucos andares) sem acesso a outra vegetação além da que brotava em seus balcões. Assim, os jardins públicos serviam para descongestionar as ruas. Mas quem vivia além dos muros, nas *villas* do Palatino, por exemplo, desfrutava de jardins com colunatas e estátuas em mármore e bronze. Um caso triste aconteceu na Domus Aurea que Nero mandou construir. Tiveram que desalojar centenas de cidadãos para semear um jardim com lagos, bosques e vinhedos. As imagens mais arrepiantes do jardim eram proporcionadas pelos cristãos sendo queimados vivos para servir de tocha. Quando Nero morreu, seu lago converteu-se no Coliseu, chamado assim pela colossal estátua de Nero que marca a entrada de sua casa, a vizinha Domus Aurea.

Como acontecia com as termas, em Roma muitos jardins eram abertos ao público. César Augusto legou os seus aos cidadãos romanos. E o mesmo fez outro imperador, Aureliano, que cedeu

à cidade o parque junto à Piazza del Popolo, hoje conhecido como Pincio. Contudo, o jardim romano mais famoso não fica em Roma, mas em Tívoli. Quem o mandou construir foi o imperador Adriano, quando tentou recriar o que mais o havia impressionado nos oito anos de viagens por seu império. Entre termas, teatros e bibliotecas, o Canopo era um canal como o de Alexandria. Havia um enorme peristilo e um anfiteatro, um ninfeu, um templo dedicado a Vênus, terraços, jardins e pisos pavimentados com mosaicos.

Entre 125 e 136 a.C., Adriano fiscalizou sua construção. Sofreu vandalismos e transformações, mas, mesmo arruinado, continua sendo um jardim sugestivo, estrategicamente planejado para surpreender a cada esquina com jogos de curvas e contracurvas. Nele, é possível ter uma ideia do mundo que um dos imperadores mais cultos teve a humana tentação de possuir.

Adriano quis reproduzir em sua *villa* de Tívoli o que de mais belo vira durante os oito anos que viajou para conhecer seu império

Tívoli fica perto de Roma. Era habitual que os nobres romanos passassem dias festivos em propriedades rurais com jardim. O mesmo acontecia em Nápoles. No caso, Pompeia e Herculano eram lugares de férias. Nos átrios das casas, construídos com um *impluvium* que recolhia a água da chuva, recebiam-se as visitas. Nos jardins, cresciam pereiras, castanheiras, figueiras e jacintos. Eles eram fechados com muros pintados com *topia*, paisagens decorativas. Em algumas pérgulas crescia a videira. Em frente ao átrio, o peristilo formava um pátio coberto e privado para uso familiar. Em algumas *villas* de Pompeia, como a de Loreio Tiburtino, cultivavam-se jardins nos terraços planos. Também cresciam louros e ciprestes em vasos. A *Naturalis historia* de Plínio, o Velho, fala de suas árvores favoritas: os sicômoros para os lugares públicos e, como

Virgílio, o pinheiro romano com copa em forma de guarda-chuva.



### Os jardins árabes

O Corão anuncia que o dia do julgamento tomará lugar em jardins de prazer. Para os muçulmanos, o céu, ou o paraíso, é um jardim. De fato, como aponta Filippo Pizzoni, a palavra que os nomeia no Corão – *Jinna* (tudo o que não é deserto) – é a mesma para os dois conceitos. Os jardins islâmicos tinham quatro elementos: terra, água, ar e fogo, materializados em outros quatro: água, para regar; sombra, para refrescar; flores, para desfrutar da cor e do perfume; e música, para os ouvidos. É dessa ideia plural e ordenada que brota o jardim árabe: um lugar dividido por normas geométricas com canteiros retangulares de árvores de folha perene, que representavam a sombra como vida, em contraposição ao deserto. A água, além de nutrir e deixar-se ouvir, tinha um papel arquitetônico. Com frequência, os jardins estavam divididos por canais retilíneos protegidos por toldos. A cada árvore atribuía-se uma simbologia e um uso. Assim, o deslumbrante florescer das amendoeiras representava a esperança e a vida, e os tapetes estampados com cenas de canais, peixes e árvores eram os jardins de inverno.

Os jardins árabes estavam divididos por canais retilíneos decorados com poucos ornamentos

As ideias do jardim persa chegaram à Índia por meio dos invasores mongóis (entre 1430 e 1707). E foram imitadas: os jardins passaram a ser cercados por muros de pedra que protegiam as plantações de flores. Muitos deles seriam os mausoléus de seus donos. O mais famoso foi o Taj Mahal de Agra, que o imperador Shah Jahan mandou construir para sua mulher favorita, que morreu de parto em 1631. É um lugar de contrastes: a água reflete o céu e a serenidade das nuvens, mas também seu movimento. Com a chegada do verão, em busca de frescor, os imperadores mongóis transferiam suas cortes de Deli para o vale de Caxemira. Construíram-se palácios e jardins majestosos em varandas, em terraços, aproveitando os riachos. Ao mais famoso, o de Shalimar no lago Dal, chegava-se por um canal. Tinha quatro terraços e era protegido por cedros.

Na Espanha, o pátio árabe caminhava de mãos dadas com o átrio romano: o jardim era fechado e tinha água no centro. O frescor proveniente de fontes e lagos e o cheiro do jasmim ainda inspiram boa parte dos jardins do sul do país. Lá, os árabes reintroduziram a irrigação, esquecida desde a ocupação romana. O Pátio de los Naranjos, na mesquita de Córdoba, é provavelmente o jardim interno mais antigo da Europa (976). Além da sombra, da ornamentação geométrica e da água, no mundo de símbolos representado pelo jardim árabe, o mosaico desempenhava um papel similar ao dos tapetes persas. Mas ao contrário: o colorido dos mosaicos em tanques, canais ou bancos compensava o desaparecimento das flores nos lugares quentes onde o tórrido verão impede o cultivo de flores de longa duração.



### **O jardim medieval**

O jardim medieval foi recluso. Cresceu de maneira pragmática nos castelos e mosteiros. Durante os séculos sombrios da Idade Média, a igreja cristã tornou-se uma das poucas fontes de esperança. Cresceu sob essa promessa. Mas, além de fortalecer-se, realizou um trabalho valioso de cópia de manuscritos e conservação de tradições e conhecimentos. Um dos manuscritos da época, o *Ruralium commodorum*, que o agrônomo italiano Pietro de Crescenzi escreveu entre 1299 e 1305 em doze tomos, foi o primeiro livro europeu sobre agricultura e uma referência internacional traduzida ao alemão e ao francês já no século xv.



Em seu tratado, Crescenzi distinguia três tipos de jardins medievais: o das pessoas humildes, o da classe média e o de nobres e reis. Aconselhava construí-los sobre terreno plano e com canteiros de ervas e flores protegidos por fileiras de árvores frutíferas que ofereciam sombra, frutas e serviam de cerca. Mas advertia que a cerca não devia ser muito grossa, para não matar a erva. Abertos ao norte e a leste, e protegidos dos ventos do sul e do oeste, com uma fonte no centro e pérgulas para proteger do sol, todos os mosteiros tinham um peristilo, normalmente ao sul da igreja, para que os monges tivessem um lugar fresco onde passear nas horas da canícula. O peristilo rodeava um pátio com um jardim, que costumava ter um poço no centro, uma fonte ou um lago em que se criavam peixes para os dias da quaresma. O ideal do jardim medieval é assim representado pelo *hortus conclusus*, um jardim interno que, com o tempo, daria nos jardins secretos do Renascimento.

Abertos ao norte e a leste e protegidos ao sul e ao este, com uma fonte no



centro, todos os mosteiros possuíam um peristilo, normalmente ao sul da igreja, para que os monges tivessem um lugar fresco onde passear nas horas da canícula

Não existem dados sobre os jardins dos castelos, nem por escrito nem em pintura. Foram os miniaturistas dos séculos XIV e XV que retrataram os castelos com jardins cercados para evitar cães e cavalos, e com hortas onde as mulheres cultivavam ervas medicinais a partir dos conselhos do *De materia medica*, de Dioscórides. Além da horta, os jardins dos castelos tinham elementos que representavam as cores heráldicas empregadas em bandeiras, escudos ou janelas. Também as formas das sebes podiam anunciar as armas do proprietário. Por fim, como forma de entretenimento, muitos jardins medievais tinham labirintos semeados de buxo ou cipreste.

Depois das últimas invasões bárbaras, os jardins saíram dos muros. E cresceram. Um novo gosto pelos espaços abertos, como contraponto às moradias úmidas e nauseabundas das cidades da época, revela-se nos trabalhos de miniaturistas como os irmãos Limbourg, autores do volume *Les très riches heures du duc de Berry*, em que desenharam a passagem das estações por jardins medievais em que o útil se misturava com o prazer. O jardim medieval tinha alguns elementos típicos, como os assentos construídos com a própria erva do terreno, as cabanas e a topiaria – a arte de podar árvores e arbustos para dar-lhes formas geométricas ou de figuras reconhecíveis afastadas de sua natureza vegetal. A topiaria servia para organizar atalhos que, com as fontes e os canais, segmentavam os jardins.

A topiaria era a arte de podar árvores e arbustos para dar-lhes formas



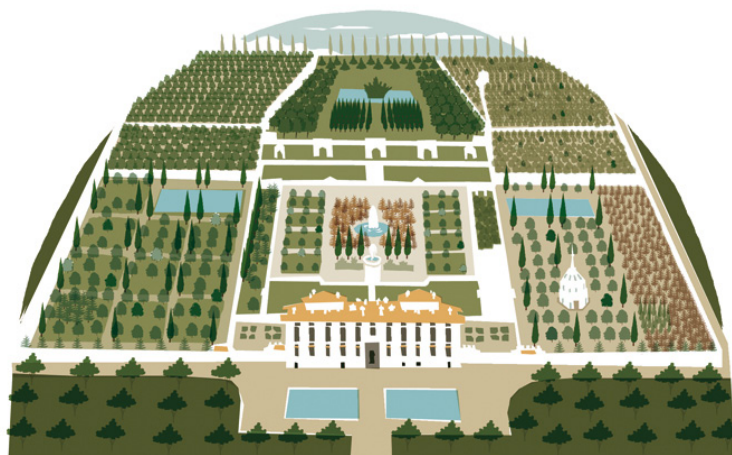
# geométricas ou de figuras reconhecíveis afastadas de sua natureza vegetal

## O jardim renascentista

No século XIV, a Villa Palmieri, em Fiesole, perto de Florença, serve de refúgio para sete donzelas e três homens. A descrição desse jardim feita por Boccaccio na terceira jornada do *Decamerão* (c. 1351) reproduz corredores, pérgulas e muros que fazem pensar já em outra época. O jardim renascentista surgiu em Florença, com o sobrenome Medici, e terminou em Roma, quando, graças aos papas, o *giardino all'italiana* se estendeu por toda a Europa. Conforme ao ideal renascentista, formava uma unidade entre arquitetura e lugar, organizando a paisagem em eixos simétricos.

Leon Battista Alberti (1404-1472) lembrou o que Plínio, o Velho, anotara no século I: os jardins deviam ter vistas, deviam ser plantados em lugares planos, aproveitando as encostas das colinas com sombras e áreas de sol, com *grottos* e cavernas cobertas de musgo. Os ciprestes ou as fileiras de árvores frutíferas podiam servir para deixá-los mais discretos, e as pérgulas, cobertas de videiras, ofereciam sombra. Também recomendou o buxo, arbusto em que se podia praticar a topiaria, para marcar os caminhos e indicar a posse do jardim podando o brasão da família do proprietário. Essa vegetação de barbearia compunha, com estátuas e fontes, a decoração de um jardim renascentista.

O encomendado pelo florentino Bernardo Rucellai a Alberti tinha todos esses elementos, mas, além disso, uma pérgula o ligava a outro jardim secreto, com ervas aromáticas e um refúgio para as brincadeiras das crianças.



Provavelmente a *villa* mais famosa de Cosimo, o Velho, patriarca dos Medici, foi Careggi, nos arredores de Florença. Nela, havia uma dupla *loggia* para proteger do sol no verão e do vento no inverno. Rodeava três fachadas da mansão, deixando a quarta aberta ao jardim. Nesse jardim simétrico, rodeado de buxos e pomares, Cosimo reuniu um grupo de sábios para discutir sobre literatura e filosofia, como na academia ateniense. Foi um dos berços diretos do Renascimento. O herdeiro do patriarca, Lorenzo, o Magnífico, soube conservá-lo. E não só esse jardim. Com quinze anos, já pagava os gastos de manutenção dos jardins de San Marco, uma espécie de academia para os pintores mais promissores. Foi ali que conheceu o ainda mais jovem Michelangelo. Convenceu seu pai a permitir que Michelangelo morasse com eles e parece que, efetivamente, trataram-no como um filho. A afeição pelos jardins corria nas veias da família, e foi o filho mais novo de Cosimo, Giovanni, quem encomendou a Michelozzo a solução para os problemas de desníveis, colinas e escadas do jardim. O arquiteto planejou rampas. Em seguida, Cosimo, o Velho, confiou a Michelozzo a construção de sua casa na cidade. E também nela, no centro de Florença, colocou um jardim, com *loggia*, fontes e, de novo, buxo podado em forma de elefantes, cães e navios.

Uma das distrações dos paisagistas do século XVI era criar fontes que

## surpreendiam os visitantes com música ou banhos inesperados

Mais de um século depois, mas ainda com os ideais renascentistas ordenando os jardins, outro Cosimo, o Grande, grão-duque da Toscana, protagonizaria a segunda grande época de patronato dos Medici. Fez erguer um jardim em Villa di Castello, que Vasari descreveu como o mais magnificamente ornamentado da Europa e o ensaísta Michel de Montaigne aplaudiria anos depois. Era grande, simétrico, e escondia-se atrás do palácio em um terreno ascendente. As esculturas e a engenharia das fontes eram também dignas de nota. Uma das distrações dos paisagistas do século XVI era criar fontes que surpreendiam os visitantes com música ou banhos inesperados. Em Villa di Castello, a fonte principal estava decorada com a escultura *Vênus-Florença*, de Giambologna, rodeada de ciprestes e louros. Giusto Utens immortalizou o jardim em suas lunetas, hoje conservadas no Museo di Firenze com'era. O jardim pode ser visitado por todos, mas quando foi cultivado, de acordo com os ideais renascentistas, era um lugar para homens. Tinha um prado reservado para torneios e um jardim secreto de cada lado. Em um deles, decorado com a estátua de Esculápio, cresciam ervas medicinais. Tinha também um *grotto* de animais e uma caverna decorada com uma girafa. Era um lugar extravagante, que apontava para o maneirismo, substituto do sóbrio estilo renascentista.

Outro jardim mítico, o de Boboli, atrás do Palácio Pitti em Florença, conta a história da ambição de Luca Pitti de conseguir um palácio melhor e maior que aquele que Cosimo, o Velho, encomendara a Michelozzo. Pitti não se saiu mal – cada janela tinha o tamanho da entrada da casa dos Medici –, mas faliu. Anos mais tarde, Leonor de Toledo comprou o palácio e encarregou Niccolò Pericoli, *il Tribolo* (1500-1550), do desenho de seu famoso jardim. Foi um trabalho longo, que se estendeu por quatro gerações de arquitetos, que passaram a tarefa adiante por um período de 150 anos. Como resultado, os jardins

acabaram por reunir um anfiteatro em forma de ferradura, uma grande fonte coroada por uma estátua de Netuno, uma ilha planejada por Giorgio Vasari e duas pontes entre o jardim e a ilha, conferindo-lhe uma teatralidade que já anuncia o estilo barroco.

