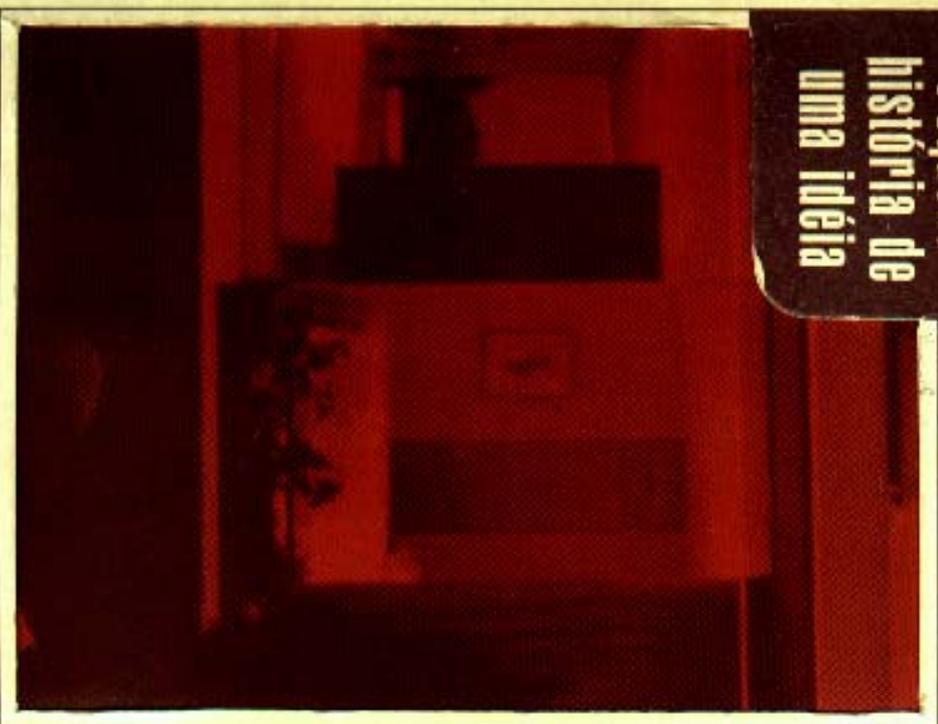


# CASA

Pequena  
história de  
uma ideia



Witold Rybczynski *CASA: Pequena história de uma ideia*

Witold Rybczynski

ISBN 85-01-01574-5



9 788501 015744

04574/0



## NOSTALGIA

*No entanto, se é que existe tal referência a um passado histórico, a particularidade das tradições "inventadas" é que elas se hyam a ele de modo extremamente artificial.*

— Eric Hobsbawm

### THE INVENTION OF TRADITION



Kate Greenaway, *Two Little Girls at Tea* (1879)

Todos nós já vimos este homem confortável; seu rosto nos olha pelos anúncios de revistas. Seus curtos cabelos grisalhos não correspondem à sua idade — ele só tem 43 anos —, assim como sua camisa surrada e seu *jeans* desbotado não correspondem à sua renda bilionária. Esta só é levemente indicada pelo Rolex prateado, discretamente à mostra por baixo da manga da jaqueta, e pelas botas de *cowboy* feitas a mão. Não se pode definir sua profissão à primeira vista. Bem, de fato sabemos que, apesar de estar usando roupas de trabalho, ele não é colhedor de alfaces; bóias-frias não usam jaquetas esportivas descoloridas feitas de lã angorá. Ele poderia ser um atleta profissional — um divulgador de cerveja *light* e de desodorante — mas seus trajes são demasiado comportados e, além do mais, falta o bigode. Ainda assim, independente do que faça, sua atividade parece combinar com ele — seu rosto bronzeado sorri. No entanto, seu olhar não é nem fixo e vazio como o do esnobe profissional, e ele também não tem o sorriso malicioso de contentamento das celebridades; este homem parece satisfeito. “Olhem para mim”, diz ele, “posso me vestir como quero, mas não tenho que impressionar ninguém, nem mesmo vocês. Sinto-me bem assim.” Uma vez que qualquer propaganda, seja ela de cigarros ou

de pesquisa sobre o câncer, pretende vender algo, só podemos concluir que o que este homem está vendendo é conforto.

É claro, este homem é confortável. E por que não? Ele é dono de 90% de um negócio cujas vendas anuais somam um bilhão de dólares. Dizem que sua renda pessoal líquida em 1982 foi de quinze milhões de dólares. Ele tem todas as alegrias que este tipo de sucesso traz consigo: um duplex na parte nobre da Quinta Avenida (desenvolveremos este assunto mais tarde), uma propriedade em Westchester, outra na Jamaica, uma casa de praia em Long Island, uma fazenda de quatro mil hectares no Colorado e um jato particular para viajar por elas.<sup>1</sup>

O que é que este magnata, este multimilionário, este homem confortável, faz? Ele imagina maneiras das pessoas se vestirem. Cinquenta anos atrás ele poderia ter sido um alfaiate ou um costureiro; se tivesse vivido na França, ele teria sido chamado de *couturier*. Mas chamar Ralph Lauren de alfaiate é o mesmo que chamar a Bechtel Corporation de mera construtora. A palavra não transmite a enormidade nem a escala internacional da sua empresa. Um alfaiate faz roupas; os fabricantes das franquias das empresas de Lauren, instalados nos quatro continentes, produzem mercadorias que são vendidas em mais de trezentas lojas com o seu nome, assim como em butiques de especialidades nas lojas de departamentos nos Estados Unidos, no Canadá, na Inglaterra, na Itália, na Suíça, na Escandinávia, no México e em Hong Kong. À medida que cresciam, seus negócios também foram se diversificando. Começou modestamente com gravatas, mas logo se expandiu para roupas masculinas, depois para roupas femininas e, mais recentemente, para uma linha infantil. Hoje em dia, perfumes, sabonetes, cosméticos, sapatos, malas, cintos, carteiras e óculos trazem seu logotipo. Sua profissão é a mais moderna que existe: ele é o estilista total.

Nossa primeira impressão das roupas de Lauren é que elas têm uma aparência extremamente americana. Elas se baseiam em imagens bastante familiares: a fazenda do Velho Oeste e a da pradaria, a mansão estilo Newport, as universidades tradicionais. Esta sensação de *déjà vu* é intencional: Lauren é um orquestrador de imagens. Apesar de suas roupas não serem réplicas fiéis dos

trajes de época, a sua aparência reflete o imaginário popular sobre vários períodos românticos da história americana. Já vimos todos eles em pinturas, em fotos, na televisão e, principalmente, no cinema.

Lauren entende de cinema. Uma das suas primeiras criações de trajes noturnos masculinos consistia em um *smoking* preto, uma camisa cartão de visita, luvas brancas e um cachecol de seda branca. O jornal *The New York Times* noticiou o desfile e descreveu este traje como "saído diretamente de um filme de Leslie Howard"; o próprio Lauren veio de risca-de-giz preta, lembrando o repórter de Douglas Fairbanks.<sup>2</sup> A semelhança com o cinema era apropriada, já que Lauren havia acabado de criar o figurino masculino para uma versão de *O grande Gatsby* para o cinema. Por um breve período, a moda influenciada pelos anos vinte se popularizou; trajes de sucesso, era como Lauren a chamava. Alguns anos depois, muitas das suas criações foram apresentadas no filme *Annie Hall*; as roupas confortáveis e despojadas que as estrelas Woody Allen e Diane Keaton usaram se tornaram a moda do ano. Não foi este gosto pelo estilismo aliado a uma carreira baseada em propagandas, em desfiles e nas revistas *Vogue* o que garantiu a posição estável de Lauren no mundo da moda. É pouco provável que algum dia se faça uma retrospectiva Ralph Lauren no Metropolitan de Nova York, como foi feito em 1984 para Yves Saint Laurent.

Se o estilismo é uma arte, é discutível, mas não há dúvidas de que é um grande negócio. Tudo começou em 1967 quando Yves Saint Laurent, o menino prodígio da alta-costura que havia superado Christian Dior como principal estilista de Paris, abriu a Rive Gauche, uma cadeia de lojas que vendiam roupas caras produzidas em massa com a marca YSL, que, a esta altura, já estava famosa. A Rive Gauche se tornou um grande sucesso (tem atualmente mais de 170 varejistas no mundo) e logo outros *couturiers* como Courrèges e Givenchy estavam emprestando — isto é, vendendo — seus talentos para o mercado do *prêt-à-porter*. Mesmo a conservadora Chanel teve que se submeter a esta tendência, apesar da casa só tê-lo feito após a morte da sua fundadora.

A alta-costura já havia conferido *glamour* à indústria da moda, mas o *prêt-à-porter* era agora seu ganha-pão.\* Neste processo, muitos costureiros adquiriram uma relação claramente comercial com os produtos que endossavam; quem já viu atletas anunciando trajes de golfe ou pares de tênis compreenderá. É difícil acreditar que Pierre Cardin, por exemplo, algum dia fosse encontrado morto usando muito do perfume ou várias das roupas (fabricadas em uma confecção exploradora em Bombaim) com a sua marca. É óbvio que quem dita a moda raramente tem, se é que tem, alguma coisa a ver com a aparência dos “seus” produtos; de qualquer modo, as suas reputações, assim como as de Arnold Palmer ou Bjorn Borg, são criadas em outro lugar. Neste sentido, pelo menos, o *marketing* em massa, por mais lucrativo que seja, é somente uma via secundária.

Ao contrário de Cardin e de Saint Laurent, cujas carreiras se basearam nos salões de moda exclusivos, Lauren nunca foi um costureiro; desde o início, ele estava preocupado com roupas produzidas em massa, e, deste modo, adquiriu uma compreensão do gosto popular ao invés do gosto das elites. Seu renome como estilista resultou do seu sucesso comercial, e não ao contrário. Sua influência no modo de vestir americano é frequentemente ignorada, exatamente porque foi indireta. A maioria das mulheres que copiaram as jaquetas folgadas de *nweed* de Diane Keaton ou as camisas masculinas bem largas de 1977 não sabia que estava imitando originais de Lauren. A moda das universidades tradicionais dos anos 80 — o assim chamado *preppy look* (o modo de vestir típico dos estudantes das universidades tradicionais americanas) — também foi inspirada em Lauren.

Qual é a relação entre isto e conforto doméstico? Em 1984, Ralph Lauren anunciou que estava entrando para a área de decoração. A única surpresa foi ele ter levado tanto tempo para fazer isto. A relação entre roupas e decoração de interiores é venerável.

\*O construtor Charles Frédéric Worth cunhou o termo “*haute couture*” em 1858. Durante um longo tempo, ele só podia ser usado por casas de moda que fossem reconhecidas pelo Office pour Art et Création do governo francês. Curiosamente, a *haute couture* não tinha a mais alta credibilidade; o trabalho das casas de moda mais seletas era conhecido como “*couture création*”.

Vejamos uma pintura de Hogarth de um interior do início do período georgiano. As curvas suaves dos móveis entalhados constituíam uma contrapartida para os trajes ricos da época e complementavam os vestidos volumosos das mulheres e os peitos de renda e as perucas elaboradas dos homens. Os interiores levemente pomposos do século XIX também refletiam modos de vestir, cadeiras com saias e cortinas drapeadas imitavam os detalhes de como os tecidos eram usados em saias e vestidos, e o papel de parede imitava os padrões usados nos tecidos. A riqueza dos móveis *Art Déco* espelhavam os trajes luxuosos dos seus donos.

E como é que Ralph Lauren pretende vestir a casa moderna? A linha de decoração — chamada de Coleção — oferece de tudo que é necessário para decorar uma casa. A Coleção deve ser, segundo as palavras dos publicitários de Lauren, um ambiente total para morar. Hoje em dia, é possível usar um vestido Lauren, calçar chinelos Lauren, tomar banho com sabonete Lauren, se secar com uma toalha Lauren, andar sobre um tapete Lauren, olhar o papel de parede Lauren e se deitar entre lençóis Lauren, abaixo de um edredom Lauren, e beber leite quente de um copo Lauren. Agora é possível ser parte da propaganda.

Duvida-se, no entanto, que este seja “o próximo centro de *marketing* de estilo de vida”, como um distribuidor entusiasmado o chamou.<sup>3</sup> Por um lado, a Coleção terá uma clientela limitada. As peças de decoração de Lauren, que não são produzidas em massa, são caras e estão sendo vendidas somente em lojas de departamentos de luxo em cidades grandes como Chicago, Dallas e Los Angeles. Por outro lado, apesar da longa lista de produtos Lauren, a Coleção é limitada e não inclui uma gama completa de móveis — até agora só algumas peças de vime estão à disposição. No entanto, vale a pena analisar como uma empresa, cujo sucesso se baseia em compreender o gosto do público para roupas, interpreta as imagens populares da casa

Vou à Bloomingdale’s, a loja de Nova York que visa ao consumidor de classe média alta, para ver este novo centro. “A moda é uma função do estilo de vida”, diz uma voz quando saio da escada rolante. Espantado, me viro. Lá está ele, o homem confortável,

estrela do seu próprio vídeo sobre decoração. À frente do monitor de televisão está a entrada para a butique Ralph Lauren Home Furnishings, que consiste em vários cômodos que apresentam os produtos Lauren. Eles me fazem lembrar do Shelburne Museum, em Vermont, cujos móveis e objetos são dispostos em casas de verdade como parte de ambientes internos recriados. Parece que estes cômodos históricos não são habitados. Na Bloomingdale's, os cômodos Lauren são tão completamente recriados, com paredes, tetos e até janelas, que mais parecem cenários de cinema do que lojas.

Descobre-se que a Coleção não consiste somente em uma linha, mas em quatro. Cada uma tem um nome: "Choupana de Toras", "Raça Pura", "Nova Inglaterra" e "Jamaica". As paredes "Choupana de Toras" são emboçadas de branco e o teto é apoiado em vigas rústicas. Cobertores Buffalo Check e Woodsman Plaid cobrem a enorme cama de ripas de madeira. A roupa de cama é de flanela escovada com coberturas de travesseiros, lençóis e saias combinando. Os móveis rústicos são feitos a mão, obviamente, e combinam bem com o tapete de lareira ao estilo dos índios americanos. Um par de botas Bean está ao pé da cama; na mesa-de-cabeceira há um número da leitura predileta de qualquer um que vá para uma casa de veraneio, a revista *National Geographic*. O efeito geral é de uma rusticidade endinheirada, a decoração é equivalente ao *jeans* do estilista.

"Jamaica" está do outro lado do corredor. É claramente projetada para os estados sulistas que formam o Cinturão do Sol. Uma cama gigantesca de quatro pilares de bambu, com cortinas que parecem de *voile*, mas que poderiam ser uma tela contra mosquitos, está no centro de um quarto fresco e branco. As cores do linho italiano, dos bordados suíços, dos edredons de cambraia são femininas — rosa e azul. A roupa de cama e as toalhas de mesa são adornadas com franzidos e bordadas com buquês de flores. Se o morador da "Choupana de Toras" estiver fora caçando alces, os donos desta casa têm de estar na varanda tomando Planter's Punch.\*

\* Bebida típica, não-alegóica, do Sul dos Estados Unidos. (N. da T.)

A decoração do "Raça Pura" é igualmente distinta — um quarto de homem em estilo campestre de cores escuras iluminadas pelo bronze da armação da cama e pelos painéis das paredes de mogno brilhante. Há uma abundância de faísões e de motivos de caça, assim como de estampas *paisley* e de tartãs.\* As paredes são cobertas por xadrezes diversos. O efeito é um pouco exagerado, é como ficar preso dentro do *closet* de Rex Harrison. Ao pé da cama há um par de botas de montaria. As fotos da propaganda mostram dois cães *beagle* cochilando entre os *tweeds*. Eu os procuro neste ambiente aconchegante, mas a Bloomingdale's deve tê-los vetado. O "Raça Pura" inclui uma mesa posta claramente anglófila: chaleiras, ovelros e um porta-bolinhos coberto, assim como pratos ornados com cenas de jogadores de pólo. "Uma Inglaterra de sonho filtrada pela América pretensamente elegante", foi como um jornalista britânico não-caridoso descreveu o estilo.<sup>5</sup>

"Nova Inglaterra" contém móveis sóbrios do início da história americana; ele poderia ser um quarto de uma estalagem campestre restaurada em Vermont. As cores são apagadas, os tecidos nas paredes são sólidos listrados de branco com alguma cor que combina com a roupa de cama de Oxford. É o menos teatral dos quatro; a sobriedade ianque não se presta à dramatização.

Os quatro temas têm muito em comum. São inspirados nas próprias casas de Lauren — o esconderijo jamaicano, a fazenda do Oeste e a Nova Inglaterra.\*\* Visam a um número cada vez maior de pessoas que têm uma segunda ou até uma terceira casa — na beira do lago, próxima a uma pista de esqui ou na praia — e, por

\* Lauren, como a maioria das pessoas, certamente não conhece a origem recente do tartã escocês "tradicional". A idéia de associar tartãs específicos às diferentes famílias surgiu no início do século XIX — e não nas brumas da antiguidade celta — e, como o próprio *kit*, foi uma invenção moderna. A introdução dos tartãs foi resultado do culto da rainha Vitória às *Highlands* escocesas, como se vê no Castelo de Balmoral, sua casa de campo escocesa, e da campanha de vendas dos fabricantes de tecidos que buscavam maiores mercados para os seus produtos.<sup>4</sup>

\*\* De acordo com a esposa de Lauren, "os lugares em que mostramos são uma espécie de sonhos de Ralph que se tornaram realidade. Mas, uma vez lá, ele parte para fazer as coisas perfeitas. Ele elabora projetos para o lugar. Se não tivéssomos a casa na Jamaica, talvez ele tivesse criado o ambiente jamaicano da mesma maneira. No entanto, o fato de tê-la lhe serve de estímulo."<sup>6</sup>

isto, seguem modelos rurais. Ao mesmo tempo, a informalidade confortável destas decorações deve ser tão própria para apartamentos ou casas de cidade como para sítios. A decoração também é uma extensão dos modelos de roupas de Lauren, que foram chamados de "Ocidentais e para serem usados ao ar livre ou conservadores e esnobes".<sup>7</sup> Neste sentido são cenários para os quais o figurino já havia sido elaborado. Esta tendência para coordenar roupas e decoração deve ser explorada em mais dois outros temas não-apresentados na Bloomingleale's — "Marinheiro" e "Safári". O primeiro deve criar um cenário perfeitamente adequado ao iatista; o último vai conferir, de acordo com o estilista, o sentimento de "um caçador que está saindo do seu Range Rover e aportando sua arma para caçar elefantes".<sup>8</sup>

Os cenários também têm outra coisa em comum, algo que se tornou o marco da aparência Lauren. Um dos trajes masculinos mais extravagantes do início de sua carreira consistia em uma jaqueta Donegal de tweed com um cinto preto e bolsos em forma de fole, usada com calças de flanela branca, e completada com um alfinete de gola e sapatos ingleses de couro de sela. "Simplesmente fica claro que o homem que usa este traje é sócio de um clube privado e dirige um Rolls-Royce (ou pelo menos quer dar esta impressão)", escreveu um repórter de moda que chamou isto de "aparência Vanderbilt".<sup>9</sup> Em várias de suas recentes criações de roupas, Lauren conseguiu restringir a tendência a evocar os símbolos e o estilo da riqueza da virada do século, mas, segundo um sócio, o que mais determina os temas de decoração ainda é a aparência de "dinheiro antigo". \* Antigo, na maioria dos casos, significa datar entre 1890 e 1930. O ambiente da "Choupana de Toras", por exemplo, tem a rusticidade afetada de tocos de cedro que caracterizava os alojamentos para caça dos homens ricos do final do século passado — apesar de Lauren, que apóia a preservação da vida selvagem, ter cuidadosamente omitido as

cabeças de animais empalhados presas à parede. "A elegância e o refinamento" da decoração jamaicana lembram o ritmo de vida tranquilo nas casas com pórticos da ilha durante o período colonial. O sítio do homem evocado pelo "Raça Pura" poderia ser o quarto de lordes Sebastian Flyte no *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh. Mas esta não é a decoração de época convencional — faltam-lhe os detalhes específicos da antiguidade neogeorgiana ou francesa para citarmos dois estilos populares. Lauren não está tão interessado em relembrar a aparência autêntica dos lares tradicionais e da domesticidade sólida que é associada ao passado.

Esta forte consciência da tradição é um fenômeno moderno que reflete um desejo por hábitos e rotinas em um mundo caracterizado por mudanças e inovações constantes. A reverência ao passado se tornou tão forte que quando as tradições não existem elas frequentemente são inventadas. Há outros exemplos além do tartã escocês. Depois da Inglaterra ter adotado um hino nacional em meados do século XVIII, a maioria das nações européias rapidamente a imitaram. Os resultados foram por vezes curiosos. A Dinamarca e a Alemanha, por exemplo, simplesmente fizeram a sua letra para a música inglesa. A Suíça ainda canta *Ruft die, mein Vaterland* com a melodia de *God Save the King*, e até o Congresso adotar um hino nacional oficial — em 1931 — os americanos cantavam *My Country 'Tis of Thee* ao som da mesma música régia. *A Marsellaise* é original e autêntica; foi escrita durante a Revolução Francesa. Mas a Queda da Bastilha foi celebrada pela primeira vez em 1880, cem anos após o evento em si.

Um outro exemplo de tradição inventada é a moda popular para a mobília assim chamada *Early American*, ou colonial. Na imaginação da maioria das pessoas, ela representa um vínculo com os valores dos Fundadores da Nação, o Espírito da Independência, parte integrante da herança cultural americana. A verdade é que o estilo colonial não deve sua existência a uma continuidade ininterrupta passada de pai colonialista para filho republicano, mas sim às celebrações do centenário da Independência muito mais recentes, de 1876.<sup>11</sup> O centenário encorajou a fundação de várias assim chamadas sociedades

\* A ficção entre dinheiro novo e antigo tomou um rumo esquisito recentemente quando se notou que Lauren havia aberto um processo por infração da "sua" logomarca contra uma organização que teve a ousadia de usar a imagem de um homem sobre um cavalo com um tacho de pólo como sua insignia. A organização processada foi a United States Polo Association, fundada em 1900.<sup>10</sup>

patrióticas, como Filhos da Revolução Americana (já extinta), Filhas da Revolução Americana (ainda ativa), Damas Coloniais da América e Sociedade dos Descendentes do *Maryflower*. Este novo interesse pela genealogia se deveu parcialmente ao próprio centenário, e em parte aos esforços da classe média bem-situada em se distinguir dos novos imigrantes que aumentavam cada vez mais. Este processo de autenticação cultural foi fortalecido ao se decorar as casas no assim chamado estilo colonial, o que enfatizava este elo com o passado. Como a maioria das tradições inventadas, a reconstrução do estilo colonial também refletiu o seu próprio tempo — o século XIX. Seu gosto visual foi influenciado pela moda arquitetônica em voga na Inglaterra da época — o estilo *Queen Anne* — que não tinha qualquer vínculo com os puritanos que fundaram a colônia de Plymouth, mas cujo aconchego caseiro apelava para um público saciado pelas extravagâncias dos Anos Loucos.