### **Renascimento tardio**

Quase um século mais tarde, e em Roma, os papas mandaram construir os outros grandes jardins renascentistas. A ideia era perpetuar os princípios clássicos romanos, atualizados na época com a escavação de ruínas como a Domus Aurea de Nero ou a Villa Adriana em Tívoli. A maior contribuição dessa segunda fornada de jardins renascentistas foi a domesticação, já não da natureza, mas do próprio território. Não era mais necessária uma grande área plana. Muros de contenção, rampas e grandes escadarias permitiram cultivar jardins com diversos níveis. Alessandro Farnese, eleito Paulo III, confiou a Giacomo da Vignola seus jardins no Palatino. Rampas e muros solucionaram as diversas diferenças de altura entre os palácios e o Fórum, que então se chamava Campo Vaccino. Os Farnese encomendaram um catálogo de plantas raras em 1625, e oito anos depois o jesuíta responsável pelo jardim de ervas dos Barberini, Giovanni Battista Ferrari, compilou seu próprio catálogo: *Flora, overo cultura di fiori*, o primeiro de uma série de tratados que culminaria com *De florum cultura* e marcaria a horticultura renascentista. Os Borghese, pela mão de Júlio III, apostaram no jardim de entretenimento e diversão. Seu jardim na Via Flaminia tinha uma colunata curva, um ninfeu profundo, passagens subterrâneas e jardins secretos. Vasari e Ammannati trabalharam nele sob as ordens de Vignola. Mas era Michelangelo quem corrigia os esboços do papa. Como o jardim de Júlio III, a Villa Medici, transformada na Academia Francesa desde que Napoleão a comprara, é um exemplo de jardim de prazer que ainda pode ser visitado. Tem áreas ensolaradas e áreas de sombra, fachada imponente e detalhes delicados. Uma *loggia* aberta marca a entrada e alguns degraus cortam seis campos simétricos. Uma galeria de esculturas funciona como

muro de contenção. A balaustrada do teto é um mirante. O bosque atual foi romantizado, mas o de 1540 era simétrico. Junto do ideal de simetria, as fontes e o cultivo em níveis estenderam sua influência pelos jardins do Ocidente.

### **Rumo ao jardim maneirista**

Quando Roma foi saqueada em 1527 pelas tropas de Carlos V, artistas como Leonardo da Vinci tiveram de exilar-se na Toscana ou na corte francesa. Esse êxodo pôs fim ao que para muitos foi o momento mais sublime da história da arte: o Alto Renascimento. Perto de Roma ficaram alguns de seus jardins e parques exuberantes, como o que o filho de Lucrecia Borgia, o cardeal Ippolito d'Este, mandou construir na *villa* que leva seu nome. Ainda pode ser visitado nas colinas de Tívoli e representa a ideia complexa e diversificada do jardim italiano. Sofisticados e criativos, construídos por cardeais e papas, os jardins do Alto Renascimento foram cenários do triunfo do homem sobre a natureza. Mas também revelaram como esta impõe-se e vence a arquitetura, pois adquiriram muito mais relevância do que as *villas* a que serviram de moldura.

Sendo a água a chave desses jardins, Ippolito d'Este encomendou o seu a um engenheiro, Orazio Olivieri, que aproveitou a encosta da colina para instalar as fontes e distribuiu o jardim em cinco terraços, em um eixo paralelo à *villa*. Ali localizou as famosas cem fontes. A água chega até elas por uma tubulação que serve de corrimão e brota de brasões da Casa d'Este e de águias de pedra. Embora o tenha visitado antes da conclusão da obra, Montaigne ficou fascinado por seu órgão, que soava graças à água. O movimento de esguichos e cascatas é contínuo e sonoro. Contrasta com a serenidade dos lagos, que refletem a passagem lenta das nuvens. Ainda hoje, o jardim permite ao visitante subir e descer sem se cansar nem passar calor.



Em meados do século XVI, o jardim italiano renunciou ao rigor renascentista. Suas mensagens alegóricas tornaram-se mais complexas e os canteiros mais complicados. O simbolismo chegou a ser excessivo. Bomarzo explica essa evolução. Perto de Viterbo, a cem quilômetros de Roma, o jardim foi construído no final do século XVI como uma galeria de esculturas externa. Por isso os monstros e os ogros convivem ali devorados pela natureza. Bomarzo constitui a culminação do estilo italiano simplesmente porque este já não podia avançar mais. Sua máxima contribuição à história dos jardins foi manter a estética durante as quatro estações. Para conseguir isso, utilizaram árvores de folhas perenes, pedras em escalinatas, balaustradas e estátuas, e água em fontes, tanques e cascatas.

A contribuição do estilo italiano à história dos jardins foi o empenho por construir espaços externos em que a

## estética se mantinha durante as quatro estações

Com o maneirismo, o limite entre as partes do jardim apagou-se. Não longe de Viterbo ainda é possível visitar a Villa Lante, que o cardeal Gambara mandou construir em Bagnaia para rivalizar com os jardins da Villa d'Este. Essa *villa* sempre foi atribuída a Vignola, embora alguns historiadores, como Julia S. Berrall, a considerem obra de um colaborador dele, Jacopo del Duca, por uma questão de idade. Montaigne também a descreveu em seu *Journal du voyage en Italie*, de 1581. Deteve-se principalmente no jardim onde a água flui do alto da colina, dividindo o terreno em dois para desembocar em uma grande cisterna. Como os jardins eram utilizados durante todo o ano, os italianos plantavam bosques ordenados para permitir a caminhada à sombra. Incluíam lugares para jogos e espaços reservados. Os símbolos heráldicos, o gosto pelo grotesco, uma estatuária de leões e unicórnios, montes artificiais e sobretudo os canteiros de *broderie*, recortados com complicadas formas geométricas, dariam lugar aos grandes jardins franceses que triunfariam no século XVII.

### O jardim do século XVII

Pouco a pouco, o estilo renascentista italiano diluiu-se no território francês. A amplitude dos novos espaços, a teatralidade das construções e o espetacular uso da água ganharam na França um destaque que desbancou os ideais renascentistas de ordem e simetria e enterrou o prazer das pequenas surpresas. Na era do jardim magnífico, as surpresas iam ser grandes. Foi então que, na segunda metade do século XVII, Paris transformou-se na capital cultural do mundo.

## A originalidade de Le Nôtre consistiu em adaptar o conceito de jardim do século XVI – um espaço ordenado



## sujeito a regras arquitetônicas – às peculiaridades da paisagem francesa. A rigidez adaptou-se ao terreno com naturalidade

O barroco da corte francesa afastou-se da religiosidade italiana para tornar-se mais mundano. Os novos jardins eram lugares de entretenimento e espetáculo. Mas também cenários do poder. As transformações do meio natural com efeitos dramáticos revelam o quanto esse poder podia ser caprichoso. Nesse clima ostentoso, as curvas foram substituindo os retilíneos planos renascentistas. Versalhes tornou-se o novo modelo a ser imitado, e o paisagista de Luís XIV, o Rei Sol, André Le Nôtre, passaria à história. Sua originalidade consistiu em adaptar o conceito de jardim do século XVI – um espaço ordenado sujeito a regras arquitetônicas – às peculiaridades da paisagem francesa. A rigidez adaptou-se ao terreno com naturalidade. Em consequência, os jardins tornaram-se composições aparentemente simples, de tamanho majestoso, mas com ornamentos e detalhes elaborados.

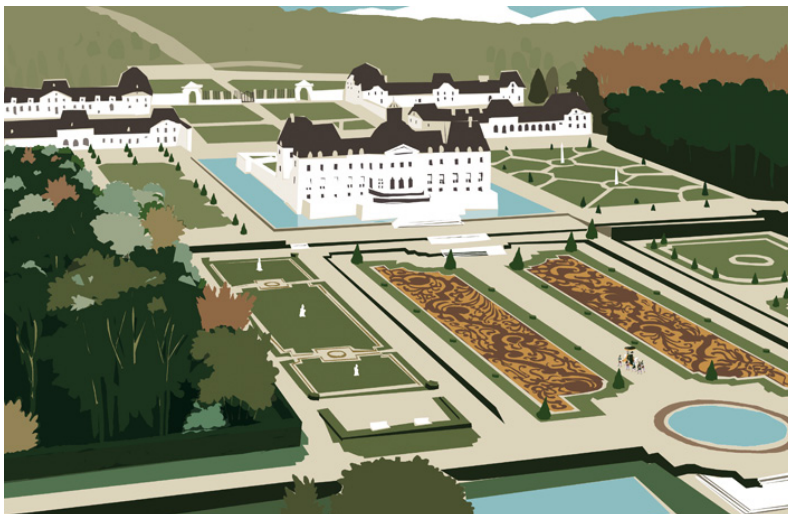
Os grandes jardins franceses estendiam o panorama e abraçavam o horizonte. Arquitetonicamente, a peça-chave foi o canteiro de *broderie*. Mas o imenso jardim francês foi, sobretudo, a demonstração do poder dos monarcas absolutistas capazes de vencer as leis da natureza: as laranjeiras cresciam em lugares frios, os montes eram aplainados e a água, transportada mesmo a um custo desmesurado.

Foi muito mais difícil transportar a água no terreno plano francês do que na Itália, onde a altura das colinas podia ser aproveitada. Todavia, foi precisamente a água que singularizou os jardins franceses e que, por fim, acabou com eles. Seu transporte nunca chegou a ser solucionado. Luís XIV contratou os melhores engenheiros hidráulicos para enfrentar a questão. Mas nem os cavalos, nem os moinhos, nem os pântanos, nem a

separação do leito de rios, nem a máquina de Marly, que bombeava água do Sena, nem sequer o aqueduto de 37 quilômetros que mandou seu exército construir para levar água do Eure conseguiram solucionar o problema.

A arquitetura viu-se invadida pela vegetação com o uso das pérgulas. Mas nos jardins do século XVII, natureza e paisagem eram moldadas ao gosto dos grandes donos de terras

O idioma fala. E muitos dos novos vocábulos cunhados no século XVII para descrever o jardim eram franceses: *charmille* (caramanchões ou ramagens), *bosquets* (bosquezinhos) ou *palissade* (paliçada). Também eram francesas as dinastias de paisagistas que, como Le Nôtre, ocuparam os postos importantes nas cortes europeias. Os irmãos Mollet deixaram fartos tratados de horticultura e paisagismo. Claude escreveu *Théâtre des plans et jardinages* em 1652, e André, *Le jardin de plaisir* um ano antes. A arquitetura viu-se invadida pela vegetação com o uso das pérgulas. Mas nos jardins do século XVII, natureza e paisagem eram moldadas ao gosto dos grandes donos de terras. Eles começaram copiando os modelos renascentistas italianos. Tanto é assim que os jardins de Luxemburgo eram, na realidade, uma cópia dos de Boboli, atrás do Palácio Pitti. Em seguida, viria a interpretação própria, a *grandeur* francesa. Nessa escala, os grandes jardins encerram grandes histórias de poder. E de rivalidade.



Nicolas Fouquet, o intendente de finanças que tinha a ambição de tornar-se primeiro-ministro de Luís XIV, encomendou ao arquiteto Louis Le Vau, ao pintor Charles Le Brun e ao paisagista André Le Nôtre seu novo *château* em Vaux-le-Vicomte. Para construir seu jardim, Fouquet desalojou três povoados e desviou o curso de vários rios. Rodeado por um fosso, cascatas, um *grotto* e até um grande canal, Vaux manifesta poder. E uma de suas primeiras recepções revela as outras faces desse poder. Mais de mil pessoas acompanharam Luís XIV à recepção que seu ministro das finanças lhe preparara. Todos puderam ver a obra-prima com um pano de fundo de fogos e a estreia da obra de Molière, *Les Précieuses ridicules*, em que o próprio dramaturgo interpretava o protagonista. Jean-Baptiste Lully pôs fundo musical a um jantar servido em pratos de ouro. Mas, ao chegar a noite, Luís XIV recusou o convite para descansar em uma suíte real especialmente preparada para ele. Havia visto o suficiente. O esbanjamento exposto fez com que o rei sentisse ciúme. E raiva. Fouquet foi preso. E, cinco dias depois, Le Brun e Le Nôtre começaram a trabalhar na nova residência do rei em Versalhes. Naturalmente, Versalhes foi outra demonstração de poder. O terreno, a paisagem, todo o lugar em suma, foram replanejados pelos desejos do Rei Sol: desapareceram colinas e apareceram rios para acolher um complexo esquema que combinava arte, paisagem, arquitetura e botânica em torno do mito de Apolo. Le

Brun coordenou os trabalhos de escultura realizados entre 1665 e 1683 por mais de setenta artistas. Além do desafio de reinventar um lugar, o cultivo de flores exóticas foi outra das paixões do rei. O historiador Filippo Pizzoni afirma que em suas estufas havia quase 2 milhões de vasos.

## Para construir seu jardim em Vaux-le-Vicomte, Nicolas Fouquet desalojou três povoados e desviou o curso de vários rios

Com a ampliação do tamanho dos jardins, alguns recursos, como a topiaria – a manicure de ciprestes e buxos –, começaram a perder importância. Quando chegou o século XVIII, já tinha saído de moda. Mas, enquanto os grandes jardins eram os cenários em que o poder se pavoneava, os jardins domésticos possuíam sebes mantidas baixas para que se pudesse secar a roupa em cima delas. Às vezes, possuíam um reservatório, mas a água parada atraía moscas. Para resolver isso, Francis Bacon recomendava utilizar apenas água corrente. Havia mentalidades mais práticas. Os holandeses, nação independente dos espanhóis desde 1609, combinaram em seus jardins austeridade, experimentação científica e comércio de flores. Foi assim que as tulipas, importadas por eles da Turquia, chegaram a ter, em suas variedades mais raras, um preço tão alto quanto o ouro.

No último período do Antigo Regime, a decoração barroca suavizou-se com a chegada de matizes rococó. Os canteiros ficaram mais simples. A paisagem tornou-se mais limpa e, já no século XVII, um novo estilo naturalista assentou as bases para o jardim-paisagem inglês. Alguns filósofos e escritores semearam o clima desse novo gosto simples. Rousseau destacou-se entre os que pregavam um retorno a uma vida natural, e Voltaire escreveu: “Jardins, tenho que fugir de vocês. Arte em demasia me transtorna e aborrece”. Foi assim que a ostentação cedeu

terreno ao passeio e aos jogos. Perdendo pouco a pouco detalhe e maneirismo, o vasto jardim francês chegou à Inglaterra mais despovoado, mais verde e, pelo menos aparentemente, mais livre.

### **O jardim barroco**

O jardim barroco teve muitas faces. Todas espetaculares. Na Itália, nas colinas de Tusculum e na cidade de Frascati, floresceram alguns dos mais famosos. Perderam o eixo central que os organizava, e a estética compositiva deixou de destacar a suntuosidade para favorecer a variação e o exotismo. Os jardins barrocos surpreendiam. Tinham movimento. Porém, sendo mais lúdicos e si-nuosos, acabavam paradoxalmente mais introvertidos. O da Villa Aldobrandini ainda é visitado. Foi encomendado pelo papa Clemente VIII, Ippolito Aldobrandini, em 1598. Giacomo della Porta ampliou-o, Carlo Maderno terminou e Domenico Fontana encarregou-se dos chafarizes.

Na Alemanha, Versalhes serve de modelo para construir Charlottenburg, em Berlim. A corte mudava-se para Schwetzingen, em Baden, no verão. O jardineiro Johann Ludwig Petri imaginara um canteiro circular. Falsas ruínas e até mesquitas decoravam esses jardins. Os de Sanssouci, em Potsdam, tinham pagodes chineses. O parque do Hermitage, em Sanspareil, um teatro romano. Com o tempo os jardins alemães ampliariam esse gosto pelo excessivo, pelo frívolo e vistoso que desembocaria no rococó.

## O azulejo foi a contribuição portuguesa aos jardins do século XVII

Na Áustria, o barroco serviu para celebrar a vitória sobre os turcos e estendeu-se até o século XVIII. A corte vienense construiu seu Versalhes particular em Schönbrunn. De fato, a influência de Versalhes no paisagismo das cortes europeias foi notável. Pedro, o Grande, da Rússia, encomendou a um discípulo de Le Nôtre, Jean-Baptiste Le Blond, os jardins do Peterhof, o

único palácio europeu com vista para o mar, que foi residência de verão dos Romanov. Na Espanha, os Bourbon – pela mão de Filipe V, que crescera em Versalhes junto a seu avô, o Rei Sol – encomendaram uma residência de verão em La Granja (Segóvia), que ainda conserva jardins monumentais. Seu filho, Carlos III, rei de Nápoles, mandou construir em Caserta o jardim com a cascata mais longa do mundo. E os Saboia cercaram Turim de jardins tão amplos que se podia caçar neles. Esse desejo de perder a vista em um parque está já bem próximo do jardim inglês. Mas, ainda no mundo barroco, o azulejo nos espaços exteriores foi a contribuição portuguesa aos jardins do século XVII. Remonta a 1565 na Quinta do Bacalhau, na Extremadura lusitana. Mais tarde, os portugueses desenvolveriam esse acabamento, importado dos jardins mouriscos espanhóis durante o século XVI, imprimindo-lhe cenas azuis sobre fundos brancos.

### **O jardim inglês**

A origem do jardim inglês é intelectual. Teve um modelo pitoresco nos quadros de Claude Lorrain e Nicolas Poussin, que retratavam o campo romano de maneira mais historicista que realista. E encontrou uma razão na filosofia da época: o *Paraíso perdido* de Milton e o desejo de recuperar o sentido “natural” da natureza. No entanto, foram fatores sociais, culturais – o século XVII foi a época do *Grand Tour* europeu – e econômicos – como as políticas que estimulavam os grandes proprietários de terras a explorar a madeira dos bosques e a permitir a pastagem em seus prados – que os tornaram possíveis.

## O efeito dos desenhos de Capability Brown não era nem artístico nem simbólico, mas panorâmico

Charles Bridgeman, jardineiro real da corte britânica entre 1728 e 1738, foi o autor do lago sinuoso conhecido como Serpentine, no jardim londrino de Kensington. Imaginou, além disso, a



maior contribuição inglesa à jardinagem da época: o ha-ha, um meio fosso que delimita a paisagem e transforma o chão em um pedestal, embora seja invisível para quem olha de dentro da propriedade. Bridgeman gostava das curvas e dos atalhos. Seu jardim em Claremont, onde há ainda um anfiteatro de grama, ou o de Stowe, em Buckinghamshire, onde realizou o ha-ha mais longo que existe, evidenciam um naturalismo que o levou a plantar árvores mortas em Kensington para dar veracidade ao lugar.

Também William Kent criou seu estilo a partir de uma cópia que imitava a natureza, mas, diferentemente de Bridgeman, assinou alguns dos jardins mais característicos da recuperação da Arcádia: intervenções com influências palladianas como Chiswick House, em Londres, ou o jardim mais bem conservado em Rousham, perto de Oxfordshire.



O mito da Arcádia, a recuperação do jardim primitivo, ganharia um defensor em Alexander Pope, que defendia a ideia do *genius loci*, assegurando que o caráter do jardim estava já na sua topografia, e advogava por uma natureza sem adornos nem artifícios. Lancelot “Capability” Brown seria o máximo expoente desse conceito, em que o intelectual e o simbólico eram tidos por superficiais ante o natural. Brown recebeu seu apelido pela veemente vontade de superação. Capability Brown sempre encontrava *capabilities for improvement* (possibilidades de melhora) nas terras de seus clientes. Assim, suas características foram os grandes prados e as grandes decisões. Manejava com desembaraço leitos de rios, lagos artificiais e canteiros, seus três elementos compositivos. O efeito de seus projetos não era nem artístico nem simbólico, mas panorâmico, e a aparência espontânea era, na verdade, milimetricamente planejada. Para



erguer o jardim de Blenheim Palace, em Oxfordshire, construiu um lago artificial desviando a água do rio Glyme.

Desde o século XVIII a Inglaterra lidera o mundo do jardim. Planeja os estilos e é a principal disseminadora do conhecimento sobre horticultura. Uvedale Price e Humphry Repton, o herdeiro de Brown, ganhariam influência internacional ao exportar a ideia do jardim inglês durante o século XIX.

### **Outros jardins do século XVIII**

Mas nem tudo era inglês no século XVIII. Do longínquo Oriente desembarcou a moda da *chinoiserie*, os jardins de inspiração chinesa. E em pleno debate entre o pitoresco e o formalismo, o jardim chinês despertou interesse. Lá, eram os poetas e os monges que assinavam os jardins. Procuravam expressar a beleza e os contrastes da natureza com elementos naturais. Rochas, rios, lagos e montanhas eram ao mesmo tempo elementos compositivos e ornamentos do jardim. A etimologia é reveladora. A palavra "jardim" em mandarim é a soma de dois conceitos: água e terra. A paisagem da montanha e da água. A natureza como modelo está nos ensinamentos dos fundadores das três religiões principais: Lao-Tsé, Confúcio e Buda. Mas essa veneração contrasta com a natureza artificial de falsas montanhas e falsos rios planejados na China para imitar a paisagem do mundo.

## Na China, eram os poetas, os monges e os estudiosos que assinavam os parques e os jardins

Do século X ao XIII, a pintura paisagística chinesa viveu seu máximo apogeu. Os jardins, imensos, mas íntimos, nem monumentais nem simétricos, eram inimagináveis para um viajante como Marco Polo, que só podia compará-los com as hortas de subsistência que vira em mosteiros e castelos. Provavelmente, o arquiteto William Chambers, que ainda

adolescente embarcou na Companhia Sueca das Índias Orientais para viajar à China, seja o paisagista do século XVIII a abordar a moda da *chinoiserie* com mais tino. Quando já era um reputado arquiteto, escreveu uma tese sobre jardinagem oriental que o transformou em autoridade. Mas suas ideias não eram novas. A historiadora Julia S. Berrall apontou que sir William Temple as tinha exposto um século antes: “Um pouco de simplicidade o levará longe”, respondeu ele aos que consideravam que o então novo jardim inglês era muito semelhante aos campos comuns. Contudo, Chambers descobriu um mundo. Falou da figura do jardineiro chinês, capaz de compartilhar pobreza e riqueza com seu cliente e de transformar o jardim em um lugar especial na época do ano em que o dono o visitava. Dálías, crisântemos ou salgueiros-chorões deixaram de ser plantas exóticas para tornarem-se habituais no começo do século XIX. Nada se conserva desses jardins sublimes que serviram de inspiração para os europeus, salvo, frequentemente, apenas na sua vertente mais folclórica. Os soldados britânicos e franceses destruíram vários deles ao desembarcar nas costas do Extremo Oriente em 1860, e a própria tradição chinesa, que não permite que o herdeiro viva na mesma casa em que morreram seus antecessores, contribuiu para o abandono de boa parte das propriedades.

Também do século XVIII datam os primeiros jardins estadunidense de destaque, um amálgama das diversas culturas que foram chegando, com base cultural britânica e um gosto pela horticultura herdado dos holandeses que se assentaram onde hoje é Nova York. Os primeiros colonos desembarcaram nessa costa no século XVII e, depois de anos de sobrevivência e de aprendizado de alguns cultivos indígenas – como o milho –, começaram a plantar jardins domésticos de subsistência em frente às suas cabanas, em áreas ensolaradas e cercadas.

O Central Park, de Frederick Olmsted, é um jardim possibilista que reúne um

## calendário de flores que o mantém vivo o ano todo

Um mapa de Manhattan (Nova Amsterdã) da época ilustra que as áreas verdes cercavam as moradias e deixa ver a proporção entre a terra dedicada ao cultivo e a dedicada ao hábitat. Os grandes jardins localizavam-se nas plantações do sul e ficavam aos cuidados de escravos. Mas havia exceções. Dois presidentes assinaram jardins lendários em suas próprias residências. O primeiro deles, George Washington, levou até Mount Vernon flores, ferramentas e até profissionais ingleses. Seus diários narram seu interesse pela jardinagem. Mandou construir um jardim tranquilo, de que só desfrutou por dois anos antes de morrer. O outro presidente, Thomas Jefferson, que era arquiteto, escreveu que não havia nenhuma ocupação tão plena quanto a de trabalhar um jardim. Cultura e terra combinavam-se nessa paixão que ele não se cansava de aprender. “Sou um homem velho, mas continuo um jardineiro jovem”, escreveu ao amigo Charles Wilson Peale. Jefferson anotava escrupulosamente em uma caderneta suas decisões paisagísticas na casa de Monticello.

Mas a maior contribuição do jardim americano foi a exposta por Andrew Jackson Downing em seus artigos da revista *The Horticulturist*. Downing defendia o retorno à natureza, à vida que aprendeu do britânico John Claudius Loudon e à ideia democrática dos jardins urbanos e públicos que Frederick Law Olmsted, o autor do Central Park, pôs em prática. Esse parque é um exemplo do jardim possibilista de que falava Jackson Downing: separa o exótico do essencial e consegue um calendário de flores que o mantém vivo e florido durante todo o ano. Para os pequenos jardins, as chaves foram a economia e a manutenção. A ideia era que o cidadão médio planejasse seu próprio jardim.

### **O jardim do século XIX**

O século XIX foi uma época eclética. O sublime passou a ser

buscado em sentimentos inesperados em um jardim, como o medo. As escarpas que caracterizaram o estilo pitoresco podiam revelar-se admiráveis ou temíveis. Foi o reverendo William Gilpin quem cunhou o termo “pitoresco”. Além de dedicar-se a pintar aquarelas, assinou vários ensaios sobre o tema, um assunto sobre o qual os paisagistas não encontraram concordância. Os prados do jardim inglês não podiam ser pitorescos, pois dariam um quadro aborrecido. Um jardim pitoresco precisava de surpresas. Por isso, acabou-se por recuperar o gosto pelo italianizante. De modo que, quando por todo o mundo passou-se a emular o modelo do jardim aberto e natural inglês, a ornamentação começava a ressurgir na própria Inglaterra.

Em alguns jardins famosos – como Biddulph Grange, em Staffordshire –, uma parte chinesa, decorada com uma reprodução da grande muralha, convivia com outras três: uma inglesa, uma italiana e uma egípcia

No naturalismo, Capability Brown encontrou um sucessor em Humphry Repton, que partia de uma inspiração mais rústica que clássica. Ele publicou uma série de livros de aquarelas – os *Red Books* – que ilustrava suas ideias “naturalizantes” com imagens de antes e depois. Isso antecipava o resultado e acalmava os clientes. Da controvérsia entre natureza e cultura nasceriam os diversos estilos que caracterizariam o século XIX. Em alguns jardins famosos – como Biddulph Grange, em Staffordshire –, uma parte chinesa, decorada com uma reprodução da grande muralha, convivia com outras três: uma inglesa, uma italiana e uma egípcia. Seu autor, James Bateman, cultivou até um pinheiral em plena campina inglesa para ilustrar sua ideia de “um jardim dentro de um jardim”.

Esse clima provocado pela nova densidade adquirida pelas cidades depois da Revolução Industrial forçou a aparição dos primeiros jardins urbanos. Nos primeiros parques públicos, a preocupação com a saúde pública caminhava de mãos dadas com o urbanismo. Começou a proliferação de casas com jardim ao redor das grandes cidades. Costumavam ter um único canteiro de flores coloridas cercado de grama. As flores favoritas da classe média eram as mais vistosas. E as mais práticas, que duravam mais e requeriam menos cuidados, como as begônias. Em 1883, William Robinson escreveu a obra que se tornaria um clássico da horticultura doméstica: *The English Flower Garden*. E pregou ideias como plantar flores de fácil manutenção. Também uma paisagista escritora, Gertrude Jekyll (1843-1932), mostrou como obter efeitos espetaculares escolhendo as espécies apropriadas, que para ela eram as nativas. Assim, o jardim inglês deixou de ser uma vitrine de grandezas para tornar-se um jardim privado, um refúgio. Nem utilitário nem alimentício, era pessoal e demarcado.

## No século XIX, nasce a ideia de ligar os nomes de mulheres e de flores

Na esteira da moda da paisagem de aparência natural, John Claudius Loudon contribuiu com a ideia do irregular e das plantas exóticas em uma combinação que passou a chamar-se “jardinesca” (*gardenesque*). Nesses anos, nasce a ideia de ligar os nomes de mulheres e de flores. Loudon considerava que as delicadas mulheres deviam cuidar das frágeis e perfumadas flores. Incentivava, por outro lado, os homens a ocupar-se do jardim. Não como castigo, mas como forma de relaxamento, como prêmio depois de uma exaustiva jornada de trabalho. A natureza domesticada atrás das sebes proporcionava um novo marco para a vida familiar. O jardim tornou-se, conforme aponta Catherine Hall em seu ensaio *“Sweet Home”*, “uma das principais atrações na vida da burguesia”. Já não bastavam os jardins compartilhados do século XVIII. Já não era suficiente um passeio pelos prados: os burgueses queriam o jardim em casa. E

Loudon incentivou-os a cuidar deles. Ele e sua mulher, Jane Loudon, contribuíram com seus artigos jornalísticos – os primeiros sobre o gênero – para que se assentassem duas tradições no Reino Unido: a desse tipo de imprensa e a do cuidado do jardim. Ambas continuam despertando interesse em uma população que tem feito do jardim um de seus maiores entretenimentos.

Ainda assim, embora a Inglaterra do século XIX o tenha domesticado, o jardim no resto do mundo continuava sinônimo de parque aberto. Em Munique, o primeiro jardim público conserva ainda hoje o nome de Jardim Inglês. Aberto e aparentemente natural, o jardim inglês serviu de modelo para os jardins públicos. A natureza superelaborada parecia antiquada. Malmaison, a residência favorita de Josefina, esposa de Napoleão, tinha ruínas falsas, um zoológico com avestruzes, cangurus e cisnes negros, e uma das primeiras estufas da história. Mas, espaçoso e verde, era um jardim inglês. Na Alemanha, até Goethe apoiou o retorno a um jardim natural. Ele próprio projetou e cultivou o seu. Não foi exceção. O príncipe Franz de Anhalt-Dessau dedicou quinze anos à tarefa de transformar seu reino em um enorme jardim. Outro príncipe, Hermann von Pückler-Muskau, foi aluno de Repton e assinou um parque em Branitz segundo o modelo inglês de colinas suaves e planícies dinâmicas. Mandou levantar duas pirâmides e terminou seus dias vivendo em uma delas. Também na Rússia, a correspondência que Catarina, a Grande, e Voltaire mantiveram prova que a czarina era uma entusiasta do jardim inglês.

Gertrude Jekyll mostrou como obter efeitos espetaculares escolhendo as espécies apropriadas, que para ela na maioria das vezes eram as nativas

Mas a expansão internacional do jardim inglês coincidiu com a



redescoberta do jardim renascentista na própria Inglaterra. Em termos arquitetônicos, o gosto pelas flores exóticas trouxe consigo a proliferação das estufas no final do século XIX. Era *de rigueur* contar com uma. Além disso, a estufa indicava certo interesse pela pesquisa e a pertença a alguma sociedade científica, algo em moda na época. As estufas perdurariam para sempre. Algumas eram brilhantes peças arquitetônicas, como o Palácio de Cristal de Joseph Paxton, de 1851, mas a moda estendeu-se até que as estufas humildes e pré-fabricadas invadissem os *backyards* das casas. Finalmente, jardins como Levens Hall, ao sul de Kendal, foram remodelados na época vitoriana. Assim, a antiga topiaria passou a conviver com prados forrados de flores coloridas e com campos xadrezes do tamanho do de *Alice no País das Maravilhas*. Denso, abundante e sobrecarregado de móveis feitos com raízes de árvores, Levens Hall mantém ainda flores de cor intensa o ano todo. Sua combinação de elementos decorativos foi o ápice de um século eclético e antecipou os jardins temáticos que proliferariam no século XX.

### **O jardim fin de siècle**

Ensaístas como John Ruskin pregando as vantagens de uma volta ao campo; a burguesia construindo nele suas casas de veraneio; a criação de instituições como o National Trust em 1875, dedicadas a proteger as construções do interior da Inglaterra; e o aparecimento de revistas como *Country Life* (1897), que defendiam uma vida afastada das cidades. Tudo isso fez surgir na Inglaterra um movimento nostálgico: o *arts & crafts*, que reivindicou o artesanal em pleno desenvolvimento industrial. A cabana era sua tipologia favorita, e os pomares de frutas para o consumo dos donos das casas, o jardim correspondente. A combinação de William Morris e Charles R. Mackintosh entre o útil e o estético antecipou várias das chaves do jardim do século XX. Em meio ao conflito entre o jardim formal e o natural, um casal obteve um brilhante meio-termo. A paisagista Gertrude Jekyll soube combinar flores e sebes como um pintor. A irmã do reverendo Jekyll, amigo de R. L. Stevenson,



foi também aquarelista. Projetava os campos com os quais alimentava as obras de Edwin Lutyens (1869-1944). Trabalharam juntos durante quase vinte anos. Lutyens cuidava dos pavimentos, das fontes e dos degraus. E Jekyll semeava meticulosas combinações que pareciam brotar espontaneamente. Seu livro *Colour Schemes for the Flower Garden* (1908) é, ainda hoje, referência.