As tradições inventadas por Lauren derivaram de uma imaginação literária e cinematográfica. A vida do campo inglesa sugerida pelo "Raça Pura" já estava em declínio quando Waugh escreveu sobre ela, quarenta anos atrás. Hoje em dia, ainda existe a caça às raposas, mas ela é praticada em sigilo, para evitar ataques de diversos grupos de proteção ao meio ambiente e aos animais. "Marinheiro" invoca a Newport de F. Scott Fitzgerald, mas apesar dos seus velejadores de *blazer* se refestelarem em chalupas com deque de teca de vinte metros de comprimento — tripuladas por auxiliares contratados — os mortais comuns têm de ser contentar com um barco a remo de fibra de vidro com cabine. "Safári" remete a uma época em que americanos e europeus ricos podiam ir à África e atirar até cansar; hoje em dia, se eles forem, têm menos probabilidade de carregar uma Mannlicher — como Hemingway — do que uma Minolta. A verdadeira Jamaica pós-independência é menos um charme do mundo antigo do que pacotes de viagens e rastafáris dopados e ameaçadores. Quanto aos prazeres simples de beira de lareira implícitos na "Choupana de Toras", estes foram substituídos, ou pelo menos ampliados, por assas-delta e *mountain bikes*.

O que também impressiona nestes interiores belos é a falta de tantas coisas que caracterizam a vida moderna. Procuramos em vão

por rádio-relógios, secadores de cabelo elétricos ou *videogames*. Há suportes de cachimbos e estojos de fumo nos quartos, mas nenhum telefone sem fio, nenhuma televisão. Pode haver sapatos de neve pendurados nas paredes da choupana, mas não há botas de neve à porta. No ambiente tropical podemos ver um ventilador de teto, mas não um aparelho de ar condicionado. A parafemália mecânica das moradias modernas foi deixada de lado, e em seu lugar há caixas de armas com cantoneiras metálicas, jarras d'água de prata à beira da cama e livros com capas de couro.

Nenhum destes quadros vivos pretende ser um interior real, mas simplesmente um fundo projetado para realçar os tecidos, a louça e as roupas de cama da Coleção de decoração; é pouco provável que alguém um dia decore sua casa para que ela pareça com os folhetos de propaganda Lauren. Mas não é isto o que está em questão; propagandas freqüentemente representam um mundo estilizado não de todo real, que reflete como a sociedade imagina que as coisas *deveriam* ser. Estes temas foram escolhidos para evocar imagens populares informais e confortáveis, reminiscências de riqueza, estabilidade e tradição. O que elas deixam de fora é tão revelador quanto o que elas incluem.

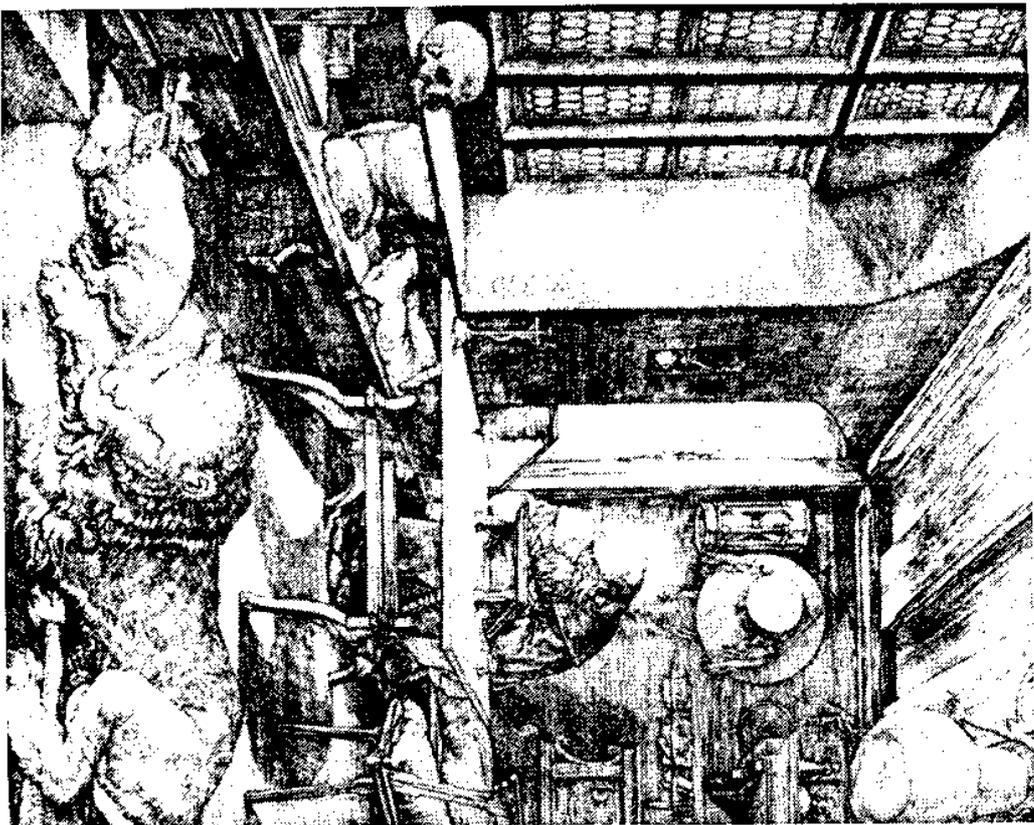
Praticamente não há dúvidas de que estes cômodos cuidadosamente arrumados seriam afetados pela introdução de objetos modernos. Como um diretor que está rodando um filme de época apaga os cabos de telefone e o zumbido do avião no céu, Lauren manteve o século XX de fora. Não há uma roupa de baixo de polipropileno térmico secando em frente à lareira de pedra, não há uma torradeira elétrica sobre a mesa como intrusa no aconchego tradicional da "Choupana de Toras", assim como não há uma mesa para computador no "Raça Pura". Como é que encaixamos a realidade neste mundo imaginário? Uma maneira é nem tentar. A sede da Estée Lauder Incorporated, uma grande empresa de cosméticos, está localizada no prédio da General Motors em Nova York. Os escritórios principais são convencionais; o escritório do presidente, não — ele lembra uma pequena sala de descho de um castelo do Loire. A escritvaninha da Estée Lauder é Luis XVI, assim como duas das cadeiras laterais. As duas *bergères* são do Segundo Império, o sofá é *Belle Époque* e a

Luminária é *Bouillotte* francesa (obviamente as velas foram substituídas por lâmpadas elétricas). Os únicos objetos modernos são dois telefones.<sup>12</sup> O escritório de Malcolm S. Forbes, dono da revista *Forbes*, não faz sequer esta concessão à modernidade. Nenhum telefone incomoda o tempo da mesa do seu elegante parceiro georgiano, que é ladeado por duas cadeiras de canto *Queen Anne* e por uma fina *bergère* estilo Chippendale. Um candelabro está pendurado no teto e ilumina o cômodo com painéis de mogno nas paredes, originalmente construído no século XIX e sem qualquer traço do século XX. Este é um lugar tanto para se tomar um cálice de vinho do Porto como para fazer negócios.<sup>13</sup>

Este tipo de verossimilhança histórica é difícil de ser atingido e certamente custa caro. De qualquer modo, fora dos escritórios do Sr. Forbes e da Sra. Lauder há máquinas de telex, monitores com imagens tremidas, cadeiras ergonômicas para estenógrafos, arquivos de aço e luz fria, que são necessários para o bom funcionamento de uma empresa moderna. Um motivo para todo este equipamento estar do lado de fora é que ele não é facilmente integrado em um salão Luís XVI ou em um escritório georgiano. Somente alguns equipamentos modernos se prestam à camuflagem por roupagens de época. Um relógio de carrilhão Baume & Mercier, por exemplo, tem uma caixa octogonal de madeira de pereira com encaixes metálicos que contém um movimento de quartzo. Um equipamento estritamente moderno como uma fotocopiadora, por outro lado, não tem precedentes, ela só pode ser maldisfarçada e se isto algum dia fosse tentado, o resultado seria tão satisfatório quanto fazer televisões parecerem aparados coloniais.

Então o mundo moderno é deixado de fora. Estes interiores de escritórios, assim como os ambientes da Coleção Lauren, apresentam a aparência de um estilo de vida que não mais existe. Sua realidade não é mais profunda do que o estofa na parede; um cínico apontaria que a senhora no escritório Luís XVI na realidade nasceu em Queens e o Sr. Forbes no Brooklyn (Lauren, o outro anfitrião, cresceu no Bronx). Mas se este estilo de vida é lembrado ou somente imaginado, mesmo assim aponta para uma vasta nostalgia. Será que este desejo por uma tradição é um simples anacronismo

ou é um reflexo de uma insatisfação mais profunda com o ambiente que o mundo moderno criou? O que é isto que está faltando que tanto buscamos no passado?



Albrecht Dürer, *St. Jerome in His Study* (1514)

## INTIMIDADE E PRIVACIDADE

*No entanto, foi exatamente neste ambiente nórdico, aparentemente lúgubre, que surgiu a Stimmung, o senso de intimidade.*

— Mario Praz  
*AN ILLUSTRATED HISTORY*  
*OF INTERIOR DECORATION*

Consideremos o cômodo que Albrecht Dürer ilustrou na sua famosa gravura *St. Jerome in His Study*. O grande artista do Renascimento seguiu as convenções de sua época e colocou o estu-dioso dos primórdios da cristandade em um ambiente que não era do século V — nem em Belém, onde ele viveu — mas em uma sala com um arranjo típico da Nuremberg de Dürer do início do século XVI. Pode-se ver um homem idoso curvado sobre seus escritos a um canto da sala. A luz entra por uma grande janela em forma de arco com vidro chumbado. Há um banco baixo sob a janela, contra a parede. Há algumas almofadas com borlas sobre ele; assentos estofados, nos quais a almofada fosse parte do assento, só surgiram cem anos mais tarde. A mesa de madeira é de estilo medieval — o tampo é separado da estrutura, e pode-se desmontá-la facilmente quando não está sendo usada, tirando-se duas de suas pernas. Há um escabelo, o precursor da cadeira sem braços, ao lado da mesa.

O tampo da mesa está vazio, a não ser pelo crucifixo, pelo tinteiro e pelo atril, mas podem-se ver objetos pessoais em outros lugares. Um par de chinelos foi posto debaixo do banco. Os diversos fólios preciosos colocados aleatoriamente sobre o banco não são um sinal de desleixo — ainda não haviam sido inventadas estantes. Há um suporte para papéis preso à parede de trás, onde

também estão pendurados um canivete e uma tesoura. Acima deles há uma prateleira com castiçais. Há um rosário e uma vassourinha pendurados em um gancho; o pequeno armário provavelmente contém alimentos. Há um recipiente com água benta em um nicho na parede. Uma cabaga enorme suspenso no teto é o único objeto puramente decorativo da sala. A não ser pelos objetos alegóricos — um chapéu de peregrino, uma caveira e uma ampulheta — não há muita coisa que espante aqui, exceto, é claro, o leão doméstico do santo, que está cochilando no primeiro plano. Os outros objetos de casa nos são bem conhecidos; de fato, temos a sensação de que poderíamos nos sentar no banco vazio e nos sentir em casa nesta sala que é funcional sem ser austera.

A sala onde escrevo é quase do mesmo tamanho. Como fica no andar de cima, o teto é bastante inclinado para tocar as paredes baixas, e, se erguer minhas mãos, poderei tocar o teto com facilidade, que é de madeira e parece a parte de baixo de um barco virado. Há uma janela voltada para o oeste. De manhã, quando geralmente trabalho, ela permite que uma luz pálida seja refletida pelas paredes brancas e pelo teto de cedro sobre o *dhurrie* cinzento que está no chão. Apesar do cômodo parecer um sótão parisiense, não vejo quaisquer telhados, canos de chaminés ou antenas de televisão do lado de fora; em vez disso, vejo um pomar, uma fileira de álamos e além deles começam as montanhas Adirondak. Esta vista — não é grandiosa o bastante para ser chamada de paisagem — é inglesa no que se refere à sua tranquilidade doméstica.

Estou sentado em uma poltrona giratória velha que range, como as que costumavam ser vistas nas salas dos editores de jornais; ela tem uma almofada de espuma surrada. Quando uso o telefone, eu me reclino e me sinto como Pat O'Brien em *A primeira página*. Como a cadeira tem rodinhas, posso me locomover e alcançar os livros, revistas, jornais, lápis e grampos que estão à minha volta. Tudo que é necessário está à mão, como em qualquer local de trabalho bem-organizado, seja ele uma sala de um escritor ou a cabine de um jumbo. É claro que o tipo de organização necessária para se escrever um livro não é o mesmo que se precisa para pilotar

um avião. Apesar de alguns escritores sentirem conforto com uma escritaninha bem-arrumada, a minha está coberta por três camadas de livros semi-abertos, enciclopédias, dicionários, revistas, folhas de papel e recortes de jornal. Encontrar algo nesta pilha precária é como brincar de pega-variantes. À medida que o trabalho progride, a pilha vai aumentando e a área livre sobre a qual escrevo diminui mais ainda. Mesmo assim, há conforto em meio a esta confusão; somente quando um capitulo está pronto, e minha mesa está mais uma vez imaculadamente vazia, tenho uma sensação de desconforto. Como uma folha em branco, uma mesa arrumada pode intimidar.

Aconchego não é arrumação. Se fosse, todas as pessoas morariam em réplicas das casas estereis e impessoais que aparecem nas revistas de arquitetura e decoração. O que falta a estes cômodos, ou o que os fotógrafos habilidosos retiraram com cuidado, é qualquer vestígio de ocupação humana. Apesar dos vasos artisticamente colocados e dos livros de arte despreocupadamente posicionados, falta a marca dos moradores. Estes interiores intatos me fascinam e me repelem. Será que as pessoas realmente podem viver sem bagunça? Como é que elas evitam que os jornais de domingo se espalhem pela sala? Como é que elas sobrevivem sem tubos de pasta de dente e barras de sabonete usado nos banheiros? Onde é que escondem os detritos do dia-a-dia?

A minha sala está cheia de lembranças pessoais — reliquias da família, dos amigos e da profissão. Uma pequena pintura a guache de um jovem — eu — sentado em uma porta Formentera. Uma fotografia em cor sépia de um zepelim alemão sobre Boston a caminho de Lakehurst. Uma foto da minha casa em construção. Uma tapeçaria Gujarati. Um certificado de um Homem Famoso emoldurado. Um painel de cortiça com recados, números de telefone, cartões de visita, cartas não-respondidas que vão amarelando e contas esquecidas. Uma suéter preta, alguns livros e uma pasta de couro estão sobre o sofá-cama que fica do outro lado da sala. Minha escritaninha é velha. Apesar de não ser uma antiguidade extremamente valiosa, sua elegância lembra uma época em que se escreviam cartas por prazer, uma arte que era cuidadosamente

realizada com caneta, tinta e mata-borrão. Fico um pouco envergonhado quando rabisco notas bagunçadas em blocos de papel ofício amarelo e barato. Sobre a mesa, além do amontoado de livros e papéis, há um pesado cadeado de bronze que uso como peso de papel, uma lata cheia de lápis, um suporte de livros em forma de cabeça de índio sioux de ferro fundido, uma tabaqueira de prata com a imagem de Jorge II na tampa. Será que ela já foi do meu avô? Não consigo lembrar. A caixa de cigarros de plástico ao seu lado deve ter sido — além da insígnia da Polônia anterior à Guerra, ela tem as suas iniciais.

Objetos pessoais, uma cadeira, uma mesa — um lugar para escrever. Não mudou muita coisa nesses mais de quatrocentos anos. Ou será que mudou? O tema de Dürer era um eremita, então era natural mostrá-lo trabalhando sozinho, mas era pouco provável que alguém do século XVI tivesse seu próprio quarto. Foi mais de cem anos mais tarde que surgiram os cômodos onde os indivíduos pudessem ficar a sós — eram chamados de "privacidades". Então, apesar do título da gravura em inglês (*St. Jerome in His Study*) se referir ao cômodo como escritório, ele era, na realidade, uma sala de múltiplas funções, todas elas públicas. Apesar da paz que se apresenta nesta obra de mestre, o tipo de tranquilidade e de reclusão que normalmente associamos ao local de trabalho de um escritor era impossível naquela época. As casas eram cheias de gente, muito mais do que hoje em dia, e não se conhecia a privacidade. Além disso, os cômodos não tinham funções específicas; ao meio-dia, o atrl era retirado e as pessoas sentavam-se à mesa e faziam sua refeição. No final da tarde, a mesa era desmontada e o banco longo virava um sofá. À noite, o que era sala de estar virava quarto de dormir. Não se vê nenhuma cama nesta gravura especificamente, mas, em outras versões, Dürer apresentou o erudito escrevendo sobre um pequeno leitoril, usando sua cama como assento. Se pudessemos nos sentar em um dos escabelos, logo ficaríamos irrequietos. A almofada realmente protege um pouco contra a madeira dura e reta, mas esta não é uma cadeira em que se possa relaxar.

A sala de Dürer tem poucas ferramentas — uma ampulheta, uma tesoura e uma pena de escrever — mas nenhuma máquina ou

equipamento mecânico. Apesar da manufatura do vidro ter progredido o suficiente para que as grandes janelas constituíssem uma fonte de luz útil durante o dia, à noite as velas eram tiradas das prateleiras. Escrever era impossível ou, pelo menos, desconfortável. O aquecimento era primitivo. As casas no século XVI só tinham uma lareira ou um forno no cômodo principal e nenhum aquecimento no restante da casa. No inverno, este cômodo com suas paredes de alvenaria pesada e com um chão de pedra era bem frio. Roupas volumosas, como as de Jerônimo, não eram moda, mas uma necessidade térmica, e a postura curvada do erudito não era somente um indício de piedade, mas de frio.

Também estou curvado sobre meus textos, não à frente de um atrl, mas diante de uma tela fosforo-âmbar de um processador de textos. Em vez do arranhar da pena sobre o pergaminho, ouço leves cliques e ruídos surdos ocasionais quando as palavras são transferidas da minha mente para a máquina e da memória da máquina para os disquetes de plástico onde são gravadas. Esta máquina, que, como tudo nos leva a crer, vai revolucionar o estilo de vida, já afetou a literatura — ela devolveu o silêncio ao ato de escrever. Algo que nitidamente falta nos quadros antigos de pessoas escrevendo são cestos de lixo; papel era muito precioso para ser jogado fora, e o escritor era obrigado a editar seus textos mentalmente. Neste sentido, percorremos o ciclo completo, pois o processador de textos eliminou o papel amassado. Em vez disso, apertou um botão, a tela treme, e está pronto; as palavras indesejadas desaparecem em uma retalhadora eletrônica. Isto tem um efeito calmante.

Então, muita coisa *realmente* mudou nas casas. Algumas mudanças são óbvias — os progressos do aquecimento e da luz que se devem às novas tecnologias. Nossos móveis para sentar ficaram muito mais sofisticados e mais bem adaptados ao relaxamento. Outras mudanças são mais sutis — o modo de usar os cômodos, ou quanta privacidade eles conferem. Será que o meu escritório é mais confortável? A resposta óbvia é que sim, mas se perguntássemos a Dürer poderíamos nos surpreender com a resposta. Antes de mais

nada, ele não entenderia a pergunta. "O que é que você quer dizer com confortável?", ele poderia responder, confuso e curioso.

A palavra "confortável" não se referia originalmente ao prazer e à satisfação. Sua raiz latina é *confortare* — fortalecer ou consolar — e este significado se manteve durante séculos. Usa-se esta palavra com este sentido quando se diz: "Ele era um conforto para sua mãe tão idosa." Foi neste sentido que o termo foi usado na teologia: o "*Comforter*" era o Espírito Santo, em inglês. Neste meio-tempo, "conforto" também adquiriu um sentido jurídico: no século XVI dizia-se, na Inglaterra, que um "*comforter*" era alguém que havia sido cúmplice de um crime. A noção de apoio foi mais tarde ampliada para pessoas e coisas que precisassem de uma determinada quantidade de satisfação, e "confortável" passou a significar tolerável ou suficiente — falava-se de uma cama com uma largura confortável, apesar de ainda não se falar de uma cama confortável. Este ainda é o sentido da expressão inglesa "*a comfortable income*" (uma renda confortável) — é boa, mas não exagerada. Sucessivas gerações expandiram o sentido de conveniência e finalmente "confortável" adquiriu o sentido de bem-estar físico e de prazer, mas isto só ocorreu no século XVIII, muito depois da morte de Dürer. Sir Walter Scott foi um dos primeiros romancistas que usou este novo sentido quando escreveu: "Deixem o mundo congelar lá fora, aqui dentro está confortável." Os significados posteriores desta palavra eram quase sempre ligados à satisfação, geralmente térmica: "*comforter*" na Inglaterra vitoriana leiga não era mais o Redentor, mas um longo cachecol de lã; hoje esta palavra designa uma colcha de matalassê.

As palavras são importantes. A linguagem não é só um meio, como um cano d'água, ela reflete nosso modo de pensar. Não usamos palavras somente para descrever objetos, mas também para expressar idéias, e a introdução de palavras na língua marca a introdução simultânea de idéias na consciência. Como Jean-Paul Sartre escreveu: "Nomear objetos é transferir eventos imediatos, irrefletidos e talvez ignorados para o plano de reflexão da mente objetiva."<sup>1</sup> Peguemos uma palavra como "*weekend*" (final de semana), que data do final do século XIX. Diferente do *weekday* (dia de semana) medieval, que distinguia os dias de trabalho dos dias

do Senhor, o "*weekend*" profano — que originalmente designava o período em que as lojas e os escritórios estavam fechados — veio a refletir um modo de vida voltado para a busca ativa do lazer. A palavra inglesa — e a idéia inglesa — foi introduzida em várias línguas sem qualquer alteração (*le weekend, el weekend, das weekend*). Outro exemplo. Nossos avós colocavam rolos de papel nas suas pianolas. Acreditavam que a pianola e o rolo constituíam uma só máquina. Nós, por outro lado, fazemos uma distinção entre a máquina e as instruções que lhe damos. Chamamos a máquina de *hardware* e, para designar as instruções inventamos um novo nome, "*software*". Isto é mais do que um jargão; a palavra representa um modo diferente de pensar a tecnologia. Seu acréscimo à língua marca um momento importante.\*

O surgimento da palavra "conforto" no contexto do bem-estar doméstico não é, tampouco, de interesse meramente lexicográfico. Há outras palavras da língua inglesa com este sentido — "*cozy*" (aconchegante), por exemplo — mas elas surgiram mais tarde. O primeiro documento de que "*comfort*" significasse um nível de comodidade doméstica é do século XVIII. Como explicar este aparecimento tardio? Dizem que os índios inuit canadenses têm várias palavras para descrever vários tipos de neve. Como os velejadores, que têm um vasto vocabulário para descrever o clima, eles precisam distinguir entre a neve nova e velha, compacta ou solta, e assim por diante. Nós não temos tal necessidade, chamamo-la de "neve". Por outro lado, esquiadores *cross-country*, que precisam diferenciar as condições da neve, referem-se a ela com as cores da cera para esquis: falam de neve roxa ou azul. Estas palavras não são realmente novas, mas indicam que eles tentam refinar a linguagem para suprir uma necessidade específica. De modo semelhante, as pessoas começaram a usar "conforto" com um significado diferente porque precisavam de uma palavra específica para arti-

\* A primeira vez que se usou a palavra "*software*", foi em 1963 (segundo o *Oxford English Dictionary*), apesar de naquela época o termo só ser usado por engenheiros de computação. Sua introdução no vernáculo, e na consciência do público, ocorreu mais de uma década depois, quando surgiram os computadores caseiros a preços acessíveis.

cular uma idéia que não existia anteriormente ou que não precisava ser expressa.

Começamos este estudo sobre o conforto tentando compreender o que ocorria na Europa no século XVIII e por que as pessoas de repente descobriram que precisavam de uma palavra específica para designar um atributo próprio do interior de suas casas. Para fazer isto, precisamos, primeiro, investigar uma época anterior — a Idade Média.

A Idade Média é um período opaco da história que se abre a diversas interpretações. Segundo as palavras de um especialista francês: "O Renascimento via a sociedade medieval como dogmática e estática, a Reforma a via como hierárquica e corrupta e a Era do Iluminismo a considerava irracional e supersticiosa."<sup>2</sup> Os Românticos do século XIX, que idealizavam a Idade Média, a descreviam como a anttese da Revolução Industrial. Escritores e artistas como Thomas Carlyle e John Ruskin popularizaram a imagem da Idade Média como uma Arcádia não-mecanizada e rústica. Esta última versão influenciou bastante nossos conceitos sobre a Idade Média e trouxe a noção de que a sociedade medieval não dispunha de tecnologia nem se interessava por ela.

Estas opiniões estão completamente erradas. A Idade Média não só produziu livros com iluminuras, mas também óculos, não só a catedral, mas também a mina de carvão. Mudanças revolucionárias ocorreram tanto na indústria primária como nas manufaturas. O primeiro registro de produção em massa — de ferraduras — ocorreu na Idade Média. Entre os séculos X e XIII, um surto tecnológico produziu o relógio mecânico, a bomba a sucção, o tear horizontal, a roda-d'água, o moinho de vento e até, nas duas margens do canal da Mancha, o moinho a maré. As inovações agrícolas formaram a base econômica para toda esta atividade tecnológica. O arado profundo e o conceito de campos rotativos quadruplicaram a produtividade, de modo que as colheitas do século XIII não foram ultrapassadas nos quinhentos anos seguintes.<sup>3</sup> Longe de ser um buraco negro da tecnologia, a Idade Média marcou o verdadeiro início da industrialização na Europa. A influência deste período foi percebida até o século XVIII, pelo

menos, em todos os aspectos do cotidiano, inclusive nas atitudes perante a casa.

Qualquer discussão sobre a vida doméstica durante este período tem de levar em consideração um fator importante: ela não pode se referir à maioria da população, que era pobre. Ao escrever sobre o declínio da Idade Média, o historiador J.H. Huizinga descreveu um mundo de contrastes agudos, em que a saúde, a riqueza e a fortuna (aquele velho brinde) eram desfrutadas tanto pela sua raridade como pelas suas vantagens. "Nos dias de hoje, praticamente não podemos compreender a intensidade com que um casaco de pele, um bom fogo na lareira, uma cama macia, um copo de vinho eram aproveitados antigamente."<sup>4</sup> Ele também afirma que a arte popular medieval, que apreciemos pela sua beleza simples, era prezada por seus criadores principalmente pelo seu esplendor e sua pompa. Sua suntuosidade extremamente ornamentada, que raramente percebemos, é uma prova do que se precisava para provocar uma sensação em um público cuja sensibilidade era embotada pelas péssimas condições de vida. Os festivais pagãos e religiosos que caracterizavam a época não podem ser considerados uma mera festividade, mas também um antídoto para os sofrimentos cotidianos.<sup>5</sup>

Os pobres moravam muito mal. Não tinham água ou saneamento, praticamente não tinham móveis ou objetos pessoais, e essa situação, pelo menos na Europa, durou até o século XX.<sup>6</sup> Nas cidades, suas casas eram tão pequenas que a vida familiar ficava comprometida; estes casebres mínimos de um só cômodo eram pouco mais que abrigos para dormir. Só havia espaço para as crianças pequenas — as mais velhas eram separadas dos seus pais e iam trabalhar como aprendizes ou criados. A consequência destas privações, segundo alguns historiadores, é que conceitos como "lar" ou "família" não existiam para estas almas sofridas.<sup>7</sup> Falar de conforto e desconforto nestas circunstâncias é um absurdo; trata-se de mera sobrevivência.

Se os pobres não compartilhavam da prosperidade medieval, havia uma outra classe que o fazia: os moradores das cidades. A cidade livre foi uma das inovações mais importantes e originais da Idade Média. Moinhos de vento e rodas-d'água poderiam ter sido

inventados por outras sociedades, e foram, mas a cidade livre, que era separada do campo predominantemente feudal, só existiu na Europa. Seus habitantes — os *francs bourgeois*, os *burghers*, a *burghese* e os burgueses — eram os que criariam uma nova civilização urbana.<sup>8</sup> A palavra "*bourgeois*" ocorreu pela primeira vez na França do início do século XI.<sup>9</sup> Ela designava os mercadores e comerciantes que viviam em cidades com muralhas, tinham conselhos governamentais eleitos e, na maioria dos casos, eram diretamente subordinados ao rei (que estabelecia a cidade livre) em vez de a um senhor feudal. Estes "cidadãos" (a noção de cidadania nacional surgiu muito mais tarde) se distinguiam do restante da sociedade, que era feudal, eclesiástica ou agrícola. Isso significava que, ao mesmo tempo em que os vassallos eram arrastados para uma guerra local qualquer, os burgueses nas cidades tinham bastante independência e podiam se beneficiar da prosperidade econômica. O que remete o burguês ao cerne de qualquer discussão sobre conforto doméstico é que, diferente do aristocrata, que vivia em um castelo fortificado, ou do clérigo, que vivia em um mosteiro, ou do servo, que vivia em um casebre, o burguês vivia em uma casa. Nosso estudo sobre as casas começa aqui.

A casa de cidade típica do burguês do século XIV servia como moradia e como local de trabalho. Os terrenos tinham áreas restritas para as fachadas, visto que as cidades medievais fortificadas eram necessariamente densas. Estas construções longas e estreitas geralmente tinham dois andares sobre uma cripta ou um porão, que era usado como estoque. O andar principal da casa, ou pelo menos a frente, era uma loja ou — se o dono fosse um artista — uma oficina. A parte para morar não tinha, como seria de se esperar, diversos quartos; em vez disso, constituía de um único grande cômodo — o salão —, que não tinha forro. As pessoas cozinhavam, comiam, se entretinham e dormiam neste espaço. No entanto, os interiores das casas medievais restauradas sempre parecem vazios. Os grandes cômodos só têm poucos móveis, uma tapeçaria na parede e um banco ao lado da lareira. Este minimalismo não é uma artificialidade moderna; as casas medievais eram pouco mobiliadas. Os móveis daquela época não eram complicados.

Baús serviam como estoque e como assentos. Os menos afluentes às vezes usavam uma arca (*truhe*) como uma espécie de cama — as roupas dentro dele faziam as vezes de um colchão macio. Bancos, escabelos e mesas com suportes desmontáveis eram comuns. As camas também eram desmontáveis, apesar de no final da Idade Média as pessoas mais importantes dormirem em grandes camas permanentes, que geralmente ficavam a um canto. As camas também serviam de assentos, pois as pessoas se sentavam, se esparriavam e agachavam onde pudessem, em baús, bancos, almofadas, degraus e, freqüentemente, no chão. Se as pinturas daquela época puderem ser um indício, a postura medieval era ocasional.

Um lugar onde as pessoas não costumavam se sentar eram cadeiras. Os egípcios faraônicos haviam usado cadeiras, e os gregos antigos refinaram-nas até atingir uma perfeição elegante e confortável no século V a.C. Os romanos as levaram para a Europa, mas após a queda do Império — durante a assim chamada Era Negra — sua cadeira foi esquecida. É difícil identificar seu reaparecimento, mas até o século XV, as cadeiras haviam voltado a ser usadas. Mas que cadeira diferente! O *klimos* grego tinha um encosto côncavo formado para o corpo humano e pernas chanfradas que permitiam que as pessoas se inclinassem para trás. A postura confortável de um grego despreocupadamente recostado, com o braço sobre as costas baixas da cadeira e as pernas cruzadas, é considerada moderna. Uma posição dessas não seria possível na cadeira medieval, que tinha um assento duro e reto e um encosto alto e vertical cuja função era mais decorativa do que ergonômica. Durante a Idade Média, as cadeiras — até as cadeiras de braço parecidas com caixas — não eram projetadas para serem confortáveis; eram símbolos de autoridade. Tinha-se que ser importante para sentar numa cadeira — as pessoas que não eram importantes sentavam-se em bancos. Como um historiador colocou, uma pessoa merecia uma cadeira se sentasse reta sobre ela: ninguém jamais se *recostava*.<sup>10</sup>

Um motivo para a simplicidade e a escassez dos móveis medievais era o modo de se usar as casas. Na Idade Média, as pessoas mais acampavam do que viviam em suas casas. Os nobres tinham várias residências e viajavam com freqüência. Quando o faziam,

enrolavam as tapeçarias, enchiam os baús, desmontavam as camas e levavam os pertences consigo. Isso explica por que tantos móveis medievais são portáteis e desmontáveis. As palavras francesa e italiana para mobília — *mobilier* e *mobilia* — significam, como a palavra portuguesa, “o que pode ser movido”.<sup>11\*</sup>

Os burgueses das cidades não se locomoviam tanto, mas também precisavam de móveis portáteis por outro motivo. A casa medieval era um lugar público, e não privado. O salão era constantemente usado para cozinhar, comer, entreter convidados, fazer negócios e, à noite, para dormir. Estas diferentes funções eram conciliadas movendo-se os móveis conforme a necessidade. Não havia “mesa de jantar”, somente uma mesa que era usada para preparar comida, comer, contar dinheiro e, caso necessário, para dormir. Como o número de comensais variava, a quantidade de mesas e cadeiras tinha que aumentar e diminuir para acomodá-los. À noite, as mesas eram retiradas e as camas apareciam. Conseqüentemente não se tentava artumar o cômodo definitivamente. As pinturas dos interiores medievais mostram que os móveis eram posicionados aleatoriamente, por improviso, e colocados nos cantos da sala quando não estavam em uso. Com exceção da cadeira de braço e, mais tarde, da cama, tem-se a impressão de que não se dava muita importância aos móveis; eram tratados mais como equipamento do que como preciosas posses pessoais.

Os interiores medievais, com suas janelas de vitrais, bancos como os de igreja e rendilhados góticos, sempre revelam sua origem eclesiástica. As ordens monásticas eram as multinacionais daquela época — não eram somente uma fonte de inovação científica e tecnológica, mas também influenciavam outros aspectos da vida medieval, inclusive a música, a literatura, a arte e a medicina. Do mesmo modo, influenciavam o estilo dos móveis seculares, que freqüentemente tinham sua origem em ambientes religiosos: o baú para guardar roupas, a mesa do refeitório, o leitoril, o banco. A primeira gaveta de que se tem registro foi usada para arquivar documentos da igreja.<sup>12</sup> No entanto, como o estilo de vida dos

monges deveria ser ascético, não havia motivo para que aplicassem sua prodigiosa capacidade inventiva para tornar a vida mais prazerosa e a maior parte dos seus móveis era intencionalmente austera.<sup>13</sup> Bancos de igreja com encostos retos remetiam a mente para assuntos superiores (e mantinham a pessoa que estivesse sentada neles acordada) e os bancos duros (que ainda podem ser encontrados nas universidades de Oxford) desencorajavam a perda de tempo à mesa do refeitório.

O que provoca espanto nas casas medievais, no entanto, não é a falta de mobília (o vazio da arquitetura moderna nos habituou a isto), mas o aperto e a algarazra da vida dentro delas. Estas casas não eram necessariamente grandes — a não ser em comparação com os casebres dos pobres — mas eram apinhadas de gente. Isto ocorria em parte porque, na falta de restaurantes, bares e hotéis, elas serviam como locais de encontro públicos para as pessoas se entreterem e fazerem negócios, e também porque as “famílias” que nelas moravam eram grandes. Além da família direta, incluíam empregados, criados, aprendizes, amigos e afilhados — “famílias” de até 25 pessoas não eram pouco freqüentes. Como todas estas pessoas viviam em um ou, no máximo, dois compartimentos, não se conhecia a privacidade.\* Qualquer pessoa que tenha feito serviço militar ou que tenha ido para um colégio interno pode imaginar como era aquela época. Somente pessoas excepcionais — eremitas ou estudiosos (como São Jerônimo) — podiam se fechar em um aposento sozinhos. Até dormir era uma atividade comunitária. Não só havia muitas camas em um cômodo — o testamento de Richard Toky, um verdureiro de Londres que morreu em 1391, diz que ele tinha quatro camas e um berço no seu salão —, mas geralmente várias pessoas dormiam em cada cama.<sup>14</sup> Isto explica o tamanho das camas medievais: três metros por três era comum. A Grande Cama de Ware era tão grande que “quatro casais poderiam dormir com conforto lado a lado, sem que um fosse pelo outro incomodado”.<sup>15</sup> Como é que as pessoas tinham intimidade em tais circums-

\*Este sentido não existe na palavra inglesa “furniture”. (N. da T.)

\*O conceito de privacidade também não existe em várias culturas não-ocidentais, notoriamente no Japão. Como não têm uma palavra em sua língua para descrever esta qualidade, os japoneses adoraram uma palavra inglesa — *praiibaziti* (*privacy*).

tâncias? Parece que não tinham. As pinturas medievais freqüentemente mostram um casal na cama ou no banho, e perto deles, no mesmo compartimento, amigos e criados conversando sem se incomodar ou ficar vexados.<sup>16</sup>

Não devemos, no entanto, concluir precipitadamente que a vida doméstica medieval fosse primitiva. Lá os mosteiros também tinham um papel, pois não eram somente os centros da fé, mas também da limpeza. A higiene era importante para a mente eficaz da ordem cisterciense, por exemplo. São Bernardo, seu fundador, escrevera tudo nas Regras, um manual de operações que tratava não só de questões religiosas, mas também das mundanas. O objetivo desta tonsura, por exemplo, não era simbólico; raspavam-se as cabeças dos monges para evitar piochos. As Regras descreviam os horários de trabalho detalhadamente, assim como a subdivisão dos prédios, que eram construídos com uma planta padronizada, como os atuais hotéis para homens de negócios. Dizem que um monge cego poderia entrar em qualquer um dos mais de setecentos mosteiros cistercienses sem se perder.<sup>17</sup> Cada um dos complexos incluía um *lavatorium*, ou casa de banhos, equipado com tinas de madeira e com aquecedores de água; pequenas pias com água corrente constante para lavar as mãos antes e depois das refeições ficavam do lado de fora do refeitório. *O miseriora*, onde os monges que estavam morrendo tomavam banhos ritualísticos, ficava do lado de fora da enfermaria, enquanto que o *reredorier*, uma ala com latrinas, ficava ao lado do dormitório (*o dorter*). As águas servidas destes locais eram levadas em côrregos tampados, parecidos com esgotos subterrâneos.<sup>18</sup>

A maioria das casas dos burgueses na Inglaterra tinha escaamento e fossas subterrâneas (mas não tinham esgoto). Há vários exemplos de casas do século XV (não só palácios e castelos) que tinham os assim chamados "reservados" ou latrinas no andar de cima, e calhas que iam até o porão.<sup>19</sup> Elas eram limpas periodicamente e, enquanto a cidade dormia, o "solo noturno" era transportado para o campo para fertilizante. Geralmente, os reservados e as latrinas eram esvaziados diretamente nos rios, o que provocava a contaminação dos poços e os surtos freqüentes de cólera. Foi este mesmo tipo de desconhecimento científico,

e não a sujeira, o que contribuiu para a incapacidade das pessoas do século XIV resistirem à Peste Negra — elas não sabiam que seus principais transmissores eram ratos e pulgas.

Sem as Regras, os leigos não observavam tanto a higiene como os monges, mas há indícios de que eles também se preocupassem com a limpeza. Um manual do século XIV, *Ménagère de Paris*, dava o seguinte conselho às donas de casa: "A entrada para a sua casa, isto é, a sala e as entradas para as pessoas que vêm conversar, deve ser varrida de manhã cedo e mantida limpa, e os bancos, os escabelos e as almofadas devem ser espanados e sacudidos."<sup>20</sup> O chão do salão era coberto de palha no inverno e de ervas e flores no verão. Este hábito gracioso tinha o objetivo prático de manter o chão quente e de conservar a aparência e o cheiro de limpeza. Bacias para lavar as mãos e tinas eram muito usadas, apesar de não haver banheiros. Somente nos mosteiros ou em casas especiais, como o palácio de Westminster, havia um compartimento específico para o banho; a maioria das tinas, assim como o restante da mobília, era portátil.<sup>21</sup> As tinas de madeira em geral eram grandes e era comum se tomar banho com outras pessoas. O banho era um ritual social na Idade Média, assim como ainda o é em algumas culturas orientais. Freqüentemente era parte de festividades como casamentos e banquetes, sendo acompanhado de conversas, música, comida, bebida e, como não podia deixar de ser, sexo.<sup>22</sup>

Os modos à mesa eram complexos na Idade Média. A etiqueta era levada a sério, e o nosso hábito de dar a primazia aos convidados, ou de perguntar se querem repetir, começou na Idade Média. Lavar as mãos antes de comer era outra regra de polidez medieval que persiste até hoje. Lavar as mãos antes, depois e durante as refeições era necessário na Idade Média, porque, apesar de se usarem colheres para a sopa, não se usavam garfos, e as pessoas comiam bastante com as mãos; como na Índia e na Arábia Saudita de hoje, isto não era falta de educação. A comida era servida em grandes travessas, cortadas em porções menores e colocadas sobre tabuleiros feitos de grandes fatias de pão que — como as *tortillas* mexicanas ou as *chapatis* indianas — serviam como pratos comestíveis. A imagem que se tem de uma refeição na Idade Média é de que a

comida era sem graça, farta e não muito sofisticada; muito pelo contrário, ficaríamos estupefatos pela diversidade de pratos medievais. O crescimento das cidades ocasionou a troca de produtos como cerveja alemã, vinho francês e italiano, açúcar espanhol, sal polonês, mel russo e, para os ricos, temperos do Oriente. A comida medieval estava longe de ser insossa; canela, gengibre, noz-moscada e pimenta eram combinados com ervas locais como salsa, hortelã, alho e tomilho.<sup>23</sup> Há bastante documentação sobre os banquetes da corte que eram extravagantes e consistiam em vários pratos servidos em uma seqüência cuidadosamente orquestrada. Havia tanta variedade por se comer tanto caça como animais domésticos. Os cardápios reais às vezes parecem listas de uma organização de proteção aos animais: pavões, garças, garças-reais, abetouros e águias. Tais animais exóticos chamam a atenção, mas até os burgheses mais humildes comiam bem. Vejamos os ingredientes da "galinha recheada", um prato comum descrito por Chaucer: uma galinha assada com recheio de lentilhas, cerejas, queijo, cerveja e azeite guarnecida com um molho de farinha de rosca de "pandemeyne" (pão branco fino), ervas e sal misturado com "Romney" (um vinho de malvasia).<sup>24</sup>

Então qual é a imagem que devemos fazer das casas na Idade Média? Walter Scott, após descrever o interior de um castelo do século XII em *Ivanhoe*, advertiu o leitor de que "havia grandeza, com algumas rudes tentativas de bom gosto; mas havia pouco conforto e, como isto não era conhecido, também não se sentia falta dele".<sup>25</sup> De acordo com o historiador de arquitetura Siegfried Giedion, "segundo o nosso ponto de vista, a Idade Média não oferecia conforto algum".<sup>26</sup> Até Lewis Mumford, que admirava esta época, concluiu que "a casa medieval praticamente não tinha qualquer vestígio de... conforto".<sup>27</sup> Estas opiniões estão certas, mas não devem ser mal-entendidas. Não se sentia falta de conforto na Idade Média, como tentei mostrar. As casas não eram rústicas nem toscas naquela época, e também não devemos pensar que quem morava nelas não tinha prazer nisso. Mas o tipo de conforto que se tinha nunca era explícito. O que realmente faltava aos nossos ancestrais era a *noção* objetiva e consciente do conforto.

Se fôssemos tomar parte em uma refeição medieval reclamaríamos do banco duro. Mas o comensal medieval não se preocupava tanto com a maneira que se sentava do que com o *lugar* onde se sentava. Ser colocado em local privilegiado era uma honra reservada a poucas pessoas seletas. Sentar no lugar errado, ou ao lado da pessoa errada, era uma gafe séria. As regras de etiqueta não só ditavam onde e ao lado de quem os membros das cinco classes sociais deveriam se sentar, como também o que eles podiam comer.<sup>28</sup> Às vezes reclamamos da nossa sociedade extremamente regulamentada, mas a ordem e os rituais regulavam a vida medieval a um nível que considerariamos intolerável. Viviam-se pelo sino. O dia era dividido em oito períodos, e o badalar das matinas e das nonas não indicava somente o horário das orações dentro dos mosteiros mas também regulava o trabalho e o comércio na cidade. Não havia lojas 24 horas; os mercados abriam e fechavam nos horários rígidos. Na cidade de Londres, não se podia comprar queijo estrangeiro antes da nona (meio da tarde) nem carne após a véspera (o crepúsculo).<sup>29</sup> Quando surgiram os relógios mecânicos estas regras foram refinadas, e o peixe não podia ser vendido antes das dez da manhã, nem o vinho ou a cerveja antes das seis da tarde. Quem não cumprisse as normas era preso.

Também havia regras de indumentária. A função primária dos trajes medievais era transmitir a posição das pessoas e havia regras formais sobre como as diferentes classes sociais deveriam se vestir. Um barão importante podia comprar mais roupas por ano do que um mero fidalgo; a um mercador rico permitiam-se relutantemente as mesmas vaidades que a um nobre da mais baixa estirpe, mas o arminho só podia ser usado pela aristocracia.<sup>30</sup> Algumas pessoas podiam usar brocado, outras, seda colorida e tecidos bordados. Havia até privilégios para algumas cores. Todos usavam coberturas para a cabeça e raramente se tiravam os chapéus. As pessoas importantes os portavam ao comer, ao dormir ou até no banho. Isto nem sempre era desconfortável, a não ser que esta pessoa fosse um bispo que usasse uma mitra alta durante todo o jantar. Este fato indica, por outro lado, a importância que esta sociedade obsessivamente organizada dava à expressão pública e às formalidades e o

papel secundário que ela conferia ao conforto pessoal. Isto foi assim principalmente no final da Idade Média, quando as convenções sobre roupas ficaram tão exageradas que se tornaram ridículas.<sup>31</sup> As mulheres usavam o *hennin*, um chapéu alto e cônico com um véu até o chão. Os homens usavam *poulaines* — sapatos desconfortáveis com pontas muito longas e agudas —, túnicas com mangas até o chão e gibões que pareciam minissaias. Todas as pessoas que tinham dinheiro para isto, ornamentavam suas roupas com pequenos sinos, fitas coloridas e pedras preciosas. Um escudeiro bem-vestido parecia Michael Jackson em um traje de noite coberto de diamantes falsos.