### O jardim do século xx

O jardim do século xx repassou conceitos e práticas. Atualizou algumas tradições, mas também desenvolveu novas preocupações. Edwin Lutyens analisou a herança muçulmana para transformar o jardim em um espaço ao ar livre, e Peter Behrens (1868-1940) estudou Karl Friedrich Schinkel para projetar esquemas pompeianos, como o peristilo com pórtico de planta quadrada da Casa Wiegand (1911), em Berlim. Ambos os arquitetos anteciparam a geometrização dos jardins modernos. A eterna colaboradora de Lutyens, Gertrude Jekyll, utilizou a cor à maneira dos impressionistas, em parte devido à sua severa miopia. Mas a arte do século xx teve um eco no jardim. A

representação perdeu importância e apareceu outra maneira de olhar capaz de apreciar a beleza impressionista de um campo salpicado de flores.

## No século xx, o jardim não imitava a natureza. Domesticava-a

Depois da Revolução Industrial, os jardins domésticos passaram a ser território individual. Com frequência, seus donos faziam as vezes de projetistas e também jardineiros. Henry Duncan, barão de Aberconway, dedicou cinquenta anos de cuidados a seu jardim em Bodnant. Depois, doou a propriedade ao National Trust. Esse jardim hoje está entre os melhores da Inglaterra. No início do século, o jardim *arts & crafts* rodeava a casa com formas retangulares ou quadradas que procuravam ampliar a escala dos espaços. Em Viena, o jardim secessionista recuperou o conteúdo simbólico. E nos jardins suburbanos, a natureza entrou na casa com a mesma pureza geométrica da arquitetura que devia circundar. O jardim já não imitava a natureza. Domesticava-a: os arbustos eram podados em formas esféricas. Joseph Maria Olbrich (1867-1908) apostou na cor – ou seja, nas flores e na mudança – contra a ideia de um jardim imutável a que aspiraram muitos arquitetos, como Josef Hoffmann (1870-1956), que tinha uma visão estática do jardim geometrizado por tabuleiros.

Nos Estados Unidos, o jardim serve para que Frank Lloyd Wright (1867-1959) estenda a arquitetura à paisagem. Wright apostou na redescoberta da natureza a partir de uma posição de humildade. Apoiou sua casa da cascata sobre lajes de concreto, como se fossem rochas, e tratou a queda da água como se fosse o movimento de um jardim japonês. O arquiteto Darío Álvarez considera que Wright recuperou em suas duas casas Taliesin o caráter mítico da paisagem. Como refúgio, na primeira residência em Wisconsin, e como aventura, quando levantou Taliesin West, no Arizona. Certamente a contribuição da arquitetura do século xx ao jardim consistiu em aceitar sua

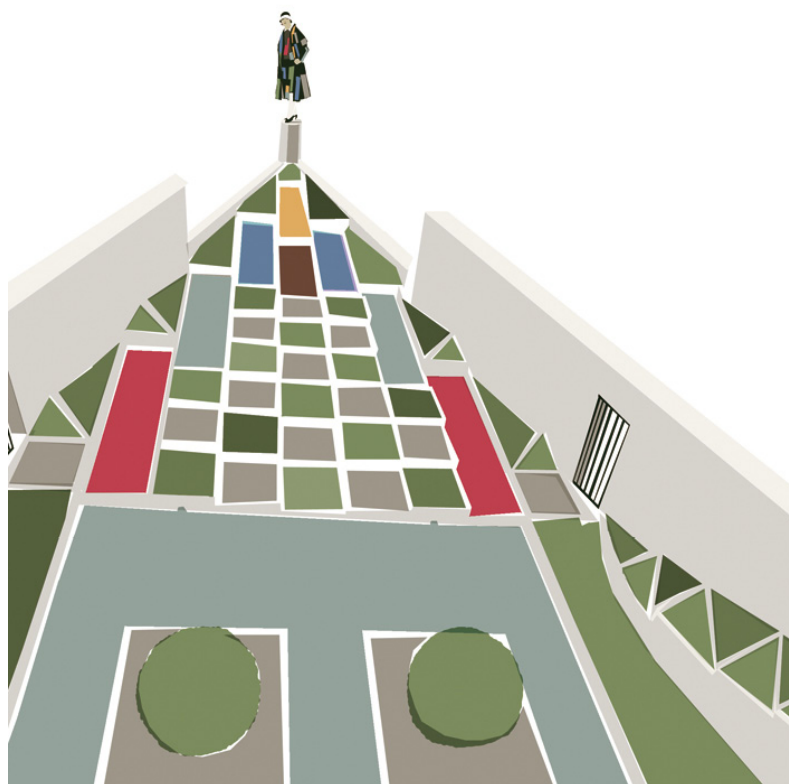
condição de natureza artificial e explorar sua implantação em lugares inesperados com uma organização geométrica. Assim, o século passado produziu jardins esquemáticos e, recuperando uma tradição babilônica, levou a vegetação aos terraços dos edifícios urbanos. Levantaram-se jardins para a vista, para o ouvido, para o tato e até para o pensamento. Por trás de cada época do jardim, havia sempre um arquiteto e um cliente, mas nesse século, como nunca, havia também um pensamento.

### **O jardim moderno**

Entre os modernos e os protomodernos triunfou o jardim cubista, com formas reticulares que procuravam organizar as paisagens a fim de isolar a casa do exterior. Mas a rigidez geométrica cobrou seu preço. E os melhores jardins modernos foram os que burlaram as regras. Na Califórnia, Rudolph Schindler (1887-1953) deixou que a praia penetrasse o jardim do médico Lovell para desfazer a distinção entre jardim e paisagem. O doutor Lovell foi precursor da medicina natural. Suas ideias encontraram eco nos projetos de seu segundo arquiteto, Richard Neutra (1892-1970), que escolheu as cores para o jardim de sua casa em Los Angeles influenciado pelas teorias higienistas de Lovell. Para Neutra, a água era chave no projeto: todos os banheiros deviam abrir-se para o exterior. A paisagem ditou também o jardim em torno da casa de Walter Gropius (1883-1969) em Lincoln, do qual sua esposa Ise cuidava com extremo zelo.

Na França, os irmãos André e Paul Vera trabalharam as formas quebradas, zigue zagueantes, e os canteiros triangulares. Gabriel Guevrekian (1900-1970) imaginou um jardim cubista para a casa que Robert Mallet-Stevens projetara para Charles de Noailles em Hyères (1926), levando ao jardim as ideias sobre os jogos de luz do casal Delaunay. Também Walter Gropius, em sua Villa Kallenbach, que assinou com Adolf Meyer (1881-1929) nos arredores de Berlim (1922), empregou triângulos. E, mais tarde, os estadunidenses Garrett Eckbo (1910-2000) e Dan Kiley (1912-2004) souberam aproveitar o dinamismo que os triângulos insuflavam em um jardim. De origem norueguesa, Eckbo

trabalhou tanto o lado humilde do paisagismo como o revolucionário. Opôs-se ao modelo tributário do jardim inglês do século XVIII que se difundia em Harvard e apregoou o retorno do homem à natureza.



J. J. P. Oud (1890-1963) abordou como poucos a escassez de espaço do jardim moderno em suas casas contíguas da colônia Weissenhof de Stuttgart. Misturou tanques com brinquedos de crianças. Essa colônia foi o caso mais claro da transposição da racionalidade das residências para os jardins: jardins pequenos, puristas, marcadamente geométricos. E, dentre todos os modernos, Le Corbusier (1887-1965) talvez tenha sido o mais interessado no jardim. Suas rampas de concreto “como planos no ar” aparecem em muitas de suas casas, da Villa Joseph e Hanau (1926) à Villa Savoye (1929). Contudo, os jardins modernos que passaram à história foram os que afrouxaram o espartilho das regras e desenharam curvas – caso de Erich Mendelsohn (1887-1953) e o jardim de sua casa nos arredores de Berlim (1930) – ou os que combinaram o regular e o irregular,

como os jardins de Christopher Tunnard (1910-1979) na Inglaterra. Tunnard escreveu em 1938 *Gardens in the Modern Landscape*, defendendo o princípio funcional, o empático – obtido do diálogo com a natureza – e o artístico – que para ele relacionava os jardins com a arte de seu tempo.

### **O jardim artístico e o jardim sustentável**

Os jardins puristas modernos quebraram-se quando a paisagem impôs suas formas orgânicas. Arquitetos racionalistas, como o dinamarquês Arne Jacobsen (1902-1971), já rompiam a rigidez interna dos edifícios com seus móveis sensuais. O exterior era amenizado com um jardim atento às curvas da natureza, micropaisagens com formas de células em que passaram a trabalhar escultores como Henry Moore, Jean Arp ou Joan Miró. Moore tinha claro que o jardim não devia ser decoração para a vida, mas expressão do significado dessa vida: “estímulo para o esforço de viver”.

O surrealismo deixou também seu rastro na paisagem doméstica. O apartamento de cobertura de Charles de Beistegui em Paris reuniu no terraço do número 136 da Champs Elysées a flor e a nata da época no projeto de sua cobertura-jardim de três andares. O resultado – com uma lareira no terraço que emoldurava o Arco do Triunfo e sebes de buxo que desapareciam ou apareciam ao capricho do proprietário graças a um sistema elétrico – foi altamente surrealista.



## Ao recuperar recursos orgânicos, Burle Marx levou a sensualidade de seu país aos jardins

Entre os organicistas, o brasileiro Roberto Burle Marx (1909-1994) pintou com plantas e recuperou o uso de uma vegetação nativa que incluía a cor. Costuma-se dizer que levou a sensualidade de seu país aos jardins ao recuperar os recursos orgânicos. Mas há quem se esqueça de que foi no jardim botânico de Dahlem, em Berlim, que ele descobriu as palmeiras e os aloés, que aos poucos desapareciam dos jardins brasileiros para dar lugar a modelos europeus. A curva está presente também em muitos dos mais de 2 mil jardins que Thomas Church (1902-1978) construiu nos Estados Unidos. A paixão pelo orgânico surgiu quando visitou a obra de Alvar Aalto (1898-1976) e tornou-se representante da Artek (a produtora dos móveis do arquiteto finlandês) nos Estados Unidos. Sua contribuição foi romper o contato entre a casa e a grama e cercar a arquitetura de pavimentos de concreto ou pisos de

madeira. Seus jardins para o Rancho Bush (1954) na Califórnia pavimentam perímetros com a vontade de fundi-los com a paisagem. Um jardim artificial remete à natureza livre de uma paisagem.

Quando a arquitetura se torna mais pura – como na Casa Farnsworth, de Mies van de Rohe (1886-1969) –, o jardim entra na casa, pois uma moradia despojada só pode ser construída em meio a uma imensa solidão, atrás do véu de um bosque. Mas, diante dos escassos casos de residências dissolvidas na paisagem, o século xx fica mais bem retratado em um jardim público urbano, que se instala entre sebes, da mesma maneira que a natureza entra nas casas contida por um vaso. Nessa linha, o jardim pênsil de Le Corbusier propunha um jardim dentro do edifício: um espaço com vegetação aberta para o exterior para o qual os outros cômodos estão voltados. Um jardim para a vista. “Ou para não pegar reumatismo nos pés”, como apontou o arquiteto. Em sua Villa Savoye estão presentes a cobertura ajardinada e esse jardim pênsil com poucos elementos.

Ao contrário das esculturas que procuravam surpreender o visitante nos jardins da Villa d’Este, as estátuas de Moore ou Arp constituíam peças de contraste. Eram utilizadas pelos arquitetos mais inclinados ao geométrico, como Mies van de Rohe. Mas o jardim plenamente artístico chega na segunda metade do século xx, com o projeto posto em mãos de artistas da *land art*, como Richard Long e suas esculturas-entulho, ou Walter de Maria e suas instalações que exploram a atmosfera dos lugares. A condição para que uma de suas peças seja jardim e não instalação radica, certamente, na duração pensada pelo autor. Ian Hamilton Finlay construiu seu Little Sparta, em Stonypath (Escócia), como uma poesia visual em três dimensões. Trata-se de um parque cuidado e descuidado na encosta da colina Lanarkshire; uma espécie de museu ao ar livre em que mensagens esculpidas em pedra ou madeira expõem paradoxos entre um lugar encantador no mundo e a violência que existe nesse mesmo mundo.



## Um jardim do futuro?

Se foi o cubismo que desenvolveu os primeiros jardins modernos, a ponte entre a arte e a jardinagem foi uma estrada de duas mãos. Os jardins despojados de Luis Barragán compartilham o silêncio eloquente das pinturas metafísicas de De Chirico e mais tarde foram entendidos como pioneiros do jardim minimalista, fundamentado nos secos jardins budistas japoneses. Barragán continha seus jardins com muros ou vazios para depois fazê-los explodir. Não há neles caminhos nem sebes: só planos de água, terra, cor ou grama. Foi assim que o arquiteto mexicano combinou modernidade com tradição nativa. À água, parada ou refletida, em movimento ou sonora, acrescentou o uso variável da luz: filtrada ou colorida. Seu uso da cor, dos materiais rústicos e do silêncio deu ao jardim uma dimensão emocional inesperada.

## Barragán continha seus jardins com muros ou vazios para depois fazê-los explodir

A tendência atual de recuperar o solo industrial e empregar a flora nativa, ideia que Burle Marx já reivindicara, transporta para o âmbito doméstico uma preocupação com a sustentabilidade do jardim que pode ser entendida como mero senso comum: nem tulipas no deserto, nem cactos no ártico.

Em termos arquitetônicos, minimizar a manutenção traduz-se em pavimentos geométricos e em canteiros de fácil conservação. Le Corbusier já previu a chegada de gerações obcecadas pelo esporte e necessitadas de jardins que exigissem poucos cuidados. Seus jardins pênseis estavam destinados a pessoas ávidas de natureza, mas sem tempo livre. Beatrix Farrand (1872-1959), uma discípula estadunidense de Gertrude Jekyll, defendeu nos anos 1950 uma espécie de plantio agreste, ou seja: um estilo livre em meio a uma organização estrita como solução equilibrada para o eterno conflito entre formalismo e

naturalidade. Hoje, o paisagista alemão Peter Latz (1939), que ganhou fama internacional por reverter a paisagem industrial de Duisburg, na Alemanha, em um dos parques atuais mais aplaudidos, explica isso com um truque: pensar os jardins para o inverno, para que resistam, ajuda nos momentos difíceis. Na primavera, tudo volta a florescer.

# sala



Durante séculos as salas de estar, as salas de jantar e até os dormitórios da maioria das casas eram o mesmo cômodo: um espaço praticamente sem janelas para evitar a perda de calor, já que o vidro só começou a ser utilizado no final da Idade Média, quando passou das igrejas aos palácios e depois às casas mais humildes. Assim, as salas variavam entre as das choças, com um buraco no chão para acender um fogo, e as das cabanas, um pouco mais amplas, nas quais a família convivia com algum móvel – uma arca, um banco, uma mesa – e animais domésticos.

## Vitrúvio não deixou regras sobre a instalação de lareiras nas casas. Não tinha ouvido falar das chaminés

A alcova, a sala ou o salão aparecem não apenas misturados em um mesmo espaço físico, mas também se confundem terminologicamente em sua denominação medieval. Do século XI até o XV, o mobiliário e as armas informavam sobre o caráter aristocrático de uma moradia, embora as instalações e o aspecto dos cômodos fossem muito rústicos. A sala de estar era a própria casa. Até a difusão do uso das lareiras, os tetos das choças eram perfurados para que a fumaça atravessasse a palha, as tábuas de madeira e, caso houvesse, o sótão ou o celeiro. Esse sistema cumpria uma dupla função: dispersão e manutenção da fumaça, pois era a própria fumaça a proteger as vigas contra os insetos. Podemos até falar de uma terceira função da fumaça, já que ela secava os grãos armazenados no sótão.

Vitrúvio não deixou regras sobre a instalação de lareiras nas casas. Não tinha ouvido falar das chaminés. A lareira com parede lateral só surgiu no século XII, e há quem situe esse aparecimento em Veneza. Em seu primeiro livro, Andrea Palladio aponta as lareiras centrais – situadas entre colunas que por sua vez sustentavam as arquitraves sobre as quais ficava a abertura por onde saía a fumaça – como exceções. Mais habituais eram os buracos nas paredes pelos quais subia o calor do fogo. A calefação central, pensada pelos romanos, não foi aplicada nem aos castelos medievais nem aos palácios renascentistas. Os braseiros eram recipientes de metal, ou cubos perfurados, apoiados em pés. Podiam ser decorados, mas tecnicamente eram rudimentares: eram acesos ao ar livre e, quando o fogo ardia, eram transportados, sobre rodas, para dentro da casa. Também existiam aquecedores de pés, em caixas de madeira forradas com peles. De origem romana, a estufa (uma evolução do braseiro coberto) liberava calor para o

ambiente através de um tubo. Quanto mais longo o tubo, mais aquecida a casa.