Podemos descrever como as pessoas da Idade Média comiam, se vestiam e moravam, mas nada disso vai fazer muito sentido se não tentarmos entender como elas pensavam. Isto é difícil, pois, se é que se pode descrever uma época como “um mundo de contrastes”, esta é a Idade Média. A religiosidade e a avaréza, a delicadeza e a crueldade, a suntuosidade e a imundície, o ascetismo e o erotismo coexistiam. O nosso mundo um pouco mais consistente perde a graça por comparação. Imaginemos um estudioso medieval. Após uma manhã de silenciosa devoção em uma catedral (que também era uma estranha combinação entre o *sanctum sanctorum* e a bestialidade), ele talvez assistisse a uma execução pública na qual eram realizadas punições da maior crueldade segundo uma etiqueta sem escrúpulos. Se ele fosse como a maioria das pessoas, não seria irrevocante neste momento mas derramaria uma lágrima quando o condenado ou a condenada (antes de ser esquarterado) fizesse uma homilia perante o povo. A vida “tinha o cheiro misto de sangue e de rosas”.<sup>32</sup> Nossa concepção da Idade Média geralmente se fundamenta na música e na arte sacra, o que dá uma falsa impressão da sensibilidade medieval. As festas, por exemplo, eram uma mistura espantosa de bom e mau gostos. O mesmo estudioso, se convidado para um jantar na corte, lavaria suas mãos em água perfumada e trocaria cortesias elegantes com quem estivesse sentado ao seu lado ou participaria de um madrigal. Ao mesmo tempo, zombaria dos anões que pulassem de uma *entremet* (torta) enorme e seria servido por criados montados a cavalo. Ao tentar explicar a

aparente incompatibilidade entre a extrema indecência de certos hábitos e o decoro imposto pela cortesia, Huizinga sugere que a Idade Média consistia em dois níveis de civilização sobrepostos — um primitivo e pré-cristão, e o outro, mais recente, cortês e religioso.<sup>33</sup> Estas duas carnadas freqüentemente entravam em choque e o que nos parecem emoções inconsistentes são as tentativas por vezes frustradas de se conciliar a cruel realidade com a harmonia ideal que tanto a cavalaria quanto a religião exigiam. Agitada mente medieval estava sempre oscilando entre estes pólos opostos.

A combinação entre o primitivo e o refinado refletia-se na casa medieval. As salas com tapeçarias ricamente decoradas eram mal-aquedidas, os homens e as mulheres em trajes luxuosos se sentavam em bancos toscos, os cortesãos que podiam levar quinze minutos para fazer um cumprimento elaborado dormiam em três em uma cama e não se preocupavam com a intimidade pessoal. Por que eles simplesmente não melhoravam suas condições de vida? Não faltavam nem a habilidade técnica nem a criatividade para isso. Pode-se explicar isso, em parte, dizendo que as pessoas da Idade Média pensavam de maneira diferente sobre o tópico função, principalmente quando ela se referia a seu ambiente doméstico. Para nós, a função de alguma coisa está ligada à sua utilidade (a função de uma cadeira é servir de assento, por exemplo) e distinguimos este de outros atributos, como a beleza, a idade ou o estilo; na vida medieval não se faziam tais distinções. Cada objeto tinha um significado e um lugar na vida que era tão parte de sua função como a sua utilidade imediata, e estes dois aspectos eram inseparáveis. Como não havia algo como “função pura”, era difícil, para a mente medieval, pensar em melhorias funcionais; isto significaria perverter a própria realidade. As cores tinham significados, os fatos tinham significados, os nomes tinham significados — nada ocorria por acaso. \* Em parte isto era superstição e em parte, a crença em

\*As casas medievais, como os sinos de igrejas, as espadas e os cambões, eram personificadas com nomes próprios. Esta prática persistiu até o século XX — Adolf Hitler chamava sua casa de campo de Ninho da Águia, Winston Churchill, da maneira tipicamente autodepreciativa dos ingleses, de Porco Aconchegante — mas, como as casas hoje têm mais valor econômico do que emocional, os números substituíram os nomes.

um universo divinamente ordenado. Não se pensava em objetos utilitários como bancos, que não tinham qualquer significado.

Também havia uma pequena distinção entre a utilidade e a cerimônia. Funções simples, como lavar as mãos, adquiriram formas cerimoniais e cerimônias como partir o pão eram realizadas inconscientemente como uma parte natural da vida. A ênfase que a Idade Média conferia às cerimônias realça o que John Lukacs chamou de caráter externo da civilização medieval.<sup>34</sup> O que importava era o mundo exterior e o seu lugar nele. A vida era uma questão pública, e assim como as pessoas não tinham uma forte consciência de si, elas também não tinham um quarto próprio. É a mente medieval, e não a falta de cadeiras confortáveis ou de aquecimento central, o que explica a austeridade das casas medievais. Não é que o conforto fosse desconhecido, como Walter Scott colocou, mas ele não era necessário.

John Lukacs ressaltava que palavras como "autoconfiança", "auto-estima", "melancolia" e "sentimental" surgiram em inglês ou em francês com o seu sentido moderno somente duzentos ou trezentos anos atrás. Seu uso apontava para a emergência de algo novo na consciência humana: o surgimento do mundo interno do indivíduo, do próprio ser e da família. O significado da evolução do conforto doméstico só pode ser observado neste contexto. É muito mais do que a mera busca pelo bem-estar físico; ela começa com a visão da casa como um ambiente para o aparecimento da vida interior. Nas palavras de Lukacs, "enquanto as pessoas da Idade Média tinham pouca autoconsciência, o interior de suas casas era vazio, incluindo os salões dos nobres e dos reis. Os móveis internos das casas surgiram junto com os móveis internos das mentes."<sup>35</sup>

Após o fim da Idade Média e até o século XVII, as condições da vida doméstica começaram, lentamente, a mudar.<sup>36</sup> As casas ficaram maiores e mais sólidas do que as anteriores — a pedra substituiu a madeira, por exemplo — mas a falta de comodidade física persistiu. Houve algumas melhorias menores: o vidro, que antes era caro, ficou mais acessível e começou a substituir o papel oleado nas janelas. Mesmo assim, janelas que abrem ainda eram

uma raridade.<sup>37</sup> As lareiras e chaminés com consolo (que já haviam sido inventadas no século XI) passaram a ser mais usadas, e a maioria dos cômodos habitáveis tinha uma lareira. Infelizmente, as lareiras não eram bem-projetadas — os funeiros eram muito grandes e a parte para acender o fogo, muito profunda — e durante séculos os cômodos tinham fumaça e eram mal-aquecidos, uma situação que só foi remediada no século XVIII. Os fornos de faiança foram desenvolvidos na Alemanha, mas se espalharam lentamente pelo resto da Europa e, apesar de terem sido introduzidos na França no século XVI, levaram mais de duzentos anos para se popularizar.<sup>38</sup> A iluminação continuou ruim. Até o surgimento da luz a gás no início do século XIX, não havia maneira eficiente de se obter iluminação à noite. As velas e as lâmpadas a óleo eram caras e pouco usadas; quando escurecia, a maioria das pessoas ia para a cama.<sup>39</sup>

Quanto aos banheiros, houve uma regressão dos padrões medievais. Os banhos públicos (que, como os hospitais, haviam sido copiados da cultura islâmica, graças ao retorno das Cruzadas) haviam sido construídos em grandes quantidades na maioria das cidades europeias durante a Idade Média. No entanto, após terem degenerado para bordéis no início do século XVI, foram proibidos e só retornaram no século XVIII.<sup>40</sup> Como não havia banheiros privados, a higiene pessoal foi prejudicada. Além disso, o suprimento de água estava se tornando um problema. Ao passo que cidades como Londres e Paris cresciam e ficavam mais densamente povoadas, os poços medievais foram sendo poluídos, e passou-se a depender cada vez mais das fontes públicas nas ruas — havia 23 fontes deste tipo em Paris em 1643.<sup>41</sup> O consumo de água, que sempre é um bom indicador de higiene, caiu. O esforço necessário para se carregar água para casa, e principalmente para os andares superiores, restringiu bastante o seu uso, e o banho, que havia sido comum na Idade Média, caiu em desuso.

O saneamento continuou primitivo, não muito melhor do que na Idade Média. Foram feitas algumas tentativas para melhorar a situação e, a partir do século XVI, uma ordem da cidade de Paris exigia que todas as casas fossem equipadas com uma latrina que

desejasse em uma fossa subterrânea no quintal.<sup>42</sup> Uma latrina comum ficava no andar térreo e às vezes em um nível mais elevado, ao lado da escada.<sup>43</sup> Levando-se em consideração que, no mesmo prédio, moravam de trinta a quarenta pessoas, dois ou três tempos de privada não chegavam a constituir um luxo. Os urinóis eram comuns. Como não havia esgotos nem canos de descarga, os seus conteúdos, assim como toda a água suja, eram eliminados a esmo, isto é, quem estivesse nos andares de cima jogava os detritos diretamente pela janela na rua.\*

As comodidades físicas foram melhorando lentamente, no entanto outras mudanças estavam ocorrendo — não em termos de tecnologia, mas de modos e atitudes. A principal cidade da Europa era Paris, e temos registros detalhados dos tipos de casas que eram construídos lá no século XVII.<sup>44</sup> Uma casa típica da burguesia ficava no terreno medieval original, mas tinha quatro ou cinco andares em vez de dois — o que reflete o preço e a disponibilidade de espaço no centro desta cidade em franca expansão. A casa era construída em torno de um jardim interno. Os andares de baixo abrigavam uma área comercial e os estúbulos, e também os alojamentos do proprietário e da sua família, dos criados e dos empregados. Esta casa ainda era medieval em termos de composição familiar e das diversas atividades que nela ocorriam. A sala principal era chamada de *salle* — uma grande área semelhante ao salão usado para comer, se entreter e receber visitas. Não se cozinhava mais no fogareiro central, mas em um compartimento separado para tal fim. Como o cheiro da cozinha era considerado desagradável por esta sociedade malcheirosa em outros aspectos, a cozinha não era adjacente à *salle*, mas geralmente ficava distante do outro lado do jardim interno. Apesar de ainda haver quem dormisse na *salle* em camas desmontáveis, havia um novo quarto, que freqüentemente era usado só para dormir — a *chambre*. Ainda havia quartos secundários

que eram ligados ao quarto de dormir: a *garde-robe* (que não deve ser confundida com o reservado inglês de mesmo nome; este quarto era um guarda-roupa ou um quarto de vestir) e o *cabinet* (despensas). Estes nomes, no entanto, podem confundir, pois tanto a *garde-robe* como o *cabinet* tinham janelas, eram suficientemente grandes para se poder dormir lá e freqüentemente tinham uma lareira.

A casa burguesa típica de Paris abrigava mais de uma família; ela mais parecia um prédio de apartamentos. Os andares de cima consistiam em *chambres* com *garde-robes* e *cabinets* adjuntos que eram alugados. Mas estes compartimentos não eram projetados como apartamentos independentes. O inquilino alugava quantos quartos precisasse ou pudesse pagar, geralmente em mais de um andar. Os quartos eram grandes; o quarto de dormir tinha pelo menos cinquenta metros quadrados, e a *garde-robe* e o *cabinet* eram aproximadamente do tamanho de um quarto moderno. Como estas acomodações nunca tinham uma *salle* ou uma cozinha — a lareira dos quartos de dormir era grande o bastante para se poder cozinhar nela —, a vida familiar continuava ocorrendo somente em um quarto. No entanto, o desejo por mais privacidade ficou explícito pela separação dos senhores dos seus criados, que, junto com as crianças pequenas, geralmente tinham camas nos pequenos quartos adjacentes.

A existência de acomodações de aluguel ressaltava uma mudança que vinha ocorrendo desde a Idade Média: muitas pessoas não mais viviam e trabalhavam no mesmo local. Apesar da maioria dos donos de loja, mercadores e artesãos ainda morarem na "sobreloja", havia mais burgueses — construtores, advogados, notários, funcionários públicos — para quem a casa era somente residência. A consequência desta separação foi que — com relação ao mundo exterior — a casa estava se tornando um lugar mais *privado*. Junto com esta privatização da casa surgiu um maior senso de intimidade, que identificava a casa exclusivamente com a vida familiar.

Dentro de casa, no entanto, a privacidade pessoal continuou relativamente irrelevante. Salomon de Brosse, que foi designado o arquiteto real de Henrique IV em 1608 e que projetou o Palais de

\*A gíria inglesa para privada — "loo" — deve ter derivado desta prática. No século XVIII, em Edimburgo, gritava-se "gard-yho" antes de jogar sujeira na rua; esta era a advertência francesa "Garde à l'eau!" (Cuidado com a água!) malpronunciada, embora não se saiba por que os escoceses teriam optado por fazê-la em uma língua estrangeira. Existe uma outra explicação menos enrolada: As plantas francesas do século XVIII freqüentemente identificavam o quarto que continha a latrina como *petits lieux* ou simplesmente *lieu*, o que, em inglês, virou "loo".

Luxembourg, viveu com sua mulher e sete filhos e um número indeterminado de criados em dois quartos adjacentes.<sup>45</sup> Estes quartos não eram só apinhados de gente, como também lotados de móveis: armários, cômodas, toucadores, bufês e aparadores. Viviam-se na era da literatura e as pessoas também precisavam de mesas para escrever — secretárias e escriturinhas —, assim como estantes. As camas de baldaquino se popularizaram — de Brosse tinha quatro delas — e geralmente tinham cortinas laterais, que conferiam mais calor, assim como alguma privacidade, aos seus ocupantes.

O fascínio moderno por móveis começou no século XVII. Os móveis não eram mais um simples equipamento, mas eram considerados posses valiosas e começaram ser parte da decoração do cômodo. Geralmente eram feitos de nogueira em vez de carvalho ou (se fosse mais caro) de ébano — na França, um marceneiro ainda é chamado de *ébéniste*. Os assentos ficaram mais elaborados. O escabelo, que havia sido inventado no século XVI (para acomodar as amplas saias das mulheres), se transformou na cadeira, que geralmente era acolchoada ou estofada. A cadeira de encosto reto, que sobreviveu à Idade Média, começou a ser substituída por cadeiras inclinadas e modeladas para melhor acomodar o corpo. Havia uma maior variedade de móveis do que no passado, mas eles ainda não eram feitos para um cômodo específico e continuaram sendo dispostos de modo pouco criativo.

Havia algo nestes interiores do século XVII que impedia um verdadeiro senso de intimidade, no entanto. O vazio medieval havia sido preenchido com cadeiras, cômodas e camas com dossel, mas de modo praticamente impensado. Estes quartos lotados não eram propriamente decorados. É como se os donos tivessem ido às compras e no dia seguinte tivessem descoberto que não havia espaço para todas as suas aquisições impulsivas. Isto foi consequência do tipo de nervosismo burguês que Abraham Bosse satirizou em suas gravuras, que mostram pessoas que sempre estão, até certo ponto, atuando e para quem a casa é, acima de tudo, um cenário para um teatro social. Visto que a burguesia francesa estava imprensada entre a aristocracia e as

classes inferiores, ela vivia constantemente tentando se ajustar queria se distanciar das classes inferiores e atingir a posição social da aristocracia.

A nobreza e a alta burguesia viviam em casas individuais muito maiores, chamadas de *hôtels*, que tinham mobília mais suntuosa e mais luxuosa — eram o que hoje chamaríamos de mansões. O tamanho destes *hôtels* variava entre o do Hôtel de Liancourt (projetado em parte por de Brosse), com cinco pavilhões agrupados em torno de dois grandes pátios, e o dos prédios menores, com somente doze aposentos. Estas classes também estavam começando a expressar mais desejo por privacidade. Os *hôtels* ficavam escondidos atrás das casas dos comuns e sua aparência externa não era imponente; seus jardins e pátios não podiam ser vistos da rua. Do lado de dentro, no entanto, a ostentação era delirante. Depois de cruzar um jardim interno grandioso, o visitante do Hôtel Lambert, a casa de Jean-Baptiste Lambert de Thorigny, o presidente da *Cour des Comptes*, subia uma grande escadaria, passava por um vestibulo oval e chegava a uma antecâmara. Esta era simplesmente uma sala de espera, que, como no passado, ainda era usada como sala de recepção e como dormitório dos criados. O quarto de dormir do *Monseigneur le Président* ficava mais adiante. Não havia corredores nestas casas — cada quarto era diretamente ligado ao próximo — e os arquitetos se orgulhavam de alinhar todas as portas *enfilade*, de modo que houvesse uma visão ininterrupta de um lado da casa ao outro. É evidente que se priorizavam as aparências, ao invés da privacidade; todos, desde os empregados até os visitantes, passavam por cada um dos cômodos para chegar ao seguinte.

Assim como a privacidade era desconhecida, também se ignorava o saneamento. Latrinas eram consideradas plebéias. Pessoas eminentes como Jean-Baptiste Lambert de Thorigny não iam à privada — a privada ia a eles. A "cadeira de retrete" era uma caixa com uma tampa acolchoada que os criados traziam para o quarto quando a necessidade aristocrática assim o mandava. As cadeiras de retrete não ficavam muito tempo no quarto, no entanto, pois, como nos lembra um historiador do século XIX, elas eram um *meuble odorant*.<sup>46</sup> Durante o reinado de Luís XIV havia quase

trezentas destas cadeiras de retrete no palácio de Versalhes, apesar dessa quantidade talvez não ter sido suficiente, pois, como a duquesa de Orléans anotou no seu diário, "há uma coisa suja na Corte à qual não vou me acostumar jamais: as pessoas paradas nas galerias em frente aos nossos aposentos mijam em todos os cantos".<sup>47</sup> Parisenses mais exigentes eram levados aos jardins das Tulherias, onde desciam das seges para se aliviar debaixo dos teixos.<sup>48</sup>

Não havia banheiros no Hôtel Lambert. Em primeiro lugar, porque não se achava que tomar banho frequentemente fosse necessário, em segundo, porque a noção de um aposento destinado somente para o banho teria deixado os parisienses do século XVIII ainda não se havia tido a idéia de associar qualquer função específica a um só cômodo. Não havia salas de jantar, por exemplo. As mesas eram desmontáveis e as pessoas comiam em diversas partes da casa — na *salle*, na *antichambre* ou na *chambre* —, dependendo do seu humor ou da quantidade de visitantes.<sup>49</sup> A *chambre*, que tinha uma cama (mas somente uma), continuou sendo o lugar onde as pessoas se encontravam socialmente. Como nas casas burguesas menores, os criados e as criadas dormiam nos *cabinets* e nas *garde-robes* adjacentes.

Durante o século XVII, ocorreram pequenas mudanças na divisão interna do *hôtel* que indicavam que se tinha mais consciência da intimidade. O *cabinet*, que antes era usado somente pelo criado pessoal, às vezes era convertido em um quarto mais íntimo para atividades privadas, como escrever. No Hôtel Lambert havia um aposento destes atrás do quarto de dormir do presidente; ele foi decorado pelo pintor Le Sueur com o tema do Amor e era conhecido como o *cabinet de l'Amour*.<sup>\*</sup> Às vezes, construía-se uma alcova, onde ficava a cama, dentro da *chambre* grande e impessoal. Ela era quase um quarto separado, mas

\*Será que este aposento era usado para seduzir, como o nome indica? Provavelmente. A nobreza não tinha famílias: formalmente fechadas como a burguesia, os casais geralmente moravam, e dormiam, separados. *Madame la Présidente* tinha seu próprio quarto, tão grande quanto o de seu marido, no andar acima.

não totalmente. O crédito desta descoberta é da marquesa de Rambouillet. Ela havia vindo de Roma a Paris e, após sofrer todo o inverno frio na sua *chambre* grande e mal-aquecida, em 1630, transformou sua *garde-robe* em um quarto de dormir pequeno e privado.<sup>50</sup> A primeira vez que o termo *salle à manger* (sala de jantar) foi usado, foi em 1634, mas a substituição da *salle versátil* por várias salas específicas para comer, se entreter e conversar só ocorreria no século seguinte.<sup>51</sup>

Estes *hôtels* eram belissimamente decorados com afrescos no teto e com pinturas, painéis e espelhos nas paredes. O teto do quarto de Lambert consistia em três painéis de Le Sueur que apresentavam a lenda de Júpiter. No entanto, praticamente não havia uma sensação de aconchego nestas casas. Havia muitos móveis bonitos, mas pareciam desconfortavelmente abandonados junto às paredes dos grandes aposentos que não tinham qualquer recanto ou fresta para quebrar a monotonia. Apesar dos aposentos serem decorados com diferentes temas clássicos — o Amor, as Musas, Hércules —, eles não tinham a atmosfera doméstica que é decorrente da atividade humana.

O que faltava a estes interiores era o que Mario Praz, em um artigo idiossincrático sobre a filosofia da decoração de interiores, chamou de *Stimmung* — o senso de intimidade que é provocado por um aposento e por sua decoração.<sup>52</sup> *Stimmung* é uma característica de interiores menos relacionada à funcionalidade do que à maneira como o aposento comunica a personalidade do seu dono — o modo como reflete a sua alma, como Praz poeticamente o colocou. Segundo Praz, a *Stimmung* ocorreu primeiro na Europa setentrional. Já existia no século XVI quando Dürer fez a gravura *St. Jerome in His Study*. Pode-se reconhecê-la pelo cuidado com que ele apresentou os diversos objetos na sala desorganizada do santo e pela luz que aquece o velho homem, ao mesmo tempo em que traz o mundo externo e natural ao mundo interior. Curiosamente, o leão doméstico ainda enfatiza a intimidade da cena. Comparemo-la com uma pintura um pouco anterior sobre o mesmo assunto feita por um italiano, Antonello da Messina. Os elementos são semelhantes aos da gravura de Dürer — livros, um leitoril, um par de chinelos — e há um leão, apesar de ele estar no fundo. A

pintura também é muito detalhada — Antonello havia estudado nos Países Baixos e trouxe a técnica de Flandres para a Itália —, mas o efeito é diferente. São Jerônimo está sentado ou, melhor, pousado, em um ambiente improvável e teatral, emoldurado por um prosaísmo com a forma de uma grande abóbada. Não há qualquer senso de intimidade. Os elementos arquitetônicos são belos e elegantes, no entanto, como são predominantes e como o ambiente é formal, tem-se uma impressão de artificialidade. O interior não nos diz nada sobre este homem; na realidade, não acreditamos realmente que este cômodo, que parece um pequeno tablado esquisito, possa pertencer ao santo, ou que o santo possa pertencer a ele.

Para encontrar interiores que mostrem a *Simming* na Europa do século XVII, é preciso olhar para o norte. Temos um exemplo bem-documentado de uma família norueguesa que vivia na cidade de Kristiania (hoje Oslo) no final do século XVII.<sup>53</sup> Naquela época, a Noruega estava anexada à Dinamarca e Kristiania era uma cidade pequena com uma população de menos de cinco mil almas (havia sido destruída pelo fogo em 1624); não era um lugar muito importante. A Kristiania provinciana era um pouco “parada no tempo” e abrigava Frederik Jacobsen Brun e sua esposa Marthe Christiansdatter, que devem ter sido típicos representantes do estilo de vida burguês nas cidades pequenas do início do século XVII.

Brun era encadernador e trabalhava em casa. Uma casa de dois andares com a estrutura de madeira continha a oficina de encadernação, uma estrebaria, um celeiro, um palheiro e vários paióis em torno de um quintal. A moradia em si era de frente para a rua. Os Bruns haviam comprado a casa quando eram recém-casados e construíram o segundo andar. A estrutura original consistia em um grande cômodo ao lado de uma pequena cozinha e em um único outro quarto. A nova extensão era mais ambiciosa: ela incluía dois quartos, um de cada lado de um *seleksapsal* (salão de festas). A casa, que era do tamanho de um pequeno bangalô moderno (de aproximadamente 140 metros quadrados), e que já seria bastante apertada para os Bruns e seus oito filhos, na verdade, abrigava

quinze pessoas; além da família Brun, havia três empregados e dois criados.

A casa dos Bruns é um exemplo do que Philippe Ariès chamava de uma “casa grande”, que era onde os burgueses prósperos moravam tanto no século XVII como no XVI e no XV.<sup>54</sup> Uma importante característica de uma casa grande era ser pública. Como a sua antecedente medieval, ela era um ambiente para todos os aspectos da vida — negócios, entretenimento e trabalho. Ela sempre estava repleta de parentes, convidados, clientes, amigos e conhecidos. Apesar de haver muitos cômodos habitáveis na casa dos Brun, Frederik e Marthe não tinham um “quarto principal” — dormiam no grande quarto do andar de baixo junto com os três filhos menores, em uma grande cama com dossel. Os cinco filhos mais velhos — um filho de treze anos que trabalhava como aprendiz, um filho de dezenove anos que era adoentado e não trabalhava, duas filhas, e uma filha de 21 anos, que estava noiva — dormiam em duas camas em um só quarto, sobre a cozinha. As duas criadas dormiam no quarto de baixo, provavelmente para que Marthe pudesse controlá-las — eram moças do campo, e os Bruns eram responsáveis pela sua educação e pela sua virtude. Dois dos empregados homens tinham uma cama no segundo quarto do andar de cima. O terceiro empregado, um jovem aprendiz, dormia na oficina, já que era sua responsabilidade acordar cedo e acender o fogo.

Segundo a tradição medieval, a maioria das atividades diárias ocorria na grande sala principal; o restante dos móveis era colocado ao longo das paredes. Além da cama grande, havia oito cadeiras, a cadeira de braço com encosto alto do pai, uma outra cadeira de braço para as visitas, um armário e dois baús. Quando tinha visita, as cadeiras eram colocadas na janela de sacada, que se transformava em um recanto para se conversar. A cozinha tinha um grande fogão e uma pequena mesa com bancos. Não havia armário; os utensílios de cobre e de estanho ficavam pendurados nas paredes. O assim chamado salão de festas tinha poucos móveis com umas poucas cadeiras; como a sala de estar do século XIX, ficava vazio durante a maior parte do tempo e só era usado em ocasiões especiais como feriados e festejos. Os outros quartos tinham camas, baús para

roupas e pouca outra coisa. Não havia banheiro. As pessoas se lavavam no quintal ou tomavam banhos semanais na cozinha.\*

A família acordava ao raiar do dia. O café da manhã era improvisado e individual. Brun e seus empregados iam trabalhar na oficina ao lado. Marthe e as empregadas buscavam água (havia um poço antigo no quintal, mas a maior parte da água vinha da bomba pública na rua), lavavam um pouco de roupa (a grande lavagem de roupa ocorria duas vezes por ano no rio Aker, nas redondezas) e executavam outras tarefas. Preparar a comida tomava muito tempo. Como a maioria dos moradores das cidades, os Bruns tinham uma área onde cultivavam forragem (para a sua égua) e legumes, o que explica por que a casa tinha tanto espaço para o estoque de alimentos. Curiosamente, às vezes eles usavam um pequeno celeiro no campo para passar a noite — uma versão antiga da “casa de veraneio”. O almoço era a principal refeição do dia na casa dos Bruns e todas as quinze pessoas participavam dela. No final da tarde, só os membros diretos da família jantavam juntos — as crianças mais novas e os aprendizes comiam na cozinha. O dia terminava cedo e as pessoas iam para a cama assim que escurecia.

Como é que os Bruns aqueciam sua casa durante o longo inverno norueguês? O fogão na cozinha e a lareira na oficina não deviam ser suficientes; de qualquer modo, devido à sua localização, eles não aqueciam bastante os outros quartos. Quando foi feita a extensão da casa, foram instalados fornos em alguns quartos (não se sabe a sua localização exata, mas provavelmente havia um na sala e outro num dos quartos de cima). Os fornos eram uma inovação — os Bruns foram “os primeiros da rua” a usá-los — e eles deviam fazer uma grande diferença no conforto térmico da casa, ainda mais porque, diferente das lareiras, eles não enchiam a casa de fumaça. No entanto, como muitos dos quartos devem ter continuado sem

aquecimento, e todos tinham pelo menos duas paredes externas, mesmo com os fornos, a casa devia ser fria. Como todas as casas, esta não tinha corredores internos; se alguém quisesse ir ao segundo andar ou à oficina, tinha que sair da casa. Uma ida à latrina, que ficava ao lado do estábulo, devia ser bem rápida no inverno.

Os Bruns viviam e trabalhavam no mesmo local, e a maioria das suas atividades era realizada em um ou dois cômodos, mas esta família não era mais medieval. Havia mais móveis, apesar de não tantos quanto nas casas de Paris. Os fornos não só tornavam as casas mais confortáveis, como elas agora também podiam ser subdivididas em mais compartimentos do que antes. Apesar da sala principal parecer o salão, começou-se a dar funções específicas a outros cômodos, como a cozinha e os quartos.

Mais importantes do que as inovações técnicas foram as mudanças no arranjo doméstico. Os pais ainda dormiam com as crianças pequenas na mesma cama, porém as crianças mais velhas não mais dormiam no mesmo quarto. Pode-se imaginar Frederik e Marthe, depois de terem mandado as crianças para o quarto de cima para dormir, sentados na sala principal sozinhos. A casa está silenciosa, o trabalho do dia está feito, e conversam à luz de uma vela. Uma cena simples, e, no entanto, está ocorrendo uma revolução nas relações humanas. O marido e a esposa começaram a se ver — talvez pela primeira vez — como um casal. Mesmo a sua noite de núpcias, vinte anos antes, deve ter sido um evento público, celebrado com a tumultuada informalidade medieval. Eram raras as oportunidades para se ter intimidade, e foi em tais moradas burguesas, modestas, que a vida familiar começou a tomar uma dimensão privada. A importância deste evento, que ocorre fechado na família Brun, mas que estava acontecendo em toda a Europa central e setentrional, não pode ser avaliada. Antes que a consciência humana entendesse a casa como o centro da vida familiar, precisava-se da sensação de privacidade e de intimidade que não eram possíveis no salão medieval.

O surgimento da intimidade na casa também foi consequência de outra mudança na família: a presença das crianças. O conceito medieval de família é diferente do nosso em vários aspectos,

\*Em várias partes da Europa, os nomes dos dias da semana têm sua origem em divindades pré-cristãs, *wenesday* (quarta-feira, em inglês) vem de Wodin, *thursday* (quinta-feira) vem de Thor e assim por diante. A única exceção ocorre nas línguas escandinavas, nas quais *lordag* (sábado) tem sua origem em uma atividade humana — é o “dia do banho” —, o que indica a importância que se dava a esta prática. Meu colega Norbert Schochauer teve a simpatia de me chamar a atenção para este fato.

principalmente na postura nada sentimental perante a infância. Não eram só os filhos dos pobres que trabalhavam; em todas as famílias, as crianças eram mandadas para fora de casa quando completavam sete anos de idade. Os filhos das famílias burguesas eram aprendizes de artesãos, enquanto que os da classe alta serviam em casas de famílias nobres como pajens. Em ambos os casos, esperava-se que trabalhassem e aprendessem; os serviços dos banquetes medievais eram os filhos das famílias nobres e não empregados pagos. (A palavra francesa *garçon*, que significa menino e *garçon*, remete à esta prática.) A função deste aprendizado, tanto nos negócios como na corte, era educar. Esta situação começou a mudar no século XVI quando a escola formal, que antes era estritamente religiosa, foi ampliada e substituiu o aprendizado, pelo menos entre os burgueses.<sup>55</sup> Duas das filhas dos Bruns (de nove e onze anos) iam à escola. Apesar da educação escolar não ser longa — o rapaz de treze anos que trabalhava como aprendiz para seu pai já havia concluído os estudos —, ela significava que as crianças ficavam muito mais tempo em casa do que antes. Os pais puderam, pela primeira vez em séculos, observar o crescimento dos seus filhos.

A presença de crianças de várias idades também provocou uma mudança de comportamento que fica clara devido ao modo de dormir dos Bruns. Teria sido fácil, e desejável, separar os jovens pelo sexo, mas, ao contrário, eram os criados e os empregados que tinham seus próprios quartos. Mesmo o filho que era aprendiz dormia com suas irmãs e não com seus colegas. Esta divisão não era discriminatória — os quartos eram exatamente iguais — e separava os membros diretos da família dos outros. O isolamento dos criados parece ter ocorrido por acaso — mais tarde ele tomaria uma forma arquitetônica, quando os criados passaram a ficar com o porão ou com o sótão — e não era completo, visto que todos os moradores da casa ainda faziam pelo menos uma refeição em conjunto, mas reforçou a autoconsciência da família, que estava surgindo.

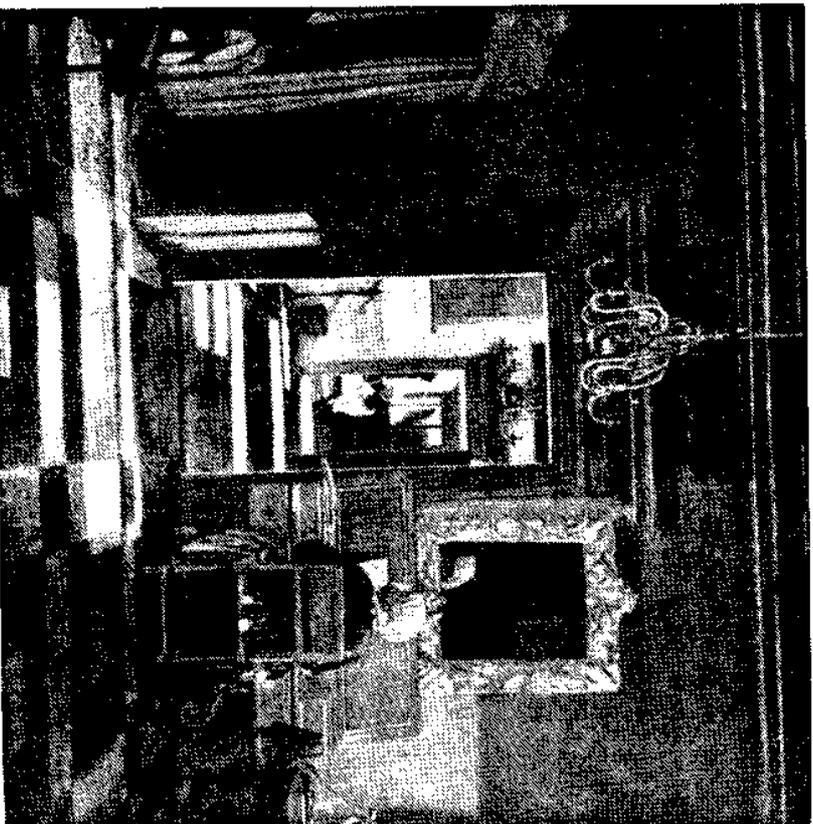
O conforto no sentido físico ainda estava esperando pelo século XVIII e pelo implemento da tecnologia de suprimento e de aquecimento de água, por exemplo, assim como por uma melhor

subdivisão interna da casa. No entanto, a transição da moradia feudal, pública, para a casa de família, particular, estava a caminho. O senso de intimidade doméstica que estava surgindo foi uma invenção humana assim como qualquer implemento tecnológico. Na verdade, deve ter sido mais importante, pois não afetava somente o ambiente físico, como também a nossa consciência.

## DOMESTICIDADE

*Domesticidade, privacidade, conforto, o conceito do lar e da família: estas são, literalmente, as principais conquistas da Era Burguesa.*

— John Lukacs  
O INTERIOR BURGUÊS



Emanuel de Witte, *Interior with a Woman Playing the Virginals* (c. 1660)

O surgimento da intimidade e da privacidade nas casas de Paris e de Londres, e, um pouco depois, até em lugares tão remotos como Oslo, foi uma reação involuntária, quase inconsciente, às mudanças nas condições de vida urbana e mais parecia ser uma questão de opinião pública do que qualquer outra coisa. É difícil seguir a evolução de algo tão amorfo, e seria perigoso alegar que tenha havido um único lugar onde o moderno conceito da casa de família chegasse à consciência humana pela primeira vez. Afinal, não se pode identificar o momento desta descoberta, não há um único inventor que possa receber o crédito por esta intuição, não há teorias nem tratados sobre o assunto. Houve um lugar, no entanto, onde o interior doméstico do século XVII se desenvolveu de uma maneira que podemos considerar singular e que pode ser descrito como, pelo menos, exemplar.

As Províncias Unidas dos Países Baixos constituíam um estado novíssimo, formado em 1609, após trinta anos de rebelião contra a Espanha. Era um dos menores países da Europa, com uma população de um quarto da espanhola, um oitavo da francesa e com um território menor do que o da Suíça. Tinha poucos recursos naturais — nenhuma mina, nenhuma floresta — e as poucas terras que tinham precisavam de proteção constante do mar. No entanto, este país “baixo” demonstrou ser uma potência com surpreendente rapidez. Em pouco tempo, tornou-se a nação mais avançada em

construção naval do mundo e desenvolveu grandes frotas navais, pesqueiras e mercantes. Seus exploradores fundaram colônias na África e na Ásia, e também na América. Os Países Baixos fizeram muitas inovações financeiras que os transformaram em uma grande potência econômica — e Amsterdã tornou-se o centro mundial das finanças internacionais. Suas cidades manufatureiras cresceram tão rápido que, na metade do século, os Países Baixos haviam suplantado a França como principal nação industrial do mundo.<sup>1</sup> Suas universidades estavam entre as melhores da Europa; sua atmosfera tolerante em termos políticos e religiosos oferecia asilo para pensadores imigrantes como Spinoza, Descartes e John Locke. Este país fecundo produziu não só capitalistas ousados e o mercado especulativo das tulipas, mas também Rembrandt e Vermeer; ele inventou não só o primeiro jogo de guerra de que se tem registro, mas também o microscópio; ele investiu não só nos navios mercantes fortemente armados que iam para a Índia, como também nas belas cidades. Tudo isto ocorreu durante um breve momento histórico — quase o tempo de uma vida humana —, que foi de 1609 até aproximadamente a década de 1660, época essa que os holandeses consideram a sua “era de ouro”.

Estas conquistas improváveis resultaram de diversos fatores, como a posição privilegiada dos Países Baixos para o comércio marítimo na Europa e as boas condições de defesa das suas fronteiras nacionais, mas resultaram também, amplamente, de uma característica peculiar do tecido social holandês, que era diferente do resto da Europa. Os holandeses eram, primordialmente, mercedores e donos de terras. Ao contrário da Inglaterra, os Países Baixos não tinham um campesinato sem terras (a maioria dos fazendeiros holandeses era dona das suas terras); ao contrário da França, não tinham uma aristocracia poderosa (a nobreza, dizimada pelas guerras de independência, era pequena e não mais opulenta); ao contrário da Espanha, não tinham um rei (o chefe de estado, ou *stadhouder*, era um símbolo nacional, mas tinha poderes limitados). Esta república — a primeira da Europa — consistia em uma confederação livre governada por um Estado Geral, que consistia em representantes das sete províncias soberanas, escolhidos dentre a classe média alta patricia.

O tipo de ocupação humana também era diferente dos outros lugares. Já em 1500, havia mais de duzentas cidades fortificadas e 150 vilas grandes nos Países Baixos (que naquela época incluíam Brabante, ou a Bélgica)? Até o século XVII, a maior parte da população das três províncias mais poderosas — Holanda, Zelândia e Utrecht — morava em cidades. Amsterdã se tornou a principal cidade da Europa. Roterdã era um porto em expansão e Leida era uma importante cidade manufatureira e universitária. No entanto, não eram as cidades grandes, mas sim as cidades menores, que caracterizavam os Países Baixos; lá havia mais cidades de porte médio do que em países muito maiores, como a França, a Inglaterra ou a Alemanha.<sup>3</sup> As dezoito maiores cidades tinham, cada uma, um voto na assembleia dos estados provincianos, o que indica a sua importância e da sua independência. Em resumo, em uma época em que os outros estados da Europa ainda eram predominantemente rurais (mesmo na Itália urbanizada, a maior parte da população ainda era camponesa), os Países Baixos estavam, rapidamente, se tornando uma nação urbana. Habitantes dos burgos devido a uma tradição histórica, os holandeses tinham uma propensão a serem burgueses.<sup>4</sup>

A essência burguesa da sociedade holandesa do século XVII precisa ser explicada. Dizer que a sociedade era “burguesa” não quer dizer que ela fosse composta somente por uma classe média. Havia fazendeiros (*boers*), marinheiros e, nas cidades manufatureiras, como Leida, trabalhadores de fábricas. Os últimos, principalmente, não compartilhavam da prosperidade da época e suas condições de vida eram tão miseráveis quanto nos outros países. Também havia, como em todas as cidades europeias, uma ralé urbana (*grauw*), composta de pobres e criminosos, os desprezados e os não-empregáveis, pedintes itinerantes e mendigos. No entanto, a classe média predominava e era ampla o bastante para abarcar tanto o financista internacional como o dono de loja. Os primeiros, é claro, não se identificavam, nem mesmo se associavam, com os últimos, nem se a sua ascensão econômica tivesse sido recente, como freqüentemente era o caso, visto que a sociedade holandesa não era estática e definia a posição social principalmente pela renda do indivíduo. Os burgueses também compunham a elite

patricia — uma classe dominante —, que nomeava os magistrados e os mestres dos burgos que governavam as cidades e, através delas, o país. Para os padrões europeus, esta era uma democracia bastante extensiva, e a “ditadura social da classe mercante”, como um historiador a chamou, criou o primeiro estado burguês.

A vida cotidiana nos Países Baixos no século XVII refletia as virtudes burguesas — uma moderação serena, uma admiração pelo trabalho árduo e uma prudência econômica que beirava a parcimônia. A frugalidade se desenvolveu naturalmente em uma sociedade de mercadores e comerciantes que, acima de tudo, viviam em um país que precisava de um constante investimento comunitário em canais, diques, represas e moinhos de vento para manter o mar do Norte represado. Eles também eram pessoas simples, menos apaixonadas que os latinos do sul da Europa, menos sentimentais que seus vizinhos alemães, menos intelectuais que os franceses. O historiador holandês Huizinga acreditava que a paisagem plana e pacífica dos polders e dos canais, que não apresentava características impactantes como montanhas e vales, era o que promovia a simplicidade do caráter holandês.<sup>5</sup> Um fator de igual importância foi a religião. Apesar de quase um terço dos holandeses ser calvinista, esta se tornou a religião do estado e foi a que exerceu a maior influência sobre a vida cotidiana, contribuindo para a impressão de sobriedade e comedimento que se tem da sociedade holandesa.

Todas estas circunstâncias criaram um povo que gostava de poupar, que desaprovava os grandes gastos, e que, naturalmente, desenvolveu modos conservadores. A simplicidade da burguesia holandesa era expressa de várias maneiras. Os trajés do homem holandês, por exemplo, eram simples. A calça e a casaca equívocam-ham ao atual termo dos homens de negócios e, do mesmo modo, não eram influenciadas pela moda: o tipo de tecido podia variar, mas o estilo não mudou durante gerações. Preferiam-se as cores escuras: preto, violeta ou marrom. Os tecelões da corporação, do famoso retrato de grupo de Rembrandt, eram prósperos (como indicam suas golas de renda e as batinas de corte largo), mas sóbrios em termos de cores. Suas esposas se vestiam com moderação semelhante e também não exibiam a elegância agita-

da e resplandecente, constantemente variável, da burguesia francesa. Os holandeses eram tão discretos que nas pinturas da época nem sempre é fácil distinguir o patrão do empregado ou a dona de casa da criada.

A mesma simplicidade e ponderação podia ser vista nas casas holandesas, que não tinham a pretensão arquitetônica das casas urbanas de Londres ou de Paris e que eram feitas de tijolo e madeira em vez de pedra. Usavam-se estes materiais por serem leves, visto que o terreno pantanoso dos Países Baixos geralmente requeria fundações de vigas, cujo custo podia ser reduzido se as fundações suportassem menos peso. O tijolo não se presta à ornamentação elaborada — ao contrário da pedra, ele não pode ser cinzelado e, ao contrário do emboço de cimento, não pode ter cornijas e relevos. Conseqüentemente, as construções holandesas eram simples, só ocasionalmente tinham um relevo em pedra nos cantos ou em torno das portas e janelas. O material era valorizado principalmente pela sua textura agradável, sem dúvida, seu baixo preço também agrada-va à mentalidade prática dos holandeses, que o utilizavam até nos prédios públicos.

O custo da construção de canais e de estacarias tornava necessário que as fachadas fossem reduzidas ao máximo; conseqüentemente, os terrenos para construção nas cidades holandesas eram muito estreitos, às vezes só da largura de um cômodo. As casas eram enfileiradas e geralmente tinham paredes em comum. Os telhados eram cobertos de telhas de barro vermelho. As beiradas das cمنenas, que geralmente tinham degraus, eram voltadas para a rua e formavam as silhuetas típicas pelas quais as cidades holandesas ficaram famosas. No topo da empena havia um consolo de madeira e um gancho, usado para puxar móveis e outros bens para os andares de cima. O interior de uma casa medieval holandesa consistia em uma sala da frente (onde eram realizadas atividades comerciais) e uma sala de trás (onde os moradores cozinhavam, comiam e dormiam). Na frente da casa, e um pouco acima do nível da rua, havia um *stoep* largo, parecido com uma varanda, ou seja, um alpendre com bancos que às vezes era protegido por uma cobertura de madeira. Neste lugar a família se sentava nos fins de tarde e conversava com os passan-

tes. Embaixo da casa havia um porão pouco profundo, seu piso nunca era mais baixo do que o nível de água do canal ao lado. À medida que as famílias ficavam mais prósperas, estas casas baixas eram aumentadas na única direção possível — para cima. Adicionavam-se dois e, às vezes, três andares.

Os andares térreos originais das casas holandesas geralmente eram altos, de modo que o primeiro espaço adicional era uma varanda ou um sótão, ao qual se chegava por uma escada parecida com uma escada de mão. Quando a casa crescia, mantinha-se este padrão, portanto, raramente havia dois quartos no mesmo andar e todos eram ligados por escadas íngremes e estreitas. A princípio, estes cômodos, com exceção da cozinha, não tinham funções específicas. Em meados do século, no entanto, já havia começado a subdivisão da casa em usos diurnos e noturnos, e em áreas formais e informais. Os andares de cima começaram a ser tratados como salas formais, reservadas para ocasiões especiais. O segundo andar, de frente para a rua, foi transformado em uma sala de visitas, a velha sala da frente tornou-se uma espécie de sala de estar e outros quartos começaram a ser usados somente para dormir. Como no resto da Europa, não havia banheiros e as latrinas eram uma raridade. \* Os holandeses eram um povo navegante, e havia algo semelhante a um navio nestes interiores compactos, com as paredes de tijolos embreadas (para proteger contra a umidade) e com o madeiramento pintado, com as escadas íngremes e estreitas e com os quartos tão pequenos quanto cabines de navios. A melhor maneira de descrever este ambiente é com a palavra *snug* — isto é, protegido das intempé-

\*Um motivo para a raridade das latrinas é que a maioria das cidades holandesas era construída em terrenos pantanosos, daí que os buracos das latrinas e as fossas se enchiam de água e deixavam de funcionar. A alternativa mais comum era o urinol, que era esvaziado no canal. Ao contrário de Veneza, no entanto, as cidades holandesas não contavam com a maré para remover estes dejetos, com a lamentável consequência de que estas cidades graciosas tinham um cheiro insuportável. Faziam-se tentativas ocasionais de resolver o problema. Os canais eram dragados periodicamente, e em algumas cidades a umidade noturna era coletada nas casas em recipientes de madeira e transportada em barcas até o campo para o benefício dos fazendeiros, uma prática de origem medieval mas que persistiu em algumas cidades até a década de 1950.<sup>6</sup>

ries, modesto e bem-arrumado —, uma palavra que coincidentemente tem uma origem náutica e holandesa.