Em castelos e palácios, as tapeçarias serviam para isolar o frio. Eram insuficientes, porém. Assim, as pessoas vestiam-se dentro e fora das casas de maneira muito parecida. Até que, a partir do século XIII, o vidro substituiu o papel e os tecidos nas janelas, e o isolamento melhorou notavelmente a vida em palácios e casas.

## Na Inglaterra do século XVI, o principal cômodo era o *hall*: um espaço multiuso que abrigava banquetes e servia de salão de jogos

Na Inglaterra, desde o século XVI, os *cottages* da maioria da população passaram a ter dois cômodos, e com isso um deles – onde as pessoas se aqueciam – cumpria a função de sala. Mesmo quando começaram a aparecer outros cômodos, a sala de boa parte das casas ocidentais era o lugar onde a vida diária acontecia. Nesse cômodo, as pessoas viviam e trabalhavam; cozinhavam, fiavam e reparavam suas ferramentas. Até o século XIX, boa parte das moradias era construída no campo, e embora na época romana já existissem *insulae*, que empilhavam até cinco andares de moradias, nas cidades europeias as casas com andares não se transformaram em edifícios comuns até o século XVI. A substituição dos tecidos lubrificadas com azeite por vidros translúcidos não apenas aumentou o isolamento como melhorou a iluminação do interior. E melhorou também a segurança, já que as pessoas se aqueciam com braseiros cujo perigo aumentava na proporção da pobreza do usuário. Sobreviver ao frio explica a importância da cama e o fato de que, em muitas casas grandes, esta ficasse na sala onde as visitas eram recebidas. A cama, com dossel ou transformada em quarto, era o bem mais prezado de uma casa. Seu valor representava 15% dos bens dos mais pobres, mas podia alcançar

preços muito altos devido, principalmente, ao custo dos tecidos e ao trabalho do estofador. As camas mais simples custavam o mesmo que uma vaca. O uso de tecidos e dosséis, além de funcionar como isolante, criava uma ideia, não formalizada, de intimidade: as camas eram como casas dentro das casas.

Na Idade Média, as mesas eram montadas e desmontadas depois das refeições, isto é, a sala era refeitório e sala. A soma desses usos – mais a adaptação noturna em dormitório – compunha uma casa. Assim, embora a maioria dos cômodos, quando havia mais de um, servisse para várias funções, as casas urbanas ricas tinham, já desde a era medieval, cômodos dedicados a usos específicos. As primeiras divisões eram muito primitivas. Distinguiam-se entre armazém e espaço útil, ou entre espaço privado e de uso familiar, em uma época em que ainda não existia o conceito de intimidade. As arcas – que faziam as vezes de armários, despensas e até assentos – constituíam a principal peça de mobiliário. A cama era o lugar mais aquecido e a mesa, um móvel que podia ser transportado.

## John Thorpe construiu, em 1597, o primeiro corredor moderno em uma casa localizada no bairro londrino de Chelsea

Na Inglaterra do século XVI, o principal cômodo das casas era o *hall*: um espaço multiuso que servia como sala de visitas, sala de jantar e de jogos. As salas de estar apareceram nas grandes residências durante o Renascimento. No resto das casas, em que vivia a maioria da população, não se diferenciava entre os cômodos e, normalmente, nem sequer se dispunha de vários deles. Embora Luís XIV tenha tornado moda as salas de jantar separadas das salas, na Paris do século XVIII apenas um décimo dos cidadãos dormia e comia em cômodos separados. Quando os usos de cada cômodo ficaram mais definidos, apareceram os corredores na distribuição das casas ricas. John Thorpe

construiu, em 1597, o que se considera o primeiro corredor moderno em uma casa localizada no bairro londrino de Chelsea. O arquiteto Roger Pratt justificaria esse uso do espaço no século XVII pela “necessidade do dono da casa de não topar com os serviços”.

## A ampliação do Palácio do Versalhes confirma os franceses no topo da decoração e do design de interiores da época

Os ecos renascentistas estenderam-se espacialmente pela Europa e, temporalmente, quase até o século XVII. Durante boa parte desse século, a elegância era uma questão de equilíbrio e tanto no exterior como no interior dos edifícios a palavra-chave era “harmonia”. A consistência e a simetria renascentistas organizavam a paisagem doméstica nos palácios e nas grandes casas. Algumas dessas casas particulares chegaram a traçar as pautas estilísticas na decoração dos salões palacianos. O Palácio de Luxemburgo – cuja construção, concluída em Paris na década de 1620, sofreu forte influência de Maria de Medici – transformou-se em um modelo a ser imitado. E a ampliação do Palácio de Versalhes, cinquenta anos mais tarde, confirmaria os franceses no topo da decoração e do design de interiores da época, alavancando a reputação internacional do pomposo estilo decorativo do pintor Charles Le Brun. Essa liderança atrairia a visita de arquitetos como sir Christopher Wren, autor da Catedral de Saint Paul, em Londres. Também os monarcas holandeses recrutavam seus decoradores entre os que tinham aprendido o ofício na corte francesa. Mas, com as viagens, o estilo renascentista mudava. Na Holanda, os refinamentos franceses simplificaram-se e tornaram-se mais acessíveis para a ampla classe de comerciantes do país.

Apesar da sofisticação de alguns estofadores e arquitetos, a palavra-chave que deixa para trás o estilo renascentista e



abraça o século XVII é “comodidade”. O conforto, tal como o entendemos hoje, é um valor de meados do século XVII. E, paradoxalmente, um monarca, Luís XIV, que tinha uma faceta sofisticada e pomposa e outra íntima e acomodada, teve papel fundamental na difusão dessa característica e na sua associação ao âmbito doméstico.

No início do século XVII, na França de Luís XIV, a cerimônia que cercava o monarca contrastava com as ideias pragmáticas que buscavam maior comodidade nos lares. E os cidadãos reivindicavam conforto. O aparecimento do *Cours d'architecture* de Augustin-Charles D'Aviler (1710), muito menos acadêmico do que os cinco volumes de Jacques-François Blondel do final do século XVII, o tornou possível. Assim, na corte, o luxo dos cômodos contrastava com o recolhimento dos refúgios mobiliados e decorados para as favoritas do rei.



Já por volta de 1670, entraram na moda as poltronas confortáveis: macias, acolchoadas e estofadas. O acolchoado começou nos braços e no encosto dos assentos até alcançar toda a peça. A vida ficou mais macia. Depois da poltrona, viria o sofá, que os franceses chamariam de “canapé”. Também os espelhos popularizaram-se no século XVII. Os arquitetos utilizavam-nos para aumentar os cômodos. A demanda era tão grande que a fábrica foi patrocinada pela Coroa. No final desse século, os franceses tinham conseguido fabricá-los em um tamanho considerável, mas apenas obtiveram peças realmente grandes quando abandonaram o método veneziano do sopro e

inventaram o seu próprio. No século XVIII, os franceses transformaram-se nos reis dos espelhos. Isso era notório na decoração das paredes: ver-se da cabeça aos pés era algo extraordinário.

Um palacete barroco contava com uma área de serviços, uma área pública e apartamentos privados. Três áreas de usos diversos que podiam ser organizadas em vários andares (nos quais os serviçais ocupavam as áreas mais afastadas: sótãos ou porões) ou em várias alas. Nesses casos, o costume era distribuir os cômodos de forma contínua, sem corredores, em uma sucessão de portas que, quando se abriam, geravam belas perspectivas. Mas tal disposição era pouco prática na hora de garantir acessibilidade e intimidade para os ocupantes.



Nos palácios franceses do século XVII, a sala era o refeitório das grandes ocasiões. Na Europa do sul, usavam-se as *loggias* também para jantares de verão, e, nos climas pouco amenos, a sala de banquetes ou a sala de jantar de gala podia chegar a ocupar um edifício independente no jardim. Durante as celebrações, as mesas eram retiradas das salas depois da refeição para dar lugar ao baile. Os arquitetos recusavam-se a deixar nas mãos dos estofadores a execução das grandes camas, e faziam o mesmo com relação às la-reiras nos salões: ela era a peça principal, a mais arquitetônica e ousada e, portanto, a

mais apreciada. Geralmente, era a única fonte de calor e de luz, ao chegar a noite. Os franceses esforçaram-se para integrá-la ao resto do cômodo. Costumava-se decorar a parte de baixo com uma tela feita sob medida. Nos países nórdicos, as lareiras tinham um aspecto mais funcional. Quase sem ornamentos, eram pouco mais que uma incisão na parede, um buraco em que a lenha queimava, ao passo que a chaminé ficava escondida na parede. Nesses casos, os trasfogueiros que apoiavam a lenha adquiriam um valor decorativo. Tanto é assim que a importância de um cômodo podia ser aferida a partir da riqueza e sofisticação dos trasfogueiros.

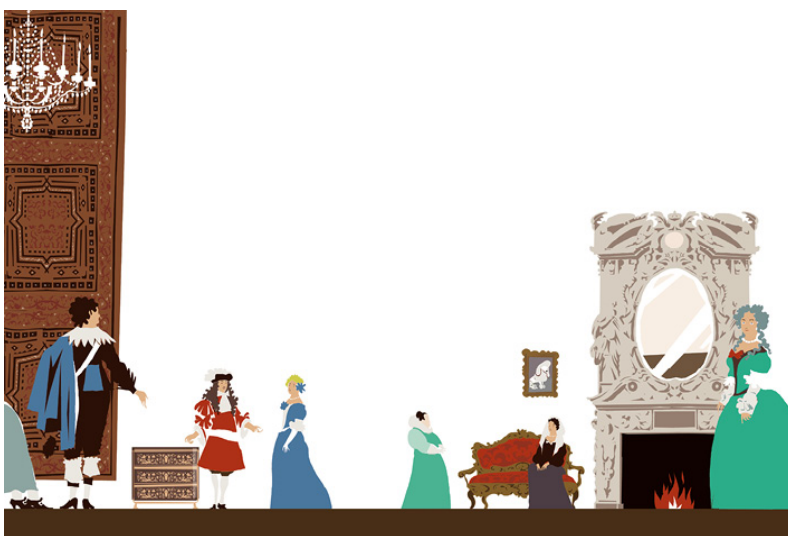
## Os espelhos são um fenômeno do século XVII

A outra peça fundamental das salas durante o barroco foram os tetos. As molduras de gesso entraram na moda, e muitas vezes os detalhes salientes eram revestidos com folhas de ouro. Outra opção eram os painéis de madeira e, por último, os planos, que serviam para pintar afrescos. A busca da unidade entre arquitetura e ornamento é uma das principais preocupações da época. A policromia alcançou certa popularidade no final do século XVII. Diversos mármorees eram combinados para formar tabuleiros nos pavimentos. No final do século XVII, apareceram também as janelas duplas para proteger do frio. E, com o mesmo objetivo, popularizaram-se os pisos de madeira. Os pisos de mármore ou outras pedras ficaram reduzidos ao *hall* ou aos grandes salões. Os pisos cerâmicos triunfaram na Itália e na Holanda em meados do século, quando a cerâmica de Delft (prática, resistente e bonita) adquiriu reputação internacional. Só nas casas ricas as peças de revestimento de madeira eram separadas, formando combinações geométricas. No resto das moradias, as folhas de madeira eram fixadas no chão com os pregos aparentes e sem intenção decorativa.

## Nos salões, a lareira era a peça

## principal, a mais arquitetônica e ousada

Quando as decorações murais se sofisticaram, a pintura de paredes e tetos passou a imitar o acabamento de alguns materiais. As imitações de mármore ou madeira entraram na moda. Até o efeito das lacas japonesas começou a ser usado no princípio do século XVII. Mas a melhor imitação veio com o *trompe-l'œil*: um truque de óptica típico do barroco que faz aumentar visualmente as salas graças a paredes e tetos com pinturas de balcões, balaustradas ou projeções que falseiam a perspectiva.



## Nos tetos barrocos, os detalhes salientes das molduras de gesso eram revestidos com folhas de ouro

As janelas, que se abriam para dentro para proteger os vidros do vento, eram fechadas com venezianas internas, que serviam como isolantes térmicos e filtros de luminosidade. Ainda no século XVII, as janelas eram mais fonte de luz e ventilação do que decoração. Na Europa, costumavam ser alongadas e estreitas, para evitar fuga de calor. Mas, quanto melhor era uma casa,

maiores eram suas janelas. Até meados do século XVIII, as cortinas não eram peças de decoração. Por isso, a maioria das casas retratadas nos quadros da época apresenta cortinas estreitas, pouco vistosas, dos dois lados das janelas.

## A maioria das janelas não teve cortinas até meados do século XVIII

Deixando de lado a vida protocolar, podemos dizer que a convivência familiar dava-se em cômodos que combinavam o uso de sala de estar e de jantar. O *parlour* inglês, a *salette* francesa ou a *saletta* italiana: todos eram cômodos mobiliados com um aparador – onde ficavam a louça e a prataria – e uma mesa – muitas vezes dobrável – que era retirada do centro do cômodo quando não ia ser usada. Muitas das refeições eram levadas ao dormitório, ainda o melhor cômodo da casa. Nos quartos também se montava uma mesa – ovalada ou redonda, para criar um clima mais doméstico ou facilitar a circulação dos serviços – que era guardada apoiada na parede. As cadeiras, mais escassas do que as mesas, ficavam encostadas à parede e só eram dispostas à volta da mesa quando necessário. Esse costume fez com que – como mostram muitos quadros – houvesse pouco cuidado com boa parte do estofamento posterior dos encostos (tal como fazemos hoje com a parte de baixo dos assentos). Na Europa, no princípio do século XVII, havia fundamentalmente dois tipos de cadeira: o modelo Farthingale, cujo encosto não chegava ao assento nem era estofado na parte de trás, e outro modelo, mais simples, chamado “cadeira holandesa”, feita de madeira de carvalho e junco, que lembra o mobiliário Shaker. Este último modelo, encontrado principalmente nas zonas rurais, foi considerado provinciano e logo desapareceu dos retratos da época. Além dos trabalhos ornamentais concentrados nas lareiras das casas, o principal móvel de uma sala era o aparador onde se guardavam as baixelas. Em muitas ocasiões, esses móveis configuravam o cômodo e eram coroados por estantes que exibiam pratarias e cerâmicas. Nas salas de jantar também havia bacias para a

lavagem das mãos e para gelar o vinho.

As cadeiras ficavam encostadas à parede e não dispostas à volta da mesa. Esse costume fez com que se descuidasse do estofamento posterior, tal como fazemos hoje com a parte de baixo dos assentos

Durante o século XVII, as mudanças na maioria dos lares foram escassas. Nas casas prósperas, eram mais comuns no mobiliário do que na distribuição dos cômodos. Isso preparou o terreno para a preponderância dos estofados. Era o estofado que dava unidade ao mobiliário e, em última instância, à sala. Por isso, os tecidos protagonizaram boa parte dos acabamentos arquitetônicos da época. As pessoas revestiam as paredes pendurando roupagens de seda ou veludo e utilizavam tapeçarias para ocultar portas. Contudo, as tapeçarias que narravam cenas épicas saíram de moda e já no final do século XVII usar tapeçarias na sala de jantar era considerado de mau gosto. Como os tecidos retinham o cheiro dos alimentos, a melhor opção contra o frio consistia no papel de parede. Talvez para compensar, nessa mesma época as cortinas passaram a ser elementos decorativos, além de funcionais, e consequentemente sofisticaram-se. Os mesmos quadros que hoje são fonte para a história do design de interiores mostraram a moda dos tapetes orientais (iranianos ou turcos) esticados em cima de mesas, em vez de ficar aos pés do mobiliário. A pintura flamenga retrata esses tapetes instalados no alto nos melhores dormitórios transformados em salas de visitas.





No final do século xvii, com o advento dos canapés e das tapeçarias acolchoadas, as linhas dos assentos começaram a curvar-se. O encosto das cadeiras aumentou, e as tapeçarias tornaram-se removíveis e ganharam grande variedade de tecidos: couro, veludo ou lã. No princípio do século xviii, o mobiliário em geral aumentou, em número e tamanho. Os móveis eram fabricados com materiais de melhor qualidade e mais ornamentados. Mas a comodidade foi a chave que orientou sua evolução, daí algumas das peças surgidas nessa época serem batizadas com essa palavra costurada ao nome, como nos casos da cômoda ou do *fauteuil de commodité*,<sup>5</sup> uma espécie de poltrona. Também nessa época os tapetes desceram das mesas para ocupar seu posto no chão. De meramente decorativos, passaram a desempenhar uma função.



O rococó era iminente. Depois da morte de Luís XIV, as formas irregulares substituíram as poucas linhas retas que restavam. Estava nascendo um novo estilo que, da corte parisiense, seria exportado para boa parte dos palácios europeus. Holanda e Inglaterra, onde imperava um estilo mais sóbrio e mais afim com as classes médias, constituíram a única resistência à expansão do estilo afrancesado. Os holandeses produziam cerâmicas de cores brilhantes e fácil limpeza. A principal contribuição dos ingleses foram as cadeiras com encosto e assento de vime.

O século XVIII começou com a França como protagonista absoluta da moda em design de interiores. As ideias de conjugar o recolhimento e o conforto doméstico com a pompa palaciana tiveram em Luís XIV seu protagonista e constituíram as sementes do rococó. O curvilíneo substituiu o retilíneo antes que o monarca falecesse, em 1715. O rococó foi o apogeu do barroco e afetou, predominantemente, o interior da residência. Acabamentos arquitetônicos (os painéis murais ou as cornijas), candelabros, móveis e papéis de parede: tudo na moradia foi redecorado a partir de um estilo que enfatizava a curva. A nervura fazia o rococó parecer um estilo com movimento. A sofisticação era sinônimo de complexidade: o retorcido, o côncavo e o convexo. Os espelhos de parede, como parte de seu revestimento, entraram na moda para aumentar os reflexos das velas dos candelabros. Essa voga excessiva viria a estender-se primeiro pelas cortes europeias e mais tarde pelos lares ricos. Como sempre, as alternativas nórdica, holandesa e inglesa consistiram em versões mais austeras do que a concebida em Paris. Mas curiosamente foi o arquiteto francês Daniel Marot – huguenote que se refugiou na Holanda e mais tarde trabalhou para o rei Guilherme III da Inglaterra – o responsável pela versão sóbria desse estilo, que combinava elementos práticos com as novas ideias de conforto que chegavam da França.

Na Inglaterra, o gosto pela ornamentação foi deixado um pouco de lado. O rococó não emplacou. Os arquitetos preferiram revisar o trabalho de Andrea Palladio e, com Iñigo Jones à

frente, as *villas* palladianas de Vêneto tiveram sua versão na fria campina inglesa. A Chiswick House, que Lord Burlington ergueu nos subúrbios de Londres, seguiu minuciosamente o fazer palladiano, mas a recriação se perde ao chegar ao interior: Palladio não deixou desenhos de mobiliário que pudessem ser copiados.

O desvario do rococó não demorou a cansar, mas a França conseguiu retomar a liderança do design e da decoração doméstica. O arquiteto Jacques François Blondel foi uma figura fundamental na formação dos novos projetistas. Em uma época em que não existiam estudos de arquitetura, só mestres a quem se podia observar, escreveu o tratado em dois volumes *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* (1737-1738). Sua influência viria a expandir-se. O neoclassicista francês Claude-Nicolas Ledoux, o arquiteto de origem sueca William Chambers e, indiretamente, Robert Adam seguiriam seus conselhos. Blondel escreveu também os verbetes sobre arquitetura para a famosa *Encyclopédie* de Diderot, por volta de 1750, e em todos os seus textos defendia a importância da distribuição como principal objetivo do arquiteto.

## O rococó foi o apogeu do barroco e afetou predominantemente o interior das casas

Madame de Pompadour, que encomendara quartos em estilo rococó, nunca se afastou do classicismo. De fato, seu irmão, o marquês de Marigny, que por volta de 1756 foi ministro das Artes, atreveu-se a chamar esse estilo de caipira e urgiu a volta à ordem neoclássica. A prova de que na França o rococó foi considerado um estilo frívolo é que os edifícios mais importantes e os salões mais representativos nunca abandonaram completamente o classicismo. A formalidade afastava-se das improvisações inovadoras, por mais elaboradas

e surpreendentes que fossem. Assim, de volta às fontes clássicas, em meados do século XVIII a moda parisiense passou a ser a decoração “à grega”. Não é casualidade que justamente nessa época tenham começado a ser escavadas as ruínas de Pompeia e Herculano. Os mais rigorosos, ao julgar o estilo renascentista como uma reinterpretação, tinham decidido retornar às fontes gregas, em que estariam a verdade e a origem. Data do último quarto do século XVIII a *Geschichte der Kunst des Alterthums* [História da arte na Antiguidade], do pai da arqueologia Johann Joachim Winckelmann. Em 1764 o mesmo autor já havia publicado suas *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* [Observações sobre a arquitetura dos antigos], em que distinguia entre o grego, o romano e o greco-romano.

O neoclassicismo francês começou a expandir-se pela Europa na segunda metade do século XVIII, mas curiosamente só chegou à Itália no final desse século, apesar de as escavações nas ruínas de Pompeia terem sido chaves para esse retorno ao classicismo. Contudo, a ornamentação e a decoração não se limitavam a recuperar a antiga ordem grega. Um moveleiro como o londrino Thomas Chippendale combinava referências góticas ou chinesas em suas cadeiras e mesas. De fato, essa foi a época das *chinoiseries*. Do longínquo Oriente, chegavam lacas, biombos, leques e sedas que, pouco a pouco, encontraram seu lugar na decoração das salas. Seu colorido, seu exotismo e seu excesso combinavam com os cômodos rococó; por isso desapareceram assim que o neoclassicismo impôs-se, em meados do século XVIII, para voltar a aparecer só com a entrada do século XIX.

As cidades e os países destacavam-se em alguns fazeres específicos. Assim, a França, além de dar o tom das tendências decorativas, ostentava a liderança na fabricação de cerâmicas. Os alemães (sobretudo Meissen) eram os reis da porcelana seleta. A Holanda exportava a cerâmica de Delft. A Itália tinha os melhores veludos e damascos em Gênova, e os melhores mármore no Vêneto. Os italianos também eram mestres nos

estuques e nos gessos (*scagliola*) que imitavam o mármore. E talvez por isso a Inglaterra nunca tenha tentado competir com o luxo francês nem com a criatividade italiana. Encontrou seu mercado na sensatez: prestou atenção às demandas das classes médias. Tipologicamente, concebeu escritórios e mesinhas para tomar chá. Do ponto de vista dos materiais, seus tecidos de lã tornaram-se famosos.

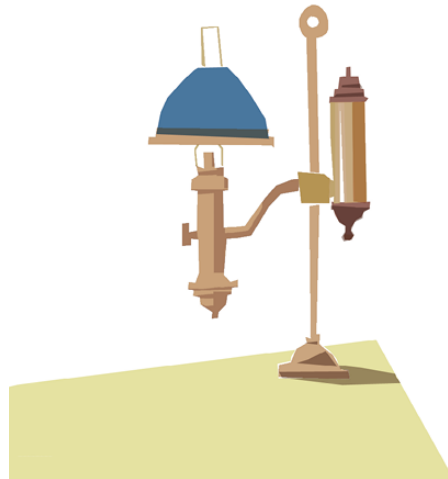
A sala adquiriu natureza de espaço comum por volta da metade do século XVIII. Ninguém mais, salvo os doentes ou as parturientes, recebia no quarto. Os dormitórios de Estado saíram de moda, e a sala deixou de ser um lugar para banquetes. Nas casas ricas as salas serviam para ouvir concertos. Eram mobiliadas com sofás adaptados aos cômodos e cenários combinando com as paredes para que os móveis não descaracterizassem a decoração.

## A sala adquiriu natureza de espaço comum necessário nas casas por volta do século XVIII. Ninguém mais, salvo doentes ou parturientes, recebia visitas no quarto

A lareira mantinha-se como principal elemento da sala, sobretudo nas planejadas por Robert Adam (1728-1792), que levou as ideias neoclássicas aos lares de classe média graças à sua capacidade de simplificar ornamentos. Apesar de novamente ser protagonista e centro do lar, a lareira diminuiu de tamanho, ficou mais baixa e sua complexidade arquitetônica reduziu-se. Sobretudo na Inglaterra, onde uma composição arquitetônica simples, com um espelho no centro, um quadro ou um relevo de cariátides ou uma cena mitológica, no caso dos neopalladianos, era toda a decoração. Em compensação, cuidavam da decoração das grelhas de ferro e dos trasfogueiros. O carvão era nessa altura o principal combustível. As estufas já

aqueciam boa parte das salas de jantar da Alemanha, Escandinávia e Europa central, mas não emplacavam na Inglaterra.

No século XVIII, as cores apropriadas para as grandes salas eram o branco e o dourado. Os cômodos pequenos podiam ser pintados com tons mais intensos. Assim era na Alemanha, Holanda e Inglaterra. E, principalmente, em Roma. De fato, a decoração neoclássica foi muito mais colorista do que se imagina. E a viagem à Itália, que tantos arquitetos faziam, tinha como resultado não apenas o gosto pelo clássico, mas também a imitação do colorido com que se decorava na Roma da época. A ornamentação das cornijas era realizada em gesso na Itália e em papel mâche na Inglaterra. Embora ainda fosse um recurso exclusivo, em 1760 a França ocupava a liderança na produção de papéis de parede. Imitavam a textura dos tecidos: veludos, damascos ou sedas. Eram colados nas paredes ou emoldurados para funcionar como painéis móveis.



As janelas continuavam sendo um assunto complicado. Guilherme III da Inglaterra começou a cobrar um imposto por janela em 1696, e desde 1720 a maioria delas já tinha cortinas. Com o tempo apareceram também os bandôs para cobrir os trilhos das cortinas. Os cortinados sofisticaram-se; os que podiam ser erguidos foram considerados os mais elegantes. Além de chegar às janelas, os tecidos, sobretudo os grossos,

apropriaram-se do piso. Por volta de 1750, os pavimentos deixaram de ser decorados em algumas mansões inglesas porque os tapetes começaram a cobrir todo o chão. Esse costume prevalece hoje no Reino Unido, onde até os banheiros são acarpetados. Mas em meados do século XVIII a versão pioneira do carpete eram tecidos e tapetes costurados, como em um *patchwork* que cobria todo o chão. Uma alternativa ao revestimento com tecido era a esteira, até que, muito mais tarde, no final do século XIX, o linóleo se popularizou e deu início à concorrência dos plásticos.

Embora uma cadeira fosse um objeto valioso e as mais populares nas casas fossem as de modelo rococó Luís XV, com o retorno ao classicismo as linhas retas também voltaram ao mobiliário. As curvas foram dispensadas, mas os acabamentos macios ficaram. Até os espelhos ganharam seriedade: começaram a ser pendurados verticalmente. Já não se inclinavam para a frente, como fora o costume até então.



Quando terminou o século XVIII, o rococó já tinha desaparecido completamente das salas de bom gosto. Entretanto, também nessa época o bom gosto e o luxo decorativo espelhavam-se no estilo francês, enquanto o inglês era sinônimo de praticidade, resistência e durabilidade. Assim, na dicotomia entre o prático e o luxuoso, moviam-se os estilos decorativos. E, se a França dominava a decoração luxuosa, publicações inglesas, como o livro *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Drawing Book* (1788), do moveleiro George Hepplewhite, tiveram influência marcante na América do Norte, Escandinávia e Europa central. Depois da

Revolução, a França passou por uma fase de poucas construções, o que quase lhe custou a liderança em decoração. A decoração de interiores francês, no entanto, recuperou-se antes da arquitetura pela mão do novo estilo império. O nome foi dado por ser o estilo favorito da época imperial napoleônica, mas sua acolhida foi tão boa que se popularizou por toda a Europa e América. Ao ponto de, apesar de Napoleão ter sido vencido em 1815, durante anos continuarem a ser impressos livros com imagens para fabricação de móveis império. Isso prolongou a influência desse estilo até meados do século XIX. Foram dois franceses, Charles Percier e seu sócio Pierre-François Fontaine, que criaram o estilo para o interior das grandes casas. Com o império, a estética das tendas militares triunfou. Os drapeados e a decoração com tecidos dominaram alguns cômodos, combinando um tecido fino (à maneira de véu) junto à janela e um pano grosso, longo e luxuoso, para a cortina interna. Os sócios acabaram por trabalhar só para Napoleão. Seu livro de 1801-1812 – *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement* – teve grande influência, embora suas ilustrações fossem difíceis de interpretar.



O estilo império francês coincide com o *revival* grego que se produziu na Alemanha e na Inglaterra como consequência do neoclassicismo. Também o gosto pelo oriental durou de 1780 a 1820, para reaparecer nos anos 1930. Com esses resgates,



aparece o pitoresco como um conceito decorativo e arquitetônico. O estilo nascia de uma observação romântica da paisagem, da arquitetura e da decoração. As coisas deviam ser, ou pelo menos parecer, naturais. O clássico era muito rígido e retilíneo, alheio à natureza. O pitoresco era assimétrico e curvilíneo, características que, um pouco mais tarde, desembocariam na revisão do gótico tanto na arquitetura como no design de mobiliário. Os defensores do pitoresco eram pessoas que ou idealizavam a história ou se sentiam mais à vontade em ambientes mais descontraídos e informais do que os propiciados pelo classicismo. Os ingleses adeptos do pitoresco foram os primeiros a desfazer a rigidez da disposição dos móveis encostados na parede. Sofás, cadeiras e mesas passaram a ocupar o centro dos cômodos em uma disposição mais descontraída e confortável, muitas vezes em torno de uma lareira, e não ao longo do perímetro do cômodo.

Além da disposição dos móveis, outra inovação desses tempos em busca da comodidade foram as experiências dos estofadores com novos enchimentos. Os assentos ficaram mais firmes com os novos materiais. E, em geral, o mobiliário assemelhou-se à arquitetura, tanto nas formas como nas cores. Assemelhou-se a tal ponto que, no final do século XVIII e início do XIX, boa parte dos móveis era pintada a mão a fim de combinar com os cômodos onde ficariam.



Mas foi uma lâmpada a responsável pela mudança da natureza da vida familiar nas salas. A lâmpada de Argand foi inventada pelo suíço Ami Argand, que, apesar de a ter patenteado em 1783, não conseguiu evitar que um francês chamado Quinquet roubasse (confessadamente) sua ideia e lhe desse um nome universal. A potência da luz que a lâmpada de Argand emitia era tão superior à das velas que os membros das famílias se sentavam a uma mesa em torno dela para ler, costurar ou jogar cartas.

A lâmpada sofisticou-se até chamar-se Astral e ser pendurada. Esse novo invento foi patenteado na França no princípio do século XIX e gozou de certa popularidade. Seu único defeito era a dificuldade de manutenção e a sujeira que produzia, em tal quantidade que o óleo acabava bloqueando o acendedor. A questão foi resolvida com outro estágio do invento e o aparecimento de uma nova lâmpada, a Lyncomena, do francês Bernard Guillaume Carcel. Finalmente, a iluminação a gás, já testada nas ruas, acabou por ser instalada nos lares. Em Londres, a sala de jantar da casa de sir John Soane recebeu iluminação a gás em 1824. Isso fez com que as velas desaparecessem, primeiro das casas ricas e logo depois dos

lares humildes, embora muitas das primeiras lâmpadas mantivessem, curiosamente, a forma de vela. Com o tempo, instalaram-se nas casas candelabros com luz de intensidade variável (o gás tornava isso possível), e em meados do século apareceram as luminárias de mesa a gás. A nova iluminação afetou a decoração. Algumas cores acabaram um pouco desfavorecidas e deixaram de ser utilizadas; a expansão do gás foi irrefreável. À primeira companhia, estabelecida em Londres em 1812, seguiram-se as da Filadélfia, em 1836, e a Sociedade Catalã de Iluminação a Gás, com sede em Barcelona, nascida em 1843. Três anos depois outra companhia seria sediada em Madri.