Construir sobre vigas em terrenos recuperados tinha seus inconvenientes, mas também trouxe uma vantagem inesperada para seus ocupantes. Como as paredes laterais em comum destas casas suportavam todo o peso do telhado e do piso, as paredes transversais externas não tinham qualquer função estrutural e, devido ao alto preço das fundações, era vantajoso construí-las o mais leve possível. Para conseguir isto, os construtores das casas holandesas inseriam várias janelas grandes nas fachadas, cuja função pode ter sido diminuir o peso, mas que também permitia que a luz penetrasse bastante nos interiores profundos e estreitos. Antes da luz a gás, isto era importante. As pinturas das casas holandesas durante o dia mostram cômodos claros, iluminados pelo sol, cuja alegria contrastava com os interiores escuros típicos dos outros países. Antes do século XVII, as partes superiores das janelas holandesas tinham um vidro fixo, e somente as partes inferiores, que eram de madeira maciça, podiam ser abertas; mais tarde, estas também foram vitradas. A luz que entrava por estas janelas era controlada por portinholas e por uma nova invenção — cortinas — que também oferecia privacidade da rua. Quando estas aberturas ficaram maiores, tornou-se mais difícil abri-las da maneira convencional, e os holandeses inventaram um novo tipo de janela, a janela de guilhotina, que podia ser aberta com facilidade sem passar pela sala. Como a porta de duas partes holandesa, a janela de guilhotina logo foi copiada na Inglaterra e na França.

Invenções novas como a janela de guilhotina não eram comuns; as casas holandesas do século XVII praticamente não apresentavam inovações e, de fato, mantiveram várias características medievais. Esta mistura do velho com o novo é um traço característico da sociedade holandesa. Ao mesmo tempo em que ela foi pioneira em novas formas de organização política, ela as combinava com as instituições tradicionais como as guildas e as cidades autogovernadas; estes revolucionários sociais (apesar deles dificilmente serem considerados como tais) se vestiam como seus avós e, de várias maneiras, também viviam como eles. Suas casas continuaram sendo construídas com madeira e tijolo. Da maneira tradicional, as tabu-

leras indicavam a profissão do seu proprietário — uma tesoura para um alfaiate, um forno para o padeiro. As fachadas com empenas das casas particulares tinham esculturas metafóricas com conotações bíblicas ou literárias no topo. Os holandeses adoravam alegorias e, em algumas casas, penduravam na parede lâminas de pedra inscritas com uma epígrafe apropriada. As pequenas casas com suas tabuletas coloridas tinham um lúdico charme medieval. Na verdade, elas, e seus proprietários, frequentemente eram descritas como "antiquadas".

Infelizmente, os encantos térmicos destas casas também eram medievais. (Uma vez passei uma semana de janeiro em uma casa do século XVII em Leida. Naquela bairro tombado pelo patrimônio histórico, a velha casa não tinha isolamento, vidros duplos nem aquecimento central; foi uma experiência congelantemente autêntica.) O clima holandês não é extremamente severo, mas a posição geográfica do país faz com que tenha invernos úmidos. Na falta de lenha (a Holanda tem poucas florestas), o principal combustível para aquecimento no século XVII era a turfa, que queima bem, mas requer fornos especiais. Estes não eram conhecidos na época, então, faziam-se pilhas cônicas de turfa que eram queimadas na grelha da lareira ou nos assim chamados potes de fogo; este hábito eliminou a fumaça malcheirosa, mas infelizmente gerava pouco calor.<sup>7</sup> A única maneira de se conseguir algum conforto em tais circunstâncias era usar muitas roupas, o que, como os visitantes divertidos reparavam, é exatamente o que os holandeses faziam. Os homens usavam meia dúzia de coletes, várias calças e mantos pesados; suas esposas usavam até seis anáguas debaixo das saias. O efeito não favorecia o corpo, e isso explica em parte as formas atarracadas dos burgueses e de suas esposas nas pinturas da época.

Estas casas eram "pequenas casas", no sentido literal e no figurado. Não precisavam ser grandes porque abrigavam poucas pessoas; a média de pessoas por casa na maioria das cidades holandesas não era de mais do que quatro ou cinco, em comparação com a média de 25 em uma cidade como Paris. Por que é que isto era assim? Por um lado, não havia inquilinos, pois os holandeses preferiam, e eram prósperos o suficiente para tanto, se dar ao luxo de ser proprietários de suas casas, por menores que elas fossem. A

casa não era mais um local de trabalho e, à medida que os vários artesãos se tornaram mercadores ou agiotas prósperos, eles construíram estabelecimentos separados para seus negócios, e os empregados e aprendizes tinham de procurar a sua própria moradia. Também não havia tantos criados como nos outros países, pois a sociedade holandesa desaprovava a contratação de criados e cobrava impostos especiais para quem empregasse auxiliares domésticos.<sup>8</sup> Valorizava-se mais a independência do indivíduo do que em outros lugares e, o que é igualmente importante, podia-se pagar por ela. Conseqüentemente, a maioria das casas nos Países Baixos abrigava um só casal com seus filhos. Isto acarretou uma outra mudança. O caráter público da "casa grande" foi substituído por uma vida caseira mais sossegada e privada.

O surgimento da casa de família era um reflexo da importância que a sociedade holandesa começava a dar à família. O cimento desta unidade era a presença das crianças. As mães criavam os próprios filhos — não havia babás. As crianças pequenas iam para um jardim de infância aos três anos e depois para a escola primária durante quatro anos. Os Países Baixos tinham, acredita-se, o mais alto nível de alfabetização da Europa e nem os estratos secundários eram incomuns. A maioria das crianças morava em casa até se casar e a relação holandesa entre pais e filhos era caracterizada pelo afeto, mais do que pela disciplina. Os visitantes estrangeiros consideravam esta permissividade um hábito perigoso. Dada a excessiva indulgência com que os pais tratavam seus filhos, observou-se, "é surpreendente que não haja mais desordem do que há".<sup>9</sup> Para o francês que escreveu isto, as crianças eram pequenas e indisciplinadas, mas, mesmo assim, adultas; ele ainda não conhecia o conceito de infância. O historiador Philippe Ariès descreveu como a substituição do aprendizado pela escola em toda a Europa foi conseqüência da aproximação entre os pais e a família e entre o conceito de família e o conceito de infância.<sup>10</sup> É exatamente isto o que ocorreu nos Países Baixos, onde a família era centrada na criança e a vida familiar na casa, só que na casa holandesa isto ocorreu quase cem anos antes do que em qualquer outro lugar.<sup>11</sup>

Mais de um visitante da época observou que os holandeses valorizavam três coisas acima de tudo: em primeiro lugar, seus

filhos, em segundo, suas casas, e em terceiro, seus jardins.<sup>12</sup> Nestas casas estreitas, construídas diretamente na rua, que compartilhavam a sua parede com a do vizinho, o jardim era um espaço importante, principalmente porque, devido ao clima ameno, era usado durante a maior parte do ano. Na área restrita disponível, eles desenvolveram um tipo de paisagismo bastante metódico, tão artificial, a seu modo, quanto os pequenos jardins urbanos dos japoneses. As cercas vivas podadas com precisão, os buxos com formas geométricas e os caminhos de pedras coloridas refletiam a arrumação dos interiores. O jardim holandês era um outro indício da transição entre a casa grande comunal e a casa de família individual. A casa de cidade europeia típica desta época, fosse em Paris ou em Oslo, era construída em torno de um pátio essencialmente público. O jardim isolado nos fundos era diferente — ele era privado.

As casas e os jardins holandeses podem ter sido particulares, mas, mesmo assim, contribuíram para a aparência geral das cidades. Devido aos canais, que eram construídos com ruas de três pistas de ambos os lados, os espaços entre as casas eram da largura de avenidas (isto foi duzentos anos antes do barão Haussmann ter construído os Champs Elysées). Devido ao uso generalizado de tijolos e a um estilo de construção que era mais imitativo do que inventivo, as cidades holandesas tinham uma agradável uniformidade. Isto levou o historiador dinamarquês Steen Eiler Rasmussen a escrever que enquanto os franceses e os italianos criaram palácios impressionantes, os holandeses criaram cidades incomparáveis.<sup>13</sup>

A prosperidade rápida e, como parecia a muitos, improvável dos Países Baixos — assim como a do Japão de hoje — ativou a curiosidade dos outros países. Sir William Temple, que foi o embaixador inglês em Haia de 1668 a 1670 e conhecia bem o país, escreveu um livro que foi bastante lido, com o qual tentava explicar este fenômeno curioso aos seus compatriotas. O quarto capítulo, intitulado "Sobre o Povo e seu Temperamento", conclui: "A Holanda é um País onde a Terra é melhor do que o Ar e o Lúcro, mais solicitado do que a Honra; Onde há mais Bom Senso do que Perspicácia; mais boa Índole do que bom Humor: E mais Riqueza do que Prazer; Aonde um homem preferiria viajar do que morar..."

Palavras duras, apesar de direcionadas, talvez, a um público xenó-fobo, visto que mais tarde na vida o seu autor abriu mão de uma oportunidade de ser secretário de Estado para retornar ao seu velho posto em Haia. Apesar do que percebia como o caráter avarento e desanimado do holandês, Temple não contou que em uma área, pelo menos, os holandeses não controlavam seus gastos: eles estavam dispostos a investir toda a sua renda excedente na "Construção, na Decoração ou na Mobília das suas Casas".<sup>14</sup>

Os holandeses adoravam as suas casas. Compartilhavam a antiga palavra anglo-saxã — *ham, hejm*, em holandês — com outros povos da Europa setentrional.\* A palavra "home" (lar) reuniu os significados de casa e família, de moradia e abrigo, de propriedade e afeição. "Home" significava a casa, mas também tudo que estivesse dentro ou em torno dela, assim como as pessoas e a sensação de satisfação e contentamento que emanava de tudo isto. Podia-se sair da casa, mas sempre se retornava ao lar. A afeição holandesa pelos seus lares era expressa por uma prática singular: tinham-se maquetes minuciosas das próprias casas. Às vezes, chamam-se estas réplicas — erroneamente — de casas de bonecas. A sua função mais se assemelhava à de um modelo de navio, não eram brinquedos, mas lembranças em miniatura, registros dos seus objetos muito queridos. Eram construídas como armários sem a representação da aparência externa da casa. Mas, quando as portas eram abertas, todo o interior revelava-se como por um passe de mágica, não só os cômodos — completos com a cobertura das paredes e com a decoração — mas até as pinturas, os utensílios e as estatuetas de porcelana.

Os móveis e a decoração de uma casa do século XVIII tinham a intenção, apesar de tipicamente reservada, de mostrar a prosperidade do seu proprietário. Ainda havia bancos e escabelos, principalmente nas casas dos menos abastados, mas, como na Inglaterra e na França, a cadeira havia se tornado o assento mais comum. Ela

\* Esta palavra maravilhosa, "home", que conota um "lugar" físico mas que também tem o sentido mais abstrato de um "estado de espírito", não tem equivalente nas línguas europeias latinas ou eslavas. O alemão, o dinamarquês, o sueco, o islandês, o holandês e o inglês têm palavras de som semelhante para "home", todas derivam do nórdico antigo "heimn".

quase sempre era sem braços, acolchoada e estofada com veludo ou com outros materiais preciosos, geralmente presos à estrutura com tachas de cobre. As mesas, como as cadeiras, eram de carvalho ou de nogueira e tinham pernas curvas elegantes. Camas de baldaquino com cortinas eram construídas de modo semelhante, mas eram menos comuns do que na Inglaterra ou na França; ao contrário, os holandeses dormiam em camas embutidas na parede. Tais camas, de origem medieval, eram colocadas em uma alcova, completamente fechada de três lados, e a abertura era fechada por uma cortina ou por portas sólidas. O móvel mais importante da mobília burguesa era o armário, que os holandeses imitaram dos almocenas que substituiu o baú horizontal para o estoque. Geralmente, tinham-se dois destes armários, freqüentemente decorados com incrustações de madeira preciosa, um para os tecidos de linho, outro para a louça e os talheres. Para guardar e apresentar a louça também havia aparadores com frentes de vidro, descendentes do armário para pratos medieval, onde se guardavam a prata e o cristal, a louça de Delft e a porcelana da China.\*

O tipo de móveis da casa holandesa parecia com o da casa burguesa francesa, a diferença era o efeito. O interior francês era lotado e frenético, os diversos móveis esbarravam uns nos outros em cômodos cujos papéis de parede eram ilustrados com paisagens cênicas e onde todas as superfícies eram enfeitadas, douradas ou decoradas. A decoração holandesa, em comparação, era escassa. Os móveis deveriam ser admirados, mas também deveriam ser usados, e nunca se enchia um cômodo a ponto de diminuir a sensação de espaço obtida pelo cômodo e pela sua luz. As paredes raramente tinham papel de parede ou cobertura, apesar de serem enfeitadas com pinturas, espelhos e mapas — estes, uma tradição unicamente holandesa. O efeito estava longe de ser austero, nem era esta a

intenção. Estes cômodos, com uma ou duas cadeiras debaixo de uma janela, ou um banco ao lado da porta, eram intencionalmente humanos e destinados ao uso privado, mais do que ao entretenimento e à socialização. Eles apresentavam uma intimidade que era incorretamente descrita como "serena" ou "tranquila".

Como toda dona de casa sabe, quanto menos móveis houver em um cômodo, mais fácil é mantê-lo limpo, e isso também pode ter tido alguma ligação com a relativa escassez interior holandesa, visto que estas casas eram inacreditável, imaculada e perfeitamente limpas. O alpendre holandês bem esfregado é famoso e veio a ser considerado um exemplo de exibição pública e das falsas aparências burguesas. Ele certamente era público — não só o alpendre, mas toda a calçada em frente à casa era lavada e areada pelo dono da casa — mas não mantinha falsas aparências; os interiores das casas holandesas também eram esfregados e polidos. Espalhava-se areia no chão, o que remete à prática medieval de cobrir o chão com junco. As paredes eram lustradas, o madeiramento, envernizado e os tijolos, embreados. Tudo isto era levado a sério pelos holandeses, e gerou alguns hábitos que sempre provocavam comentários dos estrangeiros. Um visitante alemão a Delft em 1665 escreveu que "em várias casas, como nos lugares sagrados dos pagãos, não se pode subir as escadas ou entrar em um cômodo sem antes tirar os sapatos".<sup>16</sup> Jean-Nicolas de Parival, um viajante francês, fez a mesma observação, acrescentando que freqüentemente colocavam-se chinelos de palha sobre os sapatos.<sup>17</sup>

Isto dá a impressão de que as ruas das cidades holandesas eram descuidadas; ao contrário, o oposto era verdade. A não ser pelos bairros mais antigos, onde moravam os pobres, as ruas eram pavimentadas com blocos e tinham calçadas para os pedestres. Enquanto em Londres e Paris as ruas públicas eram terríveis — uma combinação de esgoto a céu aberto com lixeira —, nas cidades holandesas estes detritos eram eliminados nos canais, o que deixava as ruas relativamente limpas. Além disso, como havia o costume de lavar a rua em frente à própria casa, estas ruas geralmente eram tão bem esfregadas quanto os alpendres. Se as ruas eram tão limpas, certamente mais limpas do que em qualquer outro lugar da Europa, como explicar esta obsessão excessiva com limpeza dentro de casa?

\* A porcelana chinesa era a prova do comércio internacional holandês e do seu império colonial emergente. Ela também nos faz lembrar que os holandeses freqüentemente exerciam o papel de intermediários culturais e comerciais.<sup>15</sup> Eles foram os primeiros europeus a usar tapetes turcos, por exemplo, às vezes no chão, porém mais freqüentemente como toalha de mesa. Também foram os holandeses, através da Companhia das Índias Orientais, que trouxeram o acabamento laqueado e acharoado do Oriente, a arte de incrustar e envernizar móveis da Ásia e, além de tudo, o hábito de tomar chá para a Europa.

Será que isto foi consequência do calvinismo (os alpendres da Escócia calvinista eram igualmente limpos) ou será que era meramente um decoro burguês? Ou será que esta virtude caseira resultou da simplicidade do espírito holandês, de um prazer com a arrumação? Huzinga propôs esta última hipótese e acrescentou que isto se tornou possível devido à fácil disponibilidade de água, à atmosfera marítima sem poeira dos Países Baixos e à tradição de produzir queijos, uma atividade que requer um cuidado especial com a limpeza.<sup>18</sup> Esta visão parece muito determinista, e, de qualquer modo, fazer queijo não era uma atividade que só se realizava nos Países Baixos. Uma outra explicação é que o zelo excessivo que os holandeses tinham por suas casas correspondia a um tipo de manutenção preventiva. Esta, pelo menos, é a opinião de Temple: "É esta umidade do Ar que faz com que os Metais tenham uma propensão a oxidar e a Madeira, a mofar; o que lhes obriga a tentar evitar ou solucionar o problema esfregando e limpando constantemente: É isto que gera o brilho e a limpeza que parecem exagerados nas suas Casas, e que são considerados normais por estas pessoas que não pensam adiante."<sup>19</sup>

A importância que os holandeses davam à limpeza doméstica é ainda mais surpreendente porque sabemos que, quanto aos hábitos pessoais, os holandeses não eram muito assedados; há várias provas de que eles eram considerados sujos até pelos padrões insalubres do século XVII.<sup>20</sup> "Eles mantêm suas casas mais limpas que seus corpos", escreveu um visitante inglês.<sup>21</sup> A casa holandesa não tinha um cômodo para se tomar banho, por exemplo, e praticamente não se conheciam os banhos públicos. As diversas camadas de roupas que tanto os homens quanto as mulheres usavam nos invernos úmidos também não incentivavam os banhos.

Temple fez comentários sobre o clima e a posição geográfica insalubres dos Países Baixos. Apesar dos holandeses terem iniciado a medicina moderna, eles não conseguiam controlar as diversas doenças infecciosas que assolaram quase todas as cidades holandesas durante o século XVII. O nível geralmente baixo de saúde

pública era indicado pelas sucessivas epidemias anuais que devastaram Amsterdã durante seis anos na década de 1620, reduzindo a população em 35 mil pessoas. Leiden perdeu mais de um terço dos seus quarenta mil cidadãos em seis meses do ano de 1635.

Os chãos esfregados e os metais polidos da Holanda são significativos exatamente porque não refletem uma compreensão profunda de saúde e higiene. A limpeza do interior holandês não era meramente uma faceta da personalidade nacional, nem uma reação a causas externas, mas uma prova de algo muito mais importante. Quando se pedia que os visitantes tirassem os sapatos ou calçassem chinelos, isto não era feito imediatamente ao se entrar na casa — o andar de baixo ainda era considerado parte da rua pública — mas quando se ia para o andar de cima. Era ali que se encerrava a esfera pública e começava o lar. Este limite era um conceito novo, e a ordem e a limpeza da casa não eram prova nem de meticulosidade nem de uma limpeza especial, mas de um desejo de definir a casa como um lugar separado, especial.

Devemos o nosso vasto conhecimento sobre o surgimento das casas holandesas a dois incidentes fortuitos: à predominância da pintura na Holanda do século XVII e à popularidade das cenas domésticas como tema destas pinturas. Os holandeses amavam a pintura. Tanto os mais ricos como os mais humildes as compravam e as penduravam em suas casas. Era em parte um investimento, mas também fazia-se isto por um prazer pessoal. As pinturas podiam ser encontradas tanto nas salas de visita e nas salas da frente como nas tavernas, nos escritórios, nos locais de trabalho e atrás de balcões de lojas. O público burguês sustentava muitos pintores que, como os marceneiros ou outros artesãos, eram organizados em guildas. Estes pintores holandeses, que começavam aos catorze anos como aprendizes, e depois passavam a assistentes de artífices, só podiam se inscrever como membros da guilda e se tornarem "mestres" independentes depois de seis anos, quando obtinham a permissão de vender pinturas assinadas com seu próprio nome.

Apesar da demanda por pinturas ser grande, a oferta também era, poucos pintores holandeses ficaram ricos. Os retratos eram pintados por comissão, mas havia muita especulação de pinturas

\*A palavra holandesa para limpo, *schon*, também exprime beleza e pureza.

que eram vendidas por *marchants*. O público queria pinturas com assuntos apropriados, cuja arte ele pudesse admirar e compreender. Os pintores com habilidade técnica, com uma abordagem descomplicada da pintura, e sem a autoconsciência dos artistas posteriores, tinham prazer em servir. Conseqüentemente, as pinturas do século XVII podem ser vistas não só como arte, mas como uma representação extraordinariamente precisa da época.

Devido à afeição dos holandeses pelas suas casas arrumadas e bem-cuidadas, não era de surpreender que, além dos temas bíblicos e dos retratos de família, fosse desenvolvido um gênero de pintura que lidasse com a própria casa. Lembrar do trabalho de um ilustrador americano como Norman Rockwell dá uma pequena idéia do talento destes artistas, mas também deixa a impressão de qual era o tipo de pintura que apelava para o público que adorava seu lar. Pieter de Hooch pintou cenas maravilhosas da vida doméstica, como também o fez Jan Steen e Gabriel Metsu. Ainda existem menos de quarenta pinturas de Jan Vermeer, e quase todas estão ambientadas dentro de casa. Mas foi Emanuel de Witte, um especialista em imagens de interiores de igrejas, um outro gênero popular, quem pintou uma cena doméstica que resume o interior holandês do século XVII. Esta pequena obra de mestre, pintada em torno de 1660, mostra uma seqüência de cômodos abertos um atrás do outro, que são banhados pela luz do sol que vem das grandes janelas chumbadas.\* A julgar pela maneira como a luz passa por todos os três cômodos e pelo indício de árvores visível através das janelas, esta casa provavelmente fica na área limítrofe da cidade. A figura central da pintura, que inclusive lhe dá o nome, é uma jovem que toca um virginal, um precursor da espineta, que era comum na Holanda naquela época.

Como muitos pintores holandeses, de Witte queria que a sua pintura contasse uma história. Superficialmente, vê-se uma cena idílica e pacífica. É cedo — sabe-se disto pelo baixo ângulo do sol e pela criada que está ocupada com as tarefas matinais, como se pode ver através de uma porta distante. A dona da casa — quem

\*Como as pinturas de gênero eram feitas para serem penduradas em casa, elas geralmente eram pequenas; a de de Witte só tinha 70x100cm. A maioria tinha menos da metade deste tamanho.

mais poderia ser? — está sentada ao instrumento musical. O cômodo onde ela está, tipicamente, tem diversas funções. Dentro dele estão, além do virginal, uma mesa, três cadeiras e uma cama de baldaquino.

Mas nada é o que aparenta ser. Uma inspeção mais cuidadosa da pintura revela que a mulher não está tocando somente para si; na cama, atrás das cortinas, alguém está escutando a música. Indubitavelmente é um homem — a figura tem um bigode — e, apesar dele estar escondido, pode se ver bem as suas roupas sobre a cadeira no primeiro plano. O punho de uma espada que quase não aparece na pintura e o modo despreocupado com que as roupas foram jogadas sobre cadeira — em vez de terem sido penduradas direito em ganchos atrás da porta — indicam, de uma maneira delicada, que este homem pode não ser o marido desta mulher. Desaprovava-se a infidelidade conjugal na Holanda calvinista e de Witte cumpriu suas obrigações sociais ao torná-la o tópico de uma alegoria, apesar da história estar escondida em uma série de enigmas, símbolos e duplos sentidos. O jarro e a toalha sobre a mesa, a bomba-d'água e a mulher varrendo o chão sugerem algo como o que diz o provérbio inglês: "Limpeza é quase santidade." Mas parte do encanto deste gênero é a ambigüidade do pintor perante o seu assunto. Será que a mulher está decentemente arrependida? Se está, por que ela está tocando e não chorando? Ela está de costas, como que envergonhada, mas, no espelho pendurado à parede sobre o virginal, a sua face, atormentadamente, não está refletida. Talvez ela esteja sorrindo; jamais saberemos.