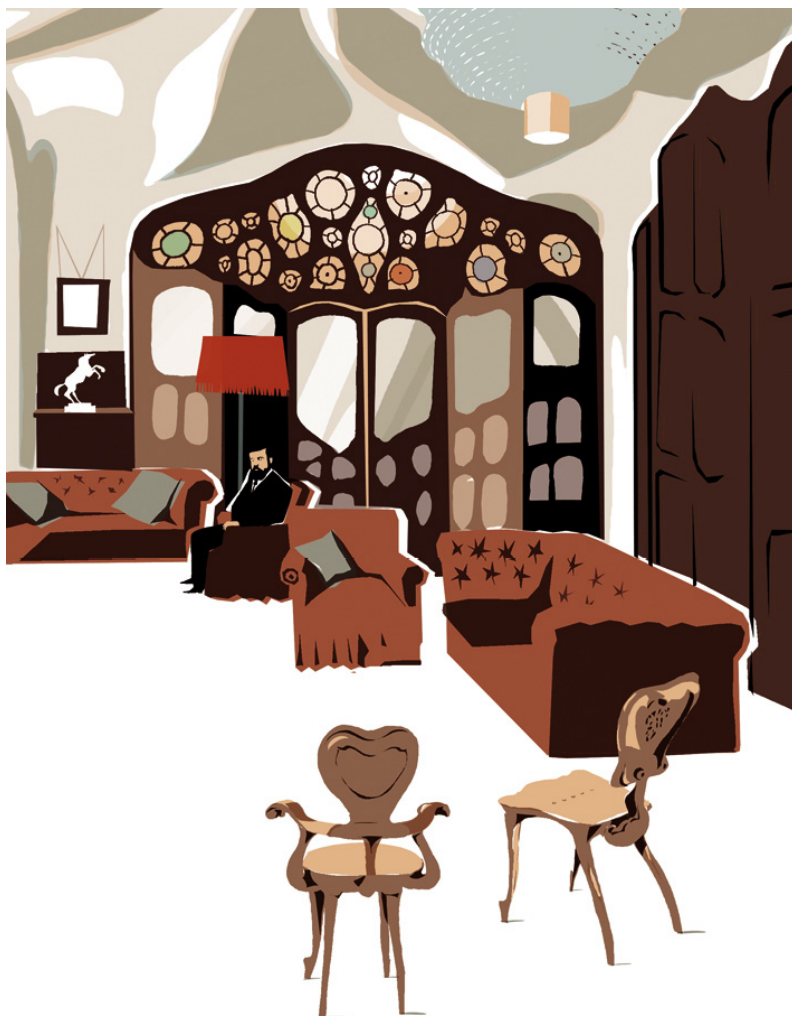
A retomada neoclássica foi uma reação aos excessos do rococó e, portanto, uma volta ao equilíbrio, ou seja, um descanso para os olhos. Por isso, era esperado que o movimento que arrancasse a decoração de tamanha placidez fosse denso, faustoso e, certamente, assimétrico. Essas características combinaram-se para formar os estilos que, localmente, foram experimentados nas salas. Na Paris de 1830, a mansão dos Rothschild foi decorada segundo o gosto neopompeiano, excessivo e opulento. Tanto que esse excesso passou à história com o nome de seus promotores, “estilo Rothschild”. O estilo italianizante, neorrenascentista e ordenado por simetrias – também conhecido como *beaux arts* – transformou-se no favorito para decorar as salas burguesas do final do século XIX.

Entre outras revisões e recuperações, renasceram, em novas versões, os estilos arabesco, Luís XIV – versalhês – e Luís XV – rococó. A recuperação do gótico foi uma questão de orgulho nacional na Inglaterra, onde, em 1836, ergueram-se nesse estilo revisionista o Palácio de Westminster e o Parlamento. No entanto, no âmbito doméstico, o neogótico resultava rígido, estirado e incômodo. Mesmo assim, os magnânicos levaram esse estilo para dentro de suas casas, como no caso de Strawberry Hill, a casa que Horace Walpole planejou ao longo de cinquenta anos e onde escreveu, além disso, o primeiro romance gótico: *O castelo de Otranto*. Antes que Augustus

Welby Northmore Pugin, autor do Palácio de Westminster (1834), escrevesse seu livro sobre o mobiliário gótico e assentasse as bases do que para ele era a forma cristã da arquitetura, George Smith já tinha projetado móveis nesse estilo (1820), que ele próprio repudiou anos depois, considerando-o uma fantasia para ricos e caprichosos.

Contudo, no começo do século XIX, a revisão gótica e medievalista recuperou o uso doméstico das vidraças, que até então tinha sido defendido apenas por alguns poucos arquitetos, entre eles sir John Soane. As famílias burguesas – uma classe social que desejava participar do progresso e conservar os privilégios – encontraram a tampa da sua panela nesse estilo de atmosfera medieval que na França se chamou *troubadour*. No mar de revisões, até o rococó teve a sua (neorrococó ou estilo Luís XV), que triunfou nas casas mais ricas de Londres até o final do século XIX. Na verdade, todas as versões de estilos cunhadas com nomes de reis da França transformaram-se, quase ao mesmo tempo, nos estilos dos novos ricos e no império dos estofadores. Já prevíamos: a burguesia começava a povoar as cidades.

Apesar de o estilo império ter durado muito mais do que o império napoleônico, a derrota do imperador recuperou um novo gosto pelo austero. Seus característicos cortinados pesados tinham desaparecido em meados do século XIX. As cortinas passaram a ser enroladas sobre a janela ou recolhidas dos lados. À escassez de dinheiro, unia-se uma nova demanda por um tipo de decoração pouco ornamentado. A decoração não desapareceu, mas se concentrou nos detalhes. Agora ela tornava-se visível não por acumulação, mas por contraste com o despojamento.



Na segunda metade do século XIX, a decoração vitoriana acumulou todo tipo de revisões e, ao mesmo tempo, conseguiu obter um estilo próprio. A mistura de estilos popularizou-se, e esse ecletismo virou moda. Uma moda, aliás, capaz de sobreviver às críticas, às advertências e até às ameaças dos arquitetos mais acadêmicos. A “densificação” das residências resultante da acumulação de adornos produziu-se, no entanto, só no último terço do longo reinado de Vitória I, por volta de 1870 e até 1901. E dessa concentração de objetos nas salas da classe média deriva, em parte, o título com que a monarca passou à história: “a rainha de todos”. Contudo, o ecletismo vitoriano tinha um caráter epidérmico: não afetava a distribuição interna da casa. A decoração era aplicada sobre as paredes, em cômodos quadrados ou retangulares, ou no

mobiliário. Assim, roupagens à parte, a austeridade estrutural da sala de espera da arquitetura moderna estava preparada.



As cores das casas variaram pouco. As salas de jantar e as bibliotecas eram os cômodos mais escuros até que, por volta de 1830, os tetos começaram a ser pintados em cores, porque o branco era considerado muito brilhante. Segundo o historiador Stephen Parissien, o branco não foi usado nas paredes até meados do século XIX. O tom dependia também do estilo escolhido para decorar as casas. O neogótico, por exemplo, requeria um mobiliário envernizado e muito escuro para conseguir uma aparência medieval.

Além das mudanças de cores, em meados do século XIX o papel de parede popularizou-se maciçamente. A impressão e a

disponibilidade do papel em rolos mudaram uma indústria cuja primeira máquina tinha sido patenteada por Nicolas-Louis Robert na Paris de 1799. Já em 1860 contavam-se trezentas fábricas só na capital francesa. Dos mais simples aos mais acetinados, transformaram-se em uma das primeiras soluções decorativas democráticas. Eram fixados na parede com cola feita de água e farinha, e as diversas fábricas ofereciam variedades de preços e estilos. A moda chegou até as mansões mais ricas, que encomendavam papéis exclusivos.

O papel de parede chegou a ser tão popular que muitos burgueses se mostraram incapazes de distinguir entre um afresco e um papel exclusivo. Não era fácil fabricá-lo. Os melhores, os chineses, eram pintados a mão. Algo parecido ocorrera quando, para manter a exclusividade das decorações de frisos e cornijas, os próprios burgueses solicitavam aos gesseiros que destruíssem os moldes em que tinham trabalhado. Honoré de Balzac explica isso em seu romance *A prima Bete* (1846): finalizada a decoração do salão da cantora Josépha Mirah, ela pede que destruam os moldes. A todas as revisões e aos móveis que chegavam do Oriente, uniu-se o desembarque dos materiais vindos das colônias. O ratã, o vime e a possibilidade de trabalhar esses materiais com técnicas de cestaria permitiram construir cadeiras leves, confortáveis, duradouras e muito econômicas.

## Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright admitiram sua dívida para com *The Grammar of Ornament*, de 1880

As salas das casas opulentas continuaram, no princípio do século XIX, inspirando-se em modelos históricos. Na América do Norte, onde os ricos eram mais ricos, os decoradores usavam cada vez mais livros de história e materiais jornalísticos para obter ideias e sofisticar suas salas. Nesse sentido, podia ser bem útil o guia *The Grammar of Ornament*, que Owen Jones



publicou em 1856 e que explicava como combinar ornamentos com rigor gramatical. Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright admitiram sua dívida para com a edição norte-americana de 1880. Mais radical que Jones, e contrário a qualquer produção industrial, o poeta William Morris, associado em seu estúdio a Marshall e Faulkner, chegou a produzir seu próprio papel de parede e a se autoproclamar uma “companhia de artistas historicistas”. Charles Eastlake, discípulo de Morris, escreveu o livro *Hints on Household Taste: the Classic Handbook of Victorian Interior Decoration*, que chegou a ter sete edições depois de ser publicado em Londres em 1868. Foi Morris quem capitaneou a recuperação “dos sólidos valores medievais” com liderança quase religiosa. Mas, apesar de tomar emprestados exemplos do Medievo, sua aposta foi radical. Propôs uma guinada à austeridade: despir as salas, liberá-las de mentiras. O despojamento durou pouco. Os próprios membros de seu estúdio procuraram motivos decorativos entre as estampas florais e os detalhes japoneses para seus tecidos, mas o caminho para a simplificação ornamental ficou aberto. Aberto e... pouco aplaudido. No final do século XIX, a classe média continuava a suspirar pelo pitoresco.

Se os franceses definiram durante anos a pauta decorativa, os ingleses e os escandinavos conseguiram os acertos mais confortáveis. Por volta de 1870, muitas casas começaram a pintar de branco a madeira das salas. Embora em meio a tantos *revivals* tenha se restabelecido também o gosto pelas antiguidades, o despojamento havia emplacado. Tinha argumentos de peso, embora a maioria dos lares temesse o vazio e se inclinasse pela defesa da maquiagem.



Contudo, foram muitos os que, no limiar do século xx, abriram a porta da sobriedade moderna. As curvas do *art nouveau* apontaram novos caminhos. O mobiliário e os interiores de Victor Horta em Bruxelas ou Antoni Gaudí na Espanha libertaram o olhar, mas continuaram com a tradição de vestir a casa planejando todos os elementos úteis de uma moradia: dos puxadores aos trincos. Esse excesso de sensualidade conseguiu impulsionar definitivamente o despojamento moderno que chegou da Alemanha. Fatores externos, como a incorporação da mulher ao mundo do trabalho, os horários estendidos nos escritórios, o automóvel ou o desaparecimento paulatino do serviço doméstico, mudaram as casas mais do que qualquer moda ou descobrimento. Nas cidades, as moradias empilharam-se. E os principais apartamentos eram reservados para os

burgueses. Neles, o acesso às grandes salas dava-se pela escada principal do edifício. Já o resto dos moradores dos novos prédios urbanos vivia como os criados nas casas europeias de antes: nos andares baixos, com pouca luz, ou nos apartamentos de cobertura, expostos ao frio e ao calor.



Sem dúvida, Josef Hoffmann foi o primeiro a transformar os móveis em arquitetura. Na sala de seu Palácio Stoclet de Bruxelas (1905-1911) empregou o mármore e o cobre, as madeiras exóticas e até as folhas de ouro, como nos interiores mais opulentos. Era, no entanto, de uma modernidade terminante e destruidora. Os móveis cartesianos que Hoffmann tinha aprendido a planejar com seu mestre Otto Wagner fundiam-se com as paredes como plintos de uma mesma

arquitetura.

A mesma coisa acontecia com algumas das últimas casas planejadas pelo austríaco Adolf Loos, como a Casa Moller (1928), em Viena, ou a Casa Müller (1930), perto de Praga. Ambas correspondiam a uma ideia sua: o *Raumplan* ou plano de volumes, um sistema que rompia convenções para combinar os espaços em distintos níveis de planta e que, como apontou Kenneth Frampton, antecipava o trabalho quase escultórico dos neoplasticistas holandeses. Loos foi autor de um ensaio que não necessita de explicação: "Ornamento e delito". Corria o ano de 1908, e um sujeito tão avançado arquitetonicamente como ele continuava jogando a culpa dos desastres dos interiores no gosto carregado das mulheres e na sua natureza inferior.

Sem chegar à radicalidade de Loos, Charles Rennie Mackintosh esticou a sinuosidade do estilo *art nouveau* até fazê-lo caber em um ideário moderno. Assim, emplacou um dos melhores precedentes da modernidade. Mas não teve êxito. A historiadora Anne Massey descreveu como seus trabalhos acumulavam piadas na Escócia, ao mesmo tempo que ganhavam seguidores em outros países europeus ou davam reconhecimento a autores como o alemão Hermann Muthesius. Este último e, dentre outros, o arquiteto Peter Behrens, que defendia a relação entre a arte e a indústria, criaram em 1907 o Deutscher Werkbund em Munique, uma associação para unir industriais e designers desejosos de buscar alternativas a uma arquitetura e um design muito elitistas. Mas alguma coisa falhou. Era difícil produzir móveis artesanais de maneira econômica e também era complicado fabricar peças de design de maneira industrial.

Os holandeses da revista *De Stijl* foram os próximos a dar testemunho dos móveis retilíneos, não ornamentados e, portanto, arquitetônicos. A sala da Casa Schröder-Schröder (1924) em Utrech, de Gerrit Rietveld, foi mobiliada integralmente com algumas peças que, ainda hoje, são vendidas como obras de coleção. Constituiu um exemplo rigoroso dos chamados dezesseis pontos para uma arquitetura plástica que

outro neoplasticista, Theo van Doesburg, tinha cunhado em um receituário que defendia uma arquitetura econômica, funcional, elementar, antimonumental, dinâmica, anticúbica e antidecorativa. Mas essa casa-manifesto foi um caso isolado. Difícil de aplicar por economia e utilidade, acabou por revelar um ideário pouco pragmático, além da história de amor e confiança entre uma cliente visionária e o moveleiro holandês mais famoso do século xx.

## O lugar preponderante que a antiga lareira tinha ocupado durante séculos no coração das salas foi assumido pela televisão, cuja presença estendeu-se nos anos 1940 e 1950

Foi difícil, mas a resposta para tentar “humanizar” o movimento moderno chegou do norte na década de 1920. O finlandês Alvar Aalto realizou para a Artek cadeiras, poltronas e mesas com chapa de madeira de bétula. Esse material, e algumas curvas, suavizaram o aspecto maquinal das salas estritamente modernas. Outros designers e empresas, como Marcel Breuer e a companhia inglesa Isokon, viram com clareza que a aposta devia ser no quente, maleável e econômico compensado, as lâminas de madeira prensada que começaram a popularizar-se na década de 1930 e com as quais a maioria dos móveis é hoje fabricada.

Nessa mesma época, um Frank Lloyd Wright sexagenário teve a ideia que mudaria as salas de estar e jantar de boa parte das residências estadunidense. Corria o ano 1937 quando a família Jacobs lhe encomendou uma casa de custo mínimo e grande pragmatismo. O arquiteto materializou um sonho que havia anos lhe rondava a cabeça: encontrar uma moradia econômica, confortável e bonita. Abriu a cozinha para a sala de jantar e a sala. Ainda demoraria, mas a ideia emplacaria nos lares

estadounidense e definiria a sala aberta típica da classe média desse país.

Os bombardeios, particularmente os da Segunda Guerra Mundial, acabaram com o coração de várias cidades europeias e com o mobiliário de milhares de casas. Fez-se necessário remobiliar as salas com pragmatismo e economia, mas o mobiliário tubular foi descartado por ser considerado caro e elitista. Foi assim que o plástico entrou nas casas antes dos móveis mais famosos da Bauhaus. Charles e Ray Eames, além de Eero Saarinen, conceberam salas modernas onde cabia tudo. Não fizeram restrições nem à madeira compensada nem ao plástico, nem sequer aos revestimentos. A sala da residência que o casal Eames construiu em Pacific Palisades – com peças pré-fabricadas e em tempo recorde – tinha tanto de casa quanto de armazém. Os Eames levaram o plano aberto moderno ao limite. E combinaram em espaços abertos uma moradia-museu, ou uma casa-vitrine, que era, na verdade, pouco mais que um jogo de armar pré-construído em escala doméstica.