Ninguém precisa desenredar a história túrgida que está escondida nas sombras e nos detalhes da pintura de de Witte. Ele não estava interessado somente na narrativa mas também, como a maioria dos pintores holandeses, em retratar o mundo material como ele o via. Este amor pelo mundo real — "realismo" é uma palavra muito fraca — fica evidente através de diversos detalhes. Conseguimos sentir prazer pelo modo como a sombra da janela cai sobre a porta semi-aberta, pelas cortinas de tafetá vermelho que dão cor à luz do cômodo, pelo bronze brilhante do candelabro, pelo rico dourado da moldura do espelho e pela textura fosca do jarro de estanho. Um pequeno cão está enrolado ao lado da cama; a

partitura está aberta sobre o virginal. Nada é pequeno o bastante para escapar à atenção do pintor.

Dever-se-ia dizer imediatamente que é improvável que a pintura de de Witte fosse uma representação de uma casa de verdade; por mais fotográficas que suas pinturas pareçam, elas são imaginárias, não são reais. As igrejas de de Witte, por exemplo, não eram retratos de prédios reais; apesar deles serem baseados em esboços de interiores identificáveis, as obras finais combinam elementos de diferentes igrejas. O que não podemos ignorar, no entanto, é que enquanto a casa pode ter sido imaginada, o efeito é real e, acima de tudo, de uma extrema intimidade.

Os móveis não são complicados; as cadeiras estofadas parecem confortáveis mas não têm as franjas e os bordados que eram comuns na França. Os cômodos estão *enfilade*, mas o efeito não é intimidante. As paredes não têm enfeites, apesar de tipicamente serem adornadas com um espelho e com um mapa que se pode ver através da porta. O chão de pedra tem um padrão simples de quadrados pretos e brancos de mármore. Esta casa é de pessoas prósperas — o instrumento musical, o tapete oriental e o espelho dourado comprovam este fato. Não há objetos expostos; ao contrário, temos uma impressão de praticidade simples pelo modo em que os móveis estão dispostos. A cama está a um canto, atrás da porta; o tapete está cuidadosamente colocado ao lado da cama, para quebrar o frio matinal do chão de pedra. O espelho está sobre o virginal. A mesa e as cadeiras estão ao lado da janela, próximas à luz. E que luz! Os cômodos estão iluminados de modo a enfatizar a sua profundidade e a sua distância, assim como a sua realidade física e material. É acima de tudo esta sensação de espaço interior, e, portanto, a de interioridade, o que distingue esta pintura. Em vez de ser uma imagem de um cômodo, é uma imagem de um lar.

O verdadeiro tópicos de de Witte era a própria atmosfera doméstica, que é o motivo pelo qual este gênero de pintura foi durante tanto tempo desqualificado como um gênero menor, e que é exatamente o motivo pelo qual ele nos interessa aqui. De Witte não era, é claro, o único praticante do gênero doméstico. Pieter de Hooch, um vizinho de Delft, produziu uma obra completa que documentava a vida cotidiana do burguês comum. Ele os mostrava

em casa, geralmente no trabalho, absorvidos em alguma tarefa corriqueira, e pintava as suas casas e jardins com precisão arquitetônica. Diferente de de Witte, ele estava menos preocupado com a narrativa e mais interessado em retratar uma domesticidade idealizada. Apesar dele subordinar a figura humana ao fundo, as suas cenas sempre incluíam uma ou duas pessoas, geralmente mulheres com crianças. Durante o Renascimento, quando as mulheres eram figuras únicas em uma pintura, sempre como Virgem Maria, santas ou personagens bíblicas, os pintores holandeses foram os primeiros a escolher mulheres comuns como tópico. É natural que as mulheres fossem o foco das pinturas de de Witte, visto que o mundo doméstico que ele estava pintando havia se tornado o seu domínio. O mundo do trabalho masculino, e da vida social masculina, havia se mudado para outro lugar. A casa havia se tornado o lugar para outro tipo de trabalho — o trabalho doméstico especializado —, o trabalho feminino. Este trabalho em si não era nenhuma novidade, mas o seu isolamento era. As pinturas medievais sempre mostraram mulheres trabalhando, mas elas raramente estavam sozinhas, e inevitavelmente o seu trabalho era realizado em meio às atividades dos homens — pessoas falando, comendo, fazendo negócios ou matando tempo. As mulheres de de Hooch trabalham sozinhas, em silêncio.

Jan Vermeer, um outro pintor de Delft, interessava-se principalmente pela figura humana feminina e menos pelo interior doméstico, mas como quase todas as suas obras de mestre estão ambientadas dentro de casa, elas também nos dizem algo sobre as suas características. Suas figuras agem com uma concentração que é espelhada pela atmosfera tranquila do cômodo e de sua decoração. Através das pinturas de Vermeer pode-se ver como a casa mudou: tornou-se um ambiente para atividades privadas e para momentos pessoais. *A carta de amor* mostra a dona de casa sendo interrompida pela criada que lhe traz uma carta. Pode-se ver o canto de uma lareira decorada, assim como um painel de parede de couro dourado e uma imagem de uma paisagem marítima à parede (estes dois últimos itens de fato pertenciam a Vermeer). Ignorando-se os indícios narrativos — a carta, o bandolim, a paisagem marítima —, o que mais chama a atenção é a relação entre as

duas mulheres que compartilhavam um momento privado e o modo como Vermeer nos colocou em um outro cômodo, enfatizando a intimidade do evento e, também, obtendo uma sensação de espaço doméstico de uma maneira bastante original. Os diversos objetos da casa — um cesto de roupa suja, uma vassoura, roupas, um par de sapatos — indicam a predominância das mulheres neste espaço. O homem, de quem aparentemente vem a carta, está longe; mesmo se não estivesse, ele teria que andar com cuidado sobre o chão de placas de mármore preto e branco que acabou de ser limpo. Quando há um homem em uma pintura de Vermeer, tem-se a impressão de que ele é um visitante — um intruso —, pois estas mulheres não só habitam estes cômodos, mas os ocupam completamente. Seja costurando, tocando a espineta ou lendo uma carta, as mulheres holandesas estão sólidas, enfática e agradavelmente em casa.

A feminização da casa na Holanda do século XVII foi um dos eventos mais importantes na evolução do interior doméstico. Isto tinha vários motivos, e o principal deles era que se usavam poucos criados. Mesmo as famílias mais abastadas raramente empregavam mais do que três criados, enquanto que uma típica família burguesa próspera tinha, no máximo, uma única criada. Comparemos estas famílias aos Bruns, que tinham, além dos seus três empregados, duas criadas, ou à família britânica típica daquela época, que devia ter pelo menos meia dúzia de empregados domésticos. A lei holandesa era explícita quanto aos contratos e quanto aos direitos civis dos criados, de modo que a relação entre o empregador e o empregado era menos exploradora e mais próxima do que no resto da Europa: os criados contavam com seus patrões à mesma mesa, por exemplo, e o trabalho de casa era compartilhado em vez de delegado. Tudo isto gerou, para o século XVII, uma situação fora do comum: as mulheres casadas holandesas, independente da sua riqueza ou posição social, realizavam a maioria das tarefas domésticas. Têm-se documentos de que quando a mulher do admirante de Ruyter recebeu uma visita, no dia seguinte à morte de seu marido, de um enviado do *stadhouder*, o príncipe de Orange, ela não pôde recebê-lo, pois havia torcido o tornozelo um pouco antes

— ao estender a roupa.<sup>22</sup> Quando de Witte foi contratado para retratar a esposa de um burguês próspero, Adriana van Heusden, ele a pintou fazendo compras com a sua filha pequena em um mercado de peixes de Amsterdã. Seria impossível imaginar uma dama francesa ou inglesa próspera executando a mesma obrigação ou desejando ser immortalizada em tal ambiente prosaico.

As mulheres casadas holandesas tratavam "de todos os cuidados e da total administração de o seu Ambiente Doméstico", segundo Temple.<sup>23</sup> Isto incluía ser encarregada da cozinha. Relatos da época de visitantes estrangeiros eram claros quanto a isto, apesar dos comentários tipicamente depreciativos, especialmente no caso dos franceses, sobre a cozinha holandesa pouco sofisticada. Mesmo que isto fosse verdade, esta pequena mudança teve amplas consequências. Enquanto os criados cozinhavam, o cômodo com a cozinha praticamente não era diferenciado dos outros e, de qualquer maneira, tinha um valor secundário. Nas casas burguesas de Paris, por exemplo, a cozinha ficava em um cômodo que dava para o pátio, mas que não tinha acesso direto aos cômodos principais. Nas casas térreas inglesas, a cozinha, adjacente aos alojamentos dos criados, continuou situada no porão até o século XIX. Na maioria dos *appartements*, a "cozinha" não passava de um caldeirão pendurado na lareira.

Na casa holandesa, a cozinha era o cômodo mais importante; segundo um historiador, "a cozinha foi promovida a uma posição de fantástica dignidade e tornou-se algo entre um templo e um museu".<sup>24</sup> Ali ficavam os armários que guardavam as valiosas toalhas de mesa de linho, a porcelana e a prataria. Os utensílios de cobre e de bronze, muito polidos, ficavam pendurados nas paredes. A cornija da lareira era enorme e primorosamente decorada — quase ao gosto moderno — e continha não só o fogareiro com o caldeirão pendurado, mas também um tipo simples de fogão. A pia era de cobre, às vezes de mármore. Algumas cozinhas tinham bombas manuais internas (pode-se ver uma na pintura de de Witte) e até reservatórios com abastecimento contínuo de água quente. A presença de tais confortos significava que o trabalho doméstico aumentava em importância e que se começava a valorizar a praticidade. Isto era natural. Pela primeira vez, a pessoa que

estivesse em contato íntimo com o trabalho doméstico também podia influenciar a arrumação e a organização da casa. Os criados tinham que aceitar os arranjos pouco práticos e malprojetados porque não tinham voz sobre o assunto. As donas de casa, principalmente as mulheres de pensamentos independentes, como as holandesas, não tinham que aceitá-los.

A importância que se dava à cozinha era um reflexo da posição central da mulher na família holandesa. O marido podia ser o chefe da família e conduzir a prece à hora das refeições, mas em questões domésticas ele não era mais o "dono da sua própria casa". Era a esposa, e não o seu marido, quem tinha mania de limpeza e arrumação, e esta mania não arrefecia por ser ela a encarregada de limpar. Este interesse pessoal simples é uma explicação muito mais convincente para a casa limpa holandesa do que o clima ou o caráter nacional.

Conhecem-se muitos exemplos de organização doméstica na Holanda conservada pelas mulheres. Fumar tabaco era comum entre os homens holandeses, e suas esposas faziam tremendos esforços para manter as suas casas sem cheiro de cigarro. Algumas mulheres até tinham cláusulas de "não fumar" nos seus contratos matrimoniais; se todos os outros recursos falhavam, elas designavam um "quarto de fumar" para seus maridos tabagistas. De qualquer modo, uma vez por ano toda a casa era esvaziada para uma grande limpeza (isto era feito além das lavagens semanais regulares). Os homens, que não podiam entrar e que não recebiam refeições quentes, se referiam a este período como o "inferno". Os alpendres externos também eram limpos regularmente, apesar de raramente serem usados. Um burguês confessou a Temple que havia dois cômodos na sua própria casa onde ele não podia entrar, e que ele jamais fizera isto.<sup>25</sup> Apesar dos homens holandeses portarem seus chapéus à mesa (exceto quando estavam fazendo a prece) e raramente lavarem as mãos antes de comer, havia começado a evolução dos modos burgueses — em oposição aos modos da corte.

A imposição de um código específico de comportamento para o interior da casa era considerada estranha pelos visitantes estrangeiros, apesar desta opinião possivelmente ter sido tendenciosa,

visto que os visitantes, cujos relatos sobreviveram, eram exclusivamente masculinos. Havia inúmeras histórias sobre a rigidez, ou até tirania, das senhoras holandesas; sem dúvida, muitas delas eram apócrifas. Mas todas apontavam para uma mudança na disposição doméstica. A casa não só estava ficando mais íntima, como também estava adquirindo, neste processo, uma atmosfera especial. Ela estava se tornando um lugar feminino ou, pelo menos, um lugar sob o controle feminino. Este controle era palpável e real. Ele ocasionou a limpeza e a imposição de regras, mas também introduziu algo na casa que não existia antes: a domesticidade.

A domesticidade é um conjunto de emoções sentidas, e não um único atributo. Ela está relacionada à família, à intimidade, à devoção ao lar, assim como a uma sensação da casa como incorporadora — e não somente abrigo — destes sentimentos. Foi a atmosfera da domesticidade que permeou as pinturas de de Witte e de Vermeer. O interior não era só um ambiente para as atividades domésticas — como sempre havia sido — mas os cômodos, os seus objetos, agora adquiriam vida própria. Esta vida não era, é claro, autônoma, mas existia na imaginação dos seus donos, e, deste modo, paradoxalmente, a domesticidade caseira dependia do desenvolvimento de uma vasta consciência interior, consciência essa que resultou do papel feminino na casa. Se a domesticidade foi uma das principais conquistas da Era Burguesa, como propõe John Lukacs, ela foi, acima de tudo, uma conquista feminina.<sup>26</sup>

## Capítulo Quatro



François Boucher, *Madame Boucher* (1743)

## COMODIDADE E ENCANTO

*... bom gosto consiste em se combinar comodidade,  
firmeza e encanto.*

— Jacques François Blondel  
*ARCHITECTURE FRANÇAISE*

A privacidade e a domesticidade, as duas grandes descobertas da Era Burguesa, surgiram, naturalmente, nos Países Baixos burgueses. Até o século XVIII elas já haviam se espalhado pelo resto da Europa setentrional — Inglaterra, França e os estados alemães. A casa e os seus moradores haviam mudado, física e emocionalmente; ela deixara de ser um local de trabalho, diminuíra em tamanho e, o que é mais importante, tornara-se menos pública. Como havia menos pessoas morando nela, não só o seu tamanho, mas também a sua atmosfera interna foram afetados. A casa era agora um lugar para o comportamento pessoal e íntimo. Esta intimidade foi reforçada por uma mudança de atitude perante as crianças, cuja permanência em casa por mais tempo alterou o caráter medieval, público, da “casa grande”. A casa deixara de ser meramente um abrigo perante os elementos da natureza, uma proteção contra o invasor — apesar destas terem continuado sendo funções importantes —, e tornara-se o ambiente para uma unidade social nova e compacta: a família. Junto com a família veio o isolamento, mas também a vida familiar e a domesticidade. A casa estava se tornando um lar e, após a privacidade e a domesticidade, o palco estava armado para a terceira descoberta: a noção de conforto.

Podem parecer estranho falar de conforto como um conceito. É

claro que ele é meramente um estado físico; senta-se em uma cadeira confortável... e sente-se conforto. O que poderia ser mais simples do que isto? Segundo Bernard Rudofsky, um crítico irascível da civilização moderna, seria mais fácil evitar as cadeiras como um todo e sentar no chão. "Sentar em cadeiras é um hábito adquirido, como fumar, e quase tão saudável", afirma Rudofsky.<sup>1</sup> Ele lista vários recursos alternativos — e, seguindo ele, melhores — de outras culturas e de outros períodos. Ele cita estrados, divãs, tabladós, balanços e redes, mas a sua alternativa predileta é a mais simples — o chão.

As posturas diferentes, assim como os utensílios para comer (garfo e faca, pauzinhos ou as mãos, por exemplo), dividem o mundo tão profundamente quanto as fronteiras políticas. Quanto à postura, existem dois lados: os que se sentam no alto (o assim chamado mundo ocidental) e os que se agacham (todos os outros).<sup>\*</sup> Apesar de não haver uma Cortina de Ferro que separe estes dois lados, ninguém se sente à vontade na posição do outro. Quando saio para comer com amigos orientais, logo sinto o desconforto de sentar no chão, as costas sem sustentação, as pernas dormentes. Mas as pessoas que se agacham também não gostam de se sentar no alto. Uma casa indiana pode até ter uma sala de jantar com mesa e cadeiras mas, quando a família se põe à vontade durante as tardes quentes, pais e filhos sentam-se juntos no chão. O condutor de uma lambreta de três rodas em Nova Delhi tem que se sentar no assento, mas, em vez de se sentar da maneira ocidental, ele se acocora de pernas cruzadas, com os pés sobre o banco, e não no apoio adequado (o que é perigoso, na minha opinião, e confortável, na dele). Um carpinteiro canadense trabalha de pé sobre um banquinho. O meu amigo Vikram, do Guzerate, se puder escolher, prefere trabalhar sentado no chão.

Por que é que algumas culturas adotaram a postura de sentar

no alto e outras não? Parece não haver uma resposta satisfatória para esta questão aparentemente simples. Cairnos na tentativa de dizer que os móveis foram desenvolvidos como defesa funcional dos chãos frios, e é verdade que a maior parte do mundo que se agacha está situada nos trópicos. Mas todos os inventores dos móveis para sentar — os mesopotâmios, os egípcios e os gregos — viviam em lugares quentes. E, para complicar mais a situação, os coreanos e os japoneses, que vivem em regiões frias, jamais sentiram a necessidade de criar móveis e, por sua vez, viviam bem com estrados aquecidos. Fernand Braudel acredita que o desenvolvimento da decoração de interiores tenha seguido duas regras. A primeira, de que os pobres só podiam ter poucas posses; e a segunda, de que as civilizações tradicionais permaneceram fiéis à decoração à qual estavam acostumadas e só a alteraram lentamente.<sup>3</sup> Mas ele tem de admitir seguidas vezes que a sua teoria determinista não resolve a questão de maneira adequada. Ela explica a escassez de móveis na Etiópia ou em Bangladesh — ambas culturas tradicionais e pobres — mas não em civilizações prósperas e dinâmicas como a Turquia otomana e a Pérsia imperial. E também não explica por que a Índia mogol, que era próspera o bastante, e que dominava a técnica necessária para construir o Taj Mahal, não tenha criado móveis para sentar. Há uma abundância de tais exceções. Os japoneses do século VIII, que copiaram grande parte da tecnologia e da cultura chinesa, sabiammente ignoraram os móveis chineses; no século XVI eles adotaram a arma de fogo europeia, mas passaram ao largo da cadeira. A abstinência de móveis também não foi constante. Como os japoneses, os indianos também viveram durante muito tempo sem mesas e cadeiras, mas, ao contrário deles, preferem dormir em camas a dormir no chão.

Certamente é verdade que as pessoas acostumadas a se agachar ficam fisicamente à vontade nesta posição, enquanto que as pessoas estão acostumadas a cadeiras logo ficam cansadas e sentem desconforto no chão, mas a opção cultural de uns e de outros não pode ser explicada pelas diferenças biológicas entre os povos. Os japoneses geralmente são menores do que os europeus, mas os africanos

\*Esta divisão bipolarizada é extremamente constante: só há um exemplo de uma civilização na qual as posturas de sentar no alto e a de se agachar tenham coexistido: a China antiga. A cadeira provavelmente chegou da Europa na China já no século VI. No entanto, apesar dos chineses usarem mesas altas, cadeiras e camas, as suas casas continuaram tendo áreas com móveis baixos para se agacharem.<sup>2</sup>

negros, que também se agacham, não. Sentar no chão com a coluna ereta pode ser bom para o corpo, mas não existem provas de que as culturas que se sentavam no alto, como os gregos antigos (e atléticos), tenham criado cadeiras devido à preguiça ou a qualquer deficiência física.

Talvez a explicação sobre quem se senta e quem se agacha possa ser mera questão de gosto. Neste caso, segundo Rudofsky, este é mais um exemplo dos erros da teimosia ocidental. A sua crítica aos móveis se baseia na presunção de Rousseau de que, já que tudo que se precisa para sentar, ou deitar, é o chão, as cadeiras e as camas são desnecessárias, artificiais e, portanto, inferiores. O conceito de que o que não é artístico tem de ser melhor do que o que é exige um perigoso salto de reflexão, mas, apesar disso, tem um grande peso perante o público americano — pelo menos a julgar pelas dúzias de propagandas que exaltam o “natural”. Este conceito é raso. Um pouco de reflexão mostra que *toda* a cultura humana é artificial, a culinária, não menos do que a música, os móveis, não menos do que a pintura. Por que preparar molhos que tomam tempo se os frutos em estado natural seriam suficientes? Por que se incomodar com instrumentos musicais se a voz é agradável o bastante? Por que fazer pinturas se olhar a natureza já é satisfatório? Por que se sentar se dá para se agachar?

A resposta é que isto torna a vida mais rica, mais interessante e mais prazerosa. É claro que os móveis não são naturais; eles são um artefato. Sentar é artificial, e torna a vida mais artística, como qualquer outra atividade artificial, mesmo que isto não seja tão explícito como no caso da culinária, da música instrumental ou da pintura. Podemos comer massa ou tocar piano — ou sentar no alto — por opção, e não por necessidade. Isto deve ser enfatizado, pois já se escreveu tanto sobre a praticidade e a funcionalidade dos móveis (principalmente os modernos) que é fácil esquecermos que as mesas e as cadeiras, ao contrário, por exemplo, das geladeiras e das máquinas de lavar, são um refinamento, e não um utilitário.

Quando uma pessoa se senta no chão, ela não sente conforto

nem desconforto. É claro que se evitam as pedras pontudas e os ressaltos desagradáveis, mas, de qualquer modo, uma superfície plana é bastante parecida com outra. Agachar é natural; é por isso que uma pessoa que se agacha não se preocupa em como sentar nem onde sentar. Não que agachar seja algo deslegante; assim como as outras atividades humanas, este hábito pode envolver etiqueta e decoro. Os japoneses, por exemplo, nunca sentam direto no chão, sempre sobre um estrado elevado. Os sauditas sentam em belíssimos tapetes. Não que este hábito seja inferior, ou menos confortável, mas o conforto não é explícito nestes casos.

Sentar sobre uma cadeira é uma outra questão. A cadeira pode ser muito baixa ou muito alta. Ela pode incomodar a coluna ou as coxas. Ela pode fazer quem está sentado nela dormir ou ficar irrequieto, ou pode provocar dor nas costas. A cadeira precisa ser projetada para acomodar a postura do corpo e, portanto, levanta questões diferentes de todas as que o construtor de um estrado ou um tablado atapetado enfrenta. Os móveis forçam a civilização que se senta no alto a, mais cedo ou mais tarde, levar em consideração a questão do conforto.

O problema do conforto para sentar levou vários séculos para ser resolvido. Apesar de ter sido descoberto pelos gregos antigos, ele ficou esquecido ou ignorado. Os historiadores dos móveis inevitavelmente chamam a nossa atenção para as mudanças nos projetos e nas construções das cadeiras e acabamos esquecendo de um ingrediente mais importante: as mudanças que ocorreram na pessoa que se senta. Isto porque o maior problema para projetar móveis não era somente técnico — o de como fazer a cadeira — mas também cultural — o de como ela era usada. A esprenguadeira teve que ser precedida pelo desejo de se ter uma postura despreocupada.