Sem dúvida, Josef Hoffmann foi o primeiro a transformar os móveis em arquitetura. Na sala de seu Palácio Stoclet de Bruxelas (1905-1911) empregou o mármore e o cobre, as madeiras exóticas e até as folhas de ouro, como nos interiores mais opulentos. Era, no entanto, de uma modernidade terminante e destruidora. Os móveis cartesianos que Hoffmann

tinha aprendido a planejar com seu mestre Otto Wagner fundiam-se com as paredes como plintos de uma mesma arquitetura.

A mesma coisa acontecia com algumas das últimas casas planejadas pelo austríaco Adolf Loos, como a Casa Moller (1928), em Viena, ou a Casa Müller (1930), perto de Praga. Ambas correspondiam a uma ideia sua: o *Raumplan* ou plano de volumes, um sistema que rompia convenções para combinar os espaços em distintos níveis de planta e que, como apontou Kenneth Frampton, antecipava o trabalho quase escultórico dos neoplasticistas holandeses. Loos foi autor de um ensaio que não necessita de explicação: "Ornamento e delito". Corria o ano de 1908, e um sujeito tão avançado arquitetonicamente como ele continuava jogando a culpa dos desastres dos interiores no gosto carregado das mulheres e na sua natureza inferior.

Sem chegar à radicalidade de Loos, Charles Rennie Mackintosh esticou a sinuosidade do estilo *art nouveau* até fazê-lo caber em um ideário moderno. Assim, emplacou um dos melhores precedentes da modernidade. Mas não teve êxito. A historiadora Anne Massey descreveu como seus trabalhos acumulavam piadas na Escócia, ao mesmo tempo que ganhavam seguidores em outros países europeus ou davam reconhecimento a autores como o alemão Hermann Muthesius. Este último e, dentre outros, o arquiteto Peter Behrens, que defendia a relação entre a arte e a indústria, criaram em 1907 o Deutscher Werkbund em Munique, uma associação para unir industriais e designers desejosos de buscar alternativas a uma arquitetura e um design muito elitistas. Mas alguma coisa falhou. Era difícil produzir móveis artesanais de maneira econômica e também era complicado fabricar peças de design de maneira industrial.

Os holandeses da revista *De Stijl* foram os próximos a dar testemunho dos móveis retilíneos, não ornamentados e, portanto, arquitetônicos. A sala da Casa Schröder-Schröder (1924) em Utrech, de Gerrit Rietveld, foi mobiliada integralmente com algumas peças que, ainda hoje, são vendidas



como obras de coleção. Constituiu um exemplo rigoroso dos chamados dezesseis pontos para uma arquitetura plástica que outro neoplasticista, Theo van Doesburg, tinha cunhado em um receituário que defendia uma arquitetura econômica, funcional, elementar, antimonumental, dinâmica, anticúbica e antidecorativa. Mas essa casa-manifesto foi um caso isolado. Difícil de aplicar por economia e utilidade, acabou por revelar um ideário pouco pragmático, além da história de amor e confiança entre uma cliente visionária e o moveleiro holandês mais famoso do século xx.

O lugar preponderante que a antiga lareira tinha ocupado durante séculos no coração das salas foi assumido pela televisão, cuja presença estendeu-se nos anos 1940 e 1950

Foi difícil, mas a resposta para tentar “humanizar” o movimento moderno chegou do norte na década de 1920. O finlandês Alvar Aalto realizou para a Artek cadeiras, poltronas e mesas com chapa de madeira de bétula. Esse material, e algumas curvas, suavizaram o aspecto maquinal das salas estritamente modernas. Outros designers e empresas, como Marcel Breuer e a companhia inglesa Isokon, viram com clareza que a aposta devia ser no quente, maleável e econômico compensado, as lâminas de madeira prensada que começaram a popularizar-se na década de 1930 e com as quais a maioria dos móveis é hoje fabricada.

Nessa mesma época, um Frank Lloyd Wright sexagenário teve a ideia que mudaria as salas de estar e jantar de boa parte das residências estadunidense. Corria o ano 1937 quando a família Jacobs lhe encomendou uma casa de custo mínimo e grande pragmatismo. O arquiteto materializou um sonho que havia anos lhe rondava a cabeça: encontrar uma moradia econômica,

confortável e bonita. Abriu a cozinha para a sala de jantar e a sala. Ainda demoraria, mas a ideia emplacaria nos lares estadunidense e definiria a sala aberta típica da classe média desse país.

Os bombardeios, particularmente os da Segunda Guerra Mundial, acabaram com o coração de várias cidades europeias e com o mobiliário de milhares de casas. Fez-se necessário remobiliar as salas com pragmatismo e economia, mas o mobiliário tubular foi descartado por ser considerado caro e elitista. Foi assim que o plástico entrou nas casas antes dos móveis mais famosos da Bauhaus. Charles e Ray Eames, além de Eero Saarinen, conceberam salas modernas onde cabia tudo. Não fizeram restrições nem à madeira compensada nem ao plástico, nem sequer aos revestimentos. A sala da residência que o casal Eames construiu em Pacific Palisades – com peças pré-fabricadas e em tempo recorde – tinha tanto de casa quanto de armazém. Os Eames levaram o plano aberto moderno ao limite. E combinaram em espaços abertos uma moradia-museu, ou uma casa-vitrine, que era, na verdade, pouco mais que um jogo de armar pré-construído em escala doméstica.

Terence Conran abriu a primeira loja Habitat em 1969, e a nórdica Ikea remonta à década de 1950. O sonho de uma vida autônoma em meio a uma sociedade dependente e cada vez mais urbana tomou corpo nas grandes lojas de móveis. Numerosas salas foram decoradas segundo instruções de revistas e com móveis comprados pelo correio. De resto – e com designers, decoradores e os próprios proprietários competindo agora com os arquitetos no planejamento das salas de estar –, os móveis polivalentes caracterizariam a década de 1980, em que, já definitivamente, seriam eliminadas as fronteiras entre salas de jantar, salas, escritórios e mesmo áreas de trabalho em boa parte dos apartamentos urbanos. No final do século xx, várias tendências, do minimalismo ao neobarroco, conviveriam ao longo de um mesmo ano para idealizar móveis e salas de estar. Essa enorme gama de opções deixaria uma herança necessariamente eclética na forma e na matéria (com materiais

como o Corian, capaz de adquirir qualquer forma), embora pragmática e funcional no aproveitamento do espaço e na busca do conforto.



[5](#) Literalmente, “cadeirão de comodidade”. (N. E.)

## bibliografía

- Álvarez, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo xx: naturaleza artificial en la cultura moderna*. Estudios Universitarios de Arquitectura 14. Barcelona, Reverté, 2007.
- Aníbarro, Miguel Ángel. *La construcción del jardín clásico: teoría, composición y tipos*. Madrid, Akal, 2002.
- Ariès, Philippe & Duby, Georges (orgs.). *Histoire de la vie privée*. 5 vol. Paris, Le Seuil, 1985-1987. (Ed. bras.: *História da vida privada*. 5 vol. São Paulo, Companhia das Letras, 1985-1992.)
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, P.U.F., 1957.
- Berrall, Julia S. *The Garden: an Illustrated History*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1978.
- Blakemore, Robbie G. *History of Interior Design and Furniture: from Ancient Egypt to Nineteenth-Century Europe*. Hoboken, Nova Jersey, John Wiley & Sons, 2006.
- Bobadilla, Vicente Fernández de. *Cambiaron nuestra vida: inventos cotidianos del siglo xx*. Barcelona, Ediciones B, 2003.
- Brown, Jane. *The Modern Garden*. Princeton, Princeton Architectural Press, 2000. (Ed. esp.: *El jardín moderno*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2000.)
- Cevedio, Mónica. *Arquitectura y género: espacio público-espacio privado*. Barcelona, Icaria, 2010.
- Craveri, Benedetta. *La civiltà della conversazione*. Milão, Adelphi, 2001.
- De Bonneville, Françoise. *Le livre du bain*. Paris, Flammarion, 1997.
- Eames, Charles. "What is a House?". *Arts & Architecture*, jul. 1944. (Ed. esp.: *¿Qué es una casa? ¿Qué es el diseño?*)

- Colección GGmínima. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007.)
- Eastlake, Charles Locke. *Hints on Household Taste: the Classic Handbook of Victorian Interior Decoration*. Londres, Dover, 1986.
- Espinet, Miquel. *El espacio culinario: de la taberna romana a la cocina profesional y doméstica del siglo xx*. Barcelona, Tusquets, 1984.
- Fernández-Armesto, Felipe. *Historia de la comida: alimentos, cocina y civilización*. Barcelona, Tusquets, 2004. (Ed. bras.: *Comida, uma história*. Rio de Janeiro, Record, 2004.)
- Fletcher, Banister. *A History of Architecture on the Comparative Method*. Londres, 1896.
- Fontanel, Béatrice. *La maison: histoire des choses*. Paris, Seuil, 2001.
- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: a Critical History*. Londres, Thames & Hudson, 2007. (Ed. bras.: *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.)
- García Navarro, Justo & De la Peña Pareja, Eduardo. *El cuarto de baño en la vivienda urbana*. Madrid, Fundación COAM, 1998.
- Gardiner, Stephen. *The House: its Origins and Evolution*. Londres, Constable, 2002.
- Gere, Charlotte & Hoskins, Lesley. *The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*. Londres, Lund Humphries, The Geffrye Museum, 2000.
- Jones, Owen. *The Grammar of Ornament*. Londres, DK Adult, 2001. (Ed. bras.: *A gramática do ornamento*. São Paulo, Senac, 2010.)
- Kostof, Spiro. *A History of Architecture: Settings and Rituals*. 2. ed. Nova York, Oxford University Press, 1995.

Livingston, Rodolfo. *Cirurgia de casas*. Buenos Aires, Kliczkowski, 2002.

Lupton, Ellen. *Mechanical Brides: Women and Machines from Home to the Office*. Nova York, Cooper-Hewitt National Museum of Design, Smithsonian Institution, Princeton Architectural Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Bathroom, the Kitchen, and the Aesthetics of Waste*. Princeton, Princeton Architectural Press, 1996.

Massey, Anne. *Interior Design of the 20th Century*. Londres, Thames & Hudson, 1990.

Monteys, Xavier & Fuertes, Pere. *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001.

Palladio, Andrea. *I quattro libri dell'architettura*. Veneza, 1570. (Ed. bras.: *Os quatro livros da arquitetura*. São Paulo, Hucitec, 2010.)

Parissien, Stephen. *Interiors: The Home since 1700*. Londres, Laurence King, 2008.

Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design: from William Morris To Walter Gropius*. 4. ed. Londres, Yale University Press, 2005. (Ed. bras.: *Os pioneiros do desenho moderno*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.)

Pile, John. *A History of Interior Design*. Londres, Laurence King Publishing, 2005.

Pizzoni, Filippo. *The Garden: a History in Landscape and Art*. Nova York, Rizzoli, 1999.

Praz, Mario. *La filosofia dell'arredamento: I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli — dall'antica Roma ai nostri tempi*. Milão, Longanesi, 1964.

\_\_\_\_\_. *La casa della vita*. Milão, A. Mondadori, 1958. (Ed. esp.: *La*

*casa de la vida*. Barcelona, Debolsillo, 2004.)

Rousseau, Francis. *The Book of Antique Furniture*. Minneapolis, Book Sales, 2000.

Rybczynski, Witold. *Home: a Short History of an Idea*. Nova York, Viking, 1986. (Ed. bras.: *Casa: pequena história de uma ideia*. Rio de Janeiro, Record, 1996.)

Sarti, Raffaella. *Vita di casa. Abitare, mangiare e vestire nell'Europa moderna*. Roma/Bari, Laterza, 1999. (Ed. port.: *Casa e família. Habitar, comer, vestir na Europa moderna*. Lisboa, Editorial Estampa, 2001.)

Sassone, Adriana Boidi, et al. *Furniture Atlas: from Rococo to Art Deco*. Colônia, Evergreen, 2000.

Thornton, Peter. *Authentic Decor: the Domestic Interior — 1620-1920*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1993.

Todd, Pamela. *Bloomsbury at Home*. Londres, Pavilion, 2001.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Histoire d'une maison*. Paris, 1873.

\_\_\_ *Histoire de l'habitation humaine, depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*. Paris, 1875.

Vitrúvio, Marcos Polião. *Tratado de arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

Walpole, Horace. *Essay upon Modern Gardening*. 1780.

Wright, Lawrence. *Clean and Decent: the Fascinating History of the Bathroom & the Water Closet and of Sundry Habits, Fashions & Accessories of the Toilet Principally in Great Britain, France, & America*. Londres, Routledge & K. Paul, 1960.

\_\_\_ *Warm and Snug: the History of the Bed*. Londres, Routledge & K. Paul, 1962.



\_\_\_\_. *Home Fires Burning: the History of Domestic Heating and Cooking.*  
LONDRES, ROUTLEDGE & K. PAUL, 1964.

## agradecimentos

Meu filho Telmo, prestes a completar dez anos, fala de *Tudo sobre a casa* como “o livro que é mais velho que eu”. É verdade. Os primeiros esboços deste livro são do ano 2000. Era complexo, mas estimulante, explicar a história da casa por partes. Mesmo quando essas partes, muitas vezes, compunham um único todo, sem divisões. Agradeço, como sempre, a Mónica e Gabriel Gili por suas ideias, sua disposição para ouvir e mudar; por seu tempo e sua paciência. Aos meus filhos, pelas horas roubadas, conquistadas para pesquisar o que aqui tento explicar. Também agradeço a ajuda de Angélica e Sandra, de meus irmãos e de minha mãe. Dez anos dão para muitos agradecimentos. À Mónica, mais uma vez, devo a ideia de conviver com o excepcional Riki Blanco. A Miguel, a busca de alguns livros fora de catálogo. A Javier, Matu, Ángela e Antxón, o apoio e a revisão dos textos. E a Saskia, Carmen e Sara, sua ajuda na documentação e revisão ortotipográfica do livro. A vontade de resumir seis milênios de vida doméstica durante dez anos foi um desafio. Espero que a possibilidade de fazer essa mesma viagem em dez horas de leitura também.

## creditos

Título original: *Todo sobre la casa*  
Tradução: Maria Alzira Brum Lemos  
Revisão técnica: Teresa Cecília Ramos  
Preparação e revisão de texto: Cristian Clemente,  
Adriana Cerello e Thaisa Burani  
Ilustrações: Riki Blanco  
Design: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação desta obra só pode ser realizada com a autorização expressa de seus titulares, salvo exceção prevista pela lei. Caso seja necessário reproduzir algum trecho desta obra, seja por meio de fotocópia, digitalização ou transcrição, entrar em contato com a Editora.

A Editora não se pronuncia, expressa ou implicitamente, a respeito da acuidade das informações contidas neste livro e não assume qualquer responsabilidade legal em caso de erros ou omissões.

© da tradução: Maria Alzira Brum Lemos  
© do texto: Anatxu Zabalbeascoa, 2011  
© das ilustrações: Riki Blanco, 2011  
desta edição:  
© do prefácio: João Sette Whitaker Ferreira  
© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2013  
ISBN: 978-85-65985-80-2 (epub)  
[www.ggili.com.br](http://www.ggili.com.br)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Zabalbeascoa, Anatxu

Tudo sobre a casa / Anatxu Zabalbeascoa ;  
ilustrações de Riki Blanco ; [tradução Maria Alzira  
Brum Lemos]. -- São Paulo : Gustavo Gili, 2013.

Título original: Todo sobre la casa.

*ISBN 978-85-65985-80-2*

1. Arquitetura 2. Arquitetura - História  
3. Design de interiores 4. Habitações 5. Moradias  
I. Blanco, Riki. II. Título.

12-15475 CDD-728

*ÍNDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:*

*1. CASAS : ARQUITETURA : HISTÓRIA 728*

*2. MORADIAS : ARQUITETURA : HISTÓRIA 728*



Esta obra foi publicada com uma subvenção da Direção Geral do Livro, Arquivos e Bibliotecas do Ministério de Cultura da Espanha