A cadeira correspondia à maneira como as pessoas queriam sentar. Como já foi mostrado, na Idade Média, a função primordial da cadeira era cerimonial. O homem que sentava nela era importante — daí o termo “*chairman*” (homem da cadeira, homem importante), em inglês — e sua postura alta e digna refletia a sua

envergadura social. Essa associação entre o assento em si e a autoridade continua presente nas culturas européia e americana: ainda nos referimos ao banco dos juízes ou a estar no banco do motorista. O diretor de cinema continua tendo o seu nome na cadeira, mesmo que ele esteja impresso somente na lona. Existem até assentos imaginários, como cadeiras em História da Arte ou assentos nos conselhos empresariais. Na minha própria universidade, um professor que tenha completado vinte anos de serviço não ganha um relógio de pulso, mas uma cadeira de braço de madeira com a insígnia da universidade.

Apesar das cadeiras terem começado a servir a propósitos mais mundanos como comer ou escrever, a postura para sentar mudou lentamente. Durante todo o Renascimento e o período barroco, os móveis para sentar europeus, apesar de terem aumentado em quantidade, acomodavam essencialmente a postura ereta que se tinha que ter para sentar nas cadeiras mais antigas. Até os holandeses domésticos do século XVII continuaram sentados impassíveis nas suas cadeiras de encosto reto, com os dois pés solidamente plantados no solo.

A cadeira adquiriu um papel diferente na França de Luís XIV, época de prodigiosas conquistas militares, políticas, literárias e arquitetônicas. Também nesta época, os móveis foram elevados ao nível das belas-artes. Eles começaram a ser vistos como parte integrante da decoração de interiores, e a disposição improvisada dos móveis no passado cedeu espaço para uma decoração rigidamente arrumada. Ilustrações do palácio real de Versalhes mostram uma mesa entre cada conjunto de janelas, uma cômoda de cada lado da porta, um banco na base de cada pilastra. Como a função dos móveis era realçar a arquitetura do cômodo, e não acomodar pessoas, as cadeiras eram projetadas para serem admiradas, e não, por incrível que pareça, para as pessoas se sentarem. Elas eram alinhadas contra a parede em fileiras certinhas, como soldados. Dizia-se que Luís XIV, uma espécie de tirano, uma vez repreendeu a sua amante por ter deixado uma cadeira no meio do cômodo em vez de devolvê-la ao seu devido lugar contra a parede.

Apesar da função da cadeira ser secundária, ela tinha um papel importante na etiqueta da corte. Em um escritório moderno, o tamanho da cadeira do executivo é um indicador da sua condição social e da sua influência; de modo semelhante, em Versalhes, o tipo de cadeira em que se tinha, ocasionalmente, a permissão de sentar denotava classe ou posição social. Em alguns cômodos, ninguém a não ser o rei podia se sentar — o quarto de luxo não tinha qualquer cadeira para visitas. No restante do palácio, prevalecia uma hierarquia rígida. As cadeiras de braço eram reservadas para o Rei Sol, e ninguém podia sentar nelas. As cadeiras sem braço eram reservadas para os membros do séquito direto do rei. Os bancos sem encosto podiam ser usados por alguns membros da nobreza e os bancos dobráveis sem estofamento, pelos menos nobres. Como a quantidade destes bancos tinha um controle rígido — um inventário de quando Luís XIV morreu mostrava que só havia 1.325 deles na época em que a população de Versalhes era de vários milhares —, geralmente ocorria a dança das cadeiras e a maioria dos cortesãos ficava de pé.<sup>4</sup> Pode-se imaginar que, mesmo quando sentavam, eles não ficavam à vontade; encarpitados em bancos, assumiam uma postura de vigília ereta. Apesar desta etiqueta das cadeiras prevalecer principalmente em Versalhes, e não nas casas burguesas, praticamente não se esperaria uma evolução rumo ao conforto em tais circunstâncias. *Ebénistes* como Golle, Cucci e Boule criaram peças de extraordinária beleza — principalmente vitrinas, armários e cômodas — mas os móveis para sentar ficaram estagnados no desconforto enfeitado.

Esta situação logo mudaria: com a morte de Luís XIV em 1715 e com a ascensão do seu jovem bisneto Luís XV ao trono, as formalidades foram substituídas pela vivacidade, pela grandiosidade e pela intimidade, e a pompa, pela fineza. "Versalhes", escreveu Nancy Mitford, "apresentava, no século XVIII, o espetáculo não-edificante mas alegre de alguns milhares de pessoas vivendo por prazer e se divertindo muitíssimo."<sup>5</sup> A idéia que fazemos deste período foi tingida pela atitude desaprobatória do historiador vittoriano — e dos puritanos do século XX —, para quem a busca do prazer era uma extravagância devassa e um estilo

de vida sofisticado, a base da corrupção. No entanto, foi exatamente durante este período, e principalmente devido aos seus interesses hedonistas, que os móveis confortáveis surgiram em primeiro lugar.

Sentar não era mais uma atividade ritualística ou funcional, mas se tornou uma maneira de estar à vontade. As pessoas sentavam-se juntas para ouvir música, para conversar, para jogar cartas. Um novo conceito de lazer ficou explícito pelo seu modo de sentar: os cavalheiros se recostavam para trás e cruzavam as pernas — uma nova postura — e as damas se reclinavam. Uma postura informal havia entrado na moda. As cadeiras foram adaptadas a estas novas posições, ou seja, foram adaptadas, pela primeira vez desde os gregos antigos, ao corpo humano. Os encostos eram inclinados, em vez de verticais, os braços, curvos, ao invés de retos. Elas eram mais largas e mais baixas e permitiam uma maior flexibilidade para acomodar o corpo. O lugar mais comum para se sentar era na cadeira de braço estofada que tinha um encosto modelado e acolchoado e que era muito mais largo do que o das cadeiras anteriores. Quem se sentava podia se virar para um lado e para o outro, se apoiar nos braços acolchoados e conversar confortavelmente com o seu vizinho ou sua vizinha. Os bancos não serviam mais somente para sentar, mas para colocar os pés, outra postura típica. Havia assentos para duas pessoas, e diversos sofás cujos nomes — *ottomane, silane, turquoise* — lembravam, assim como a própria palavra “sofá”, a inspiração árabe destes assentos baixos, acolchoados, parecidos com divãs. As mulheres se reclinavam na *chaise longue*, que também podia ser usada como um sofá.

Os franceses resolveram o problema dos móveis confortáveis de uma maneira tipicamente racional. Eles não abandonaram os tipos tradicionais e formais de móveis que haviam caracterizado os interiores de Luís XIV, mas criaram uma nova categoria de assentos adicionais que não sofriam as rígidas restrições das necessidades estéticas e que correspondiam ao seu desejo por uma postura mais à vontade para sentar. Os dois tipos de assentos eram conhecidos como *sièges meublants* e *sièges courants*.<sup>6</sup> Os

primeiros designavam o tipo de assento que continuou sendo considerado parte da decoração. Eles também eram chamados de “móveis arquitetônicos”, sendo escolhidos e posicionados pelo arquiteto; como as pinturas, que não eram penduradas aleatoriamente, mas feitas expressamente para uma determinada parede, eles eram permanentemente integrados à decoração do ambiente. A pesada *fautuil à la reine*, que tinha um encosto vertical e ficava contra a parede, foi batizada em homenagem à esposa do rei. As *sièges meublants* raramente eram movidas dos seus lugares predefinidos; tão raramente, na verdade, que as costas das cadeiras, como nunca eram vistas, freqüentemente não tinham acabamento.

As *sièges courants*, por outro lado, eram móveis e cotidianas (*courant* tem estas duas acepções em francês). Elas não tinham um lugar fixo e eram leves o bastante para serem movidas com facilidade pelo cômodo. Podiam ser agrupadas informalmente em torno de uma mesa de chá ou em grupos para conversas. Estas cadeiras de braço leves eram chamadas de *fautuils en cabriolet* — literalmente, cadeiras saltitantes. Enquanto que as *sièges meublants* eram usadas nos salões, as *sièges courants* eram projetadas para o uso informal e eram os móveis das salas de damas, o *boudoir*, e das salas de estar íntimas. Elas não sofriram as restrições das exigências formais da decoração arquitetônica, que geralmente eram retílicas mas podiam assumir novas formas fluidas que se baseavam no conforto para sentar, e não na estética formal.

A distinção entre a mobília fixa e móvel também existia entre os diferentes tipos de mesas. Além das grandes secretárias e das mesas com tampo de mármore, que tinham uma posição decorativa mas pouco prática contra a parede, havia peças menores, voltadas para o uso mais íntimo e pessoal. Havia mesas de leitura, mesas de jogo e mesas de noite. Estas, com freqüência, eram engenhosamente construídas com gavetas de diferentes tamanhos e tampo de correr ou dobráveis. Havia uma grande variedade de penteadeiras — para ambos os sexos —, assim como lavatórios. As mulheres escreviam muitas cartas e diários, e tinham escrivanhinhas e mesas próprias para tal atividade. Um apartamento de uma dama

também tinha pequenas mesas de costura, de desjejum e para servir o novo importado da época, café.

A variedade de tipos de móveis na França do século XVIII reflectia a especialização que estava ocorrendo na divisão da casa; diferentes cômodos estavam adquirindo diferentes funções. As pessoas não comiam mais nas antecâmaras, mas em uma sala de jantar com uma decoração condizente. Não entretinham mais as visitas no seu quarto de dormir, mas em um salão; os cavalheiros tinham os seus escritórios, as damas, *boudoirs* — espécie de quarto de vestir e sala de estar —, onde as pessoas especialmente íntimas podiam ser recebidas. Todos estes cômodos eram menores, menos grandiosos e mais íntimos do que no passado. Eles não eram mais dispostos *enfilade* em longas fileiras, mas de uma maneira mais irregular, de modo que se pudesse chegar a um cômodo sem passar pelo outro. Esta separação da casa em áreas públicas e privadas foi reflectida por uma mudança na lingua. O lugar onde se dormia não era mais chamado simplesmente de "room" (cômodo) — agora ele era chamado de "chamber" (câmara). Os cômodos públicos continuaram sendo chamados de *salles* (daí a *salle à manger* — sala de jantar — e o *salon*), mas o quarto de dormir era a *chambre à coucher*.\*

Hoje em dia, já que ter criados se tornou um luxo (pelo menos na América do Norte), eles são ostentados. Este não era o caso no século XVIII, quando os criados indagadores e fofoqueiros começaram a ser considerados uma intromissão na privacidade dos seus patrões. A cabana de caça de Luís XV em Choisy tinha um mecanismo que permitia que uma mesa completamente posta fosse erguida até a sala de jantar a partir da cozinha abaixo, o que tornava os criados desnecessários e permitia que o rei e seus amigos gozassem de uma intimidade completa. Costumava-se dispensar os criados após os banquetes em

\*Esta mesma distinção existe em italiano (*sala e camera*); em inglês, a antiga palavra "bedchamber" (quarto de dormir) não é mais usada, apesar de, na profissão jurídica, o aposento privado do juiz ou da juíza continuar sendo "chambers" e as audiências confidenciais ainda serem denominadas "in camera".

Versalhes e o próprio rei servia os convivas quando estes se recolhiam ao salão para tomar café.

O século XVIII caracterizou-se pelo desejo de se ter mais privacidade; ele existia tanto na casa burguesa quanto no palácio. Desde a Idade Média, os criados dormiam ou no mesmo cômodo que seus patrões ou em um quarto ao lado. Eles eram chamados com palmas ou com um pequeno sino manual. No século XVIII, este sino foi substituído pelo sino de corda.<sup>7</sup> Este aparato era operado por um sistema complexo de fios e roldanas que tocavam um sino em outra parte da casa. Ele foi inventado porque a nova consciência de privacidade familiar exigia que os criados fossem mantidos a distância. Eles eram abrigados em uma ala separada ou em um pequeno quarto entre dois andares, espaço criado quando se rebaixava o teto do quarto de dormir. Outros esforços foram feitos para limitar a intromissão dos criados. A crescente popularidade dos fornos durante o século XVIII, por exemplo, deveu-se, em grande parte, por podermos ser alimentados através da parede de um cômodo ao lado. Outro invento desta época — que também se destinava a manter os criados a distância — foi o pequeno elevador manual que servia para transportar comida entre os andares da casa. Seu nome, *dumb-waiter* (traduzido literalmente como "criado-mudo"), era muito adequado.\*

O palácio de Versalhes de Luís XIV havia sido uma "casa grande", a maior da França. Ele era um lugar público, com poucas restrições aos lugares onde os cortesãos poderiam ir, e, consequentemente, oferecia pouca privacidade. Isto começou a mudar. A primeira coisa que Luís XV fez quando se mudou para Versalhes foi reformar seus aposentos particulares. O enorme quarto pomposo ficou como era, assim como as cerimônias do *lever* e do *coucher* — aqueles estranhos espetáculos públicos do despertar e do repousar do rei —, que agora eram formalidades;

\*A mesma tecnologia foi usada para operar as "cadeiras eleváveis", que eram comuns nas casas abastadas. Mme. de Pompadour tinha uma cadeira elevável particular que a levava ao seu apartamento no segundo andar de Versalhes; no Hôtel Luxembourg, este tipo de elevador servia todos os andares.<sup>8</sup>

o rei dormia em outro lugar, isolado. A sua suíte particular, à qual o acesso era restrito, era chamada de *Petits Appartements*, não porque fosse composta de poucos cômodos (havia cinquenta), mas porque eram pequenos, pelo menos para os padrões da época. Os aposentos reais, que um gozador havia chamado de “ninhos de ratos”, tinham passagens secretas, escadas ocultas e muitas alcovas e quartos íntimos, todos decorados e mobiliados com apuro.

Que o rei, antes uma figura pública, sentisse necessidade de privacidade é um exemplo do nível de influência que os valores burgueses exerciam sobre a vida da corte e, neste caso, da influência da grande burguesa Jeanne-Antoinette Poisson, ou como ela é mais bem conhecida, Mme. de Pompadour. Ela foi a amante de Luís XV durante pouco tempo, depois foi sua confidente, amiga e conselheira durante quase vinte anos. Formidável amante da política, ela também foi mediadora da moda na corte e, conseqüentemente, do estilo em geral. Ela não só incentivava o interesse de Luís pela arquitetura doméstica, mas também a tornou menor, mais preciosa e mais íntima. Em uma carta a uma amiga, ela descreveu a Hermitage, sua residência em Versalhes: “Ela tem quinze metros por dez, e nada mais, então você pode imaginar como ela é nobre; mas posso ficar sozinha ali, ou com o rei e poucas outras pessoas, e aí estou satisfeita.”<sup>9</sup> A Hermitage era a menor de suas casas — ela construiu ou reformou uma meia dúzia de casas. Tendo despertado o interesse do rei pela decoração, ela o mantinha encantado por um projeto após o outro. Isto promoveu uma moda generalizada de decoração de interiores, o que facilitou e acelerou a introdução de idéias “modernas” como privacidade, intimidade e conforto.

A moda de se interessar pelo interior doméstico pode ser observada em toda a sociedade francesa. As casas burguesas de Paris estavam mais subdivididas do que antes. Os apartamentos não consistiam mais em dois ou três cômodos — havia pelo menos cinco ou seis cômodos principais, cuja disposição era claramente moderna. A porta de entrada, que saía de uma escada comum, levava a uma antecâmara, que servia de vestíbulo grande

e dava acesso a todos os outros cômodos. Além da cozinha, havia uma sala de jantar e um salão. Os outros cômodos eram quartos de dormir privados, freqüentemente um *boudoir*, e diversos cômodos menores que eram usados para o estoque e para os criados. Seria um erro não mencionar o aparecimento destes cômodos, decorados com um estilo que surgiu na França e que ficou conhecido como rococó.\* Os arquitetos do rococó gostavam de decoração em forma de conchas, folhas, ramos, flores e volutas, e tudo geralmente recbia um acabamento dourado. Decorava-se tudo que pudesse ser decorado. Apesar de ser executada com extrema habilidade e delicadeza, o efeito de tanta ornamentação podia ser asssorberbante. O estilo arquitetônico não é o assunto deste livro, mas ele freqüentemente indicava qual era a opinião que o público tinha sobre estilo e impunha limites à maneira de se subdividir a casa. Neste caso, o que interessa é como os ornamentos do rococó foram aplicados. O historiador de arquitetura Peter Collins mostrou que Jean-François Blondel, o projetista de muitos interiores famosos do rococó, nunca usou tais ornamentos nas fachadas dos seus prédios, que sempre eram estritamente clássicos.<sup>10</sup> Na verdade, as características do rococó quase nunca eram vistas na parte externa dos prédios franceses (apesar de aparecerem, mais tarde, na Itália e na Espanha). O rococó foi o primeiro estilo desenvolvido exclusivamente para o interior, em oposição ao exterior.

Isto realça que a parte interna das casas estava sendo entendida como muito diferente da parte externa, e também que ocorria uma importante distinção entre a decoração de interiores e a arquitetura. Esta distinção não era tão evidente naquela época como nos parece hoje; anteriormente, a arquitetura dos cômodos era a arquitetura das fachadas virada para dentro. Foi só no rococó que arquitetos como Blondel puderam se especializar em “decoração de interiores”. Isto acelerou o desenvolvimento

\*Esta palavra era um trocadilho com a palavra *barroco*; “roc-” derivou de *rocaille*, que significava trabalho em conchas ou pedrinhas, um motivo característico. Como todos os nomes da história da arte, ele foi criado após o fato, em torno de 1836. O termo também não era elegante; foi cunhado por críticos que desaprovavam este tipo de decoração e que também se referiam a ele como “chicória”.

conforto doméstico e, a longo prazo, possibilitou as mudanças que se seguiriam. No futuro, o rococó seria substituído por outros estilos, mas permaneceria a convicção de que a parte interna do prédio deveria ser considerada independente da parte externa.

Os princípios que governaram o estilo dos prédios durante esta época foram elucidados pelo grande arquiteto e educador francês Jacques-François Blondel, na sua monumental obra *Architecture française*, de quatro volumes, cuja primeira edição data de 1752. Blondel, o sobrinho de Jean-François, foi o arquiteto de Luís XV e fundou a primeira escola de arquitetura de tempo integral na Europa. Ele insistia que a base para a arquitetura bem-sucedida deveria ser a doutrina que havia sido proposta pela primeira vez pelo romano Vitruvius — “comodidade, firmeza e encanto”. No nosso contexto, daremos uma maior atenção ao primeiro destes conceitos — a comodidade.

Como os seus contemporâneos, Blondel usou a palavra “comodidade” para designar conveniência e adequação ao uso humano, e ele a distinguiu do que fosse puramente estético (“encanto”) ou do que fosse necessário à estrutura (“firmeza”). Ela também significava “conforto”, mas de uma maneira muito peculiar. Segundo Blondel, para projetar uma casa corretamente, devia-se dividir os cômodos em três categorias: os cômodos de cerimônia (*appartements de parade*), os cômodos de recepção formal (*appartements de société*) e, em terceiro lugar, a categoria que ele chamava de *appartements de commodité*. “Em um prédio grande, os *appartements de commodité* consistem em cômodos que, diferente dos outros, raramente são abertos aos estranhos, sendo designados para o uso privado do dono e da dona da casa. É nestes cômodos que eles dormem no inverno, que descansam em caso de enfermidade e que conduzem questões pessoais e recebem amigos e parentes.”<sup>11</sup> Assim como a mobília móvel e leve não substituiu os móveis barrocos e formais, a conveniência também não substituiu a cerimônia e a formalidade; os *appartements de commodité* eram como bastidores, um lugar para se

soltar o cabelo (isto é, tirar a peruca) e ficar à vontade em um aconchego confortável.

É significativo que Blondel tenha mencionado o uso destes cômodos como quartos de inverno; eles não só eram menores, como também mais aquecidos. No século XVII, teria sido impossível aquecer aqueles cômodos enormes, mesmo se as lareiras funcionassem bem, o que não era o caso. O palácio de Versalhes de Luís XIV tinha muitas lareiras pomposas, mas elas eram mais ornamentais do que práticas. Nas casas burguesas, as lareiras serviam primordialmente como lugar para cozinhar e, secundariamente, como fonte de calor pouco eficiente. Em torno de 1720, descobriu-se como construir lareiras e chaminés que induzissessem uma corrente de ar. Isto não só eliminou a fumaça, mas também melhorou a combustão, aquecendo mais o ambiente. Esta combinação de cômodos menores com lareiras melhores, fosse ela ou não uma “revolução no aquecimento”, como afirma Braudel, pelo menos acarretou uma grande melhoria em uma área que antes havia sido ignorada.<sup>12</sup> As novas casas eram construídas com lareiras menores e mais eficientes; as velhas lareiras das casas antigas foram diminuídas e convertidas. A eficácia destas novas lareiras foi aprimorada pelo uso de telas dobráveis, que podiam ser armadas atrás de quem se sentasse, que mantinham o calor e reduziam os ventos encanados. O conforto aumentou muitíssimo.

Os fornos de porcelana do tipo usado na Alemanha agora também haviam se tornado moda. Geralmente eram colocados em um nicho, para que pudessem ser alimentados pela parede de uma antecâmara ao lado. Como eram considerados menos estéticos que as lareiras — apesar de aquecerem melhor —, a princípio os fornos foram instalados somente nas salas de jantar e nas antecâmaras. Depois da década de 1750, no entanto, o seu calor por radiação, limpo e sem fumaça, venceu e eles começaram a ser usados também nos cômodos mais importantes.<sup>13</sup> Mesmo assim, o bom gosto exigia que os fornos fossem disfarçados nas casas elegantes, geralmente com um aparador ou com uma urna decorativa.

Outro aspecto da comodidade foi presença mais frequente do banheiro — ou, melhor, do “quarto de banheiras”, como era chamado em francês, pois freqüentemente estes quartos tinham duas banheiras, uma para se lavar e outra para se enxaguar. O palácio de Versalhes tinha pelo menos cem banheiros; havia setecentos e nos aposentos reais. Os banheiros freqüentemente tinham bidês — um aparato útil neste período ardente — mas não tinham privadas. Uma espécie antiga de toalete ficava no “compartimento inglês” (nome estranho, visto que não se conheciam os toaletes na Inglaterra naquela época).<sup>14</sup> Mais comum do que a privada era a cadeira de retrete tradicional que ficava em um quartinho próprio ou, mais informalmente, em uma antecâmara próxima ao quarto.

Não está claro qual a prioridade que se conferia à limpeza no século XVIII. Nossos antepassados do século XIX estavam convencidos de que a França de Luís XV era um lugar devasso e, portanto, não-higiênico. Siegfried Giedion, um suíço extremamente crítico, diga-se de passagem, afirmou que “faltava o senso de limpeza mais elementar”.<sup>15</sup> Outros historiadores são menos categóricos.<sup>16</sup> Por um lado, há indícios de que tomar banho era considerado um passatempo prazeroso, mais do que uma necessidade, e de que os banheiros eram considerados um acessório elegante — quase como uma banheira de água quente — e não uma comodidade necessária. Se não fosse assim, como explicar os diversos documentos sobre banheiros que eram instalados e depois retirados com capricho? Por outro lado, a atenção que se dava ao fornecimento de água quente e à decoração elaborada destes cômodos indicava que a limpeza, ou pelo menos os banhos, estava assumindo uma maior importância. A planta de uma casa ilustre de Blondel mostra três banheiras em um cômodo grande, apesar dele estar situado em um lugar pouco prático: no fim da *enfilade*, próximo a uma biblioteca, e um pouco distante dos quartos de dormir.<sup>17</sup> Só havia banheiros nas casas das pessoas prósperas, no entanto, e as banheiras portáteis de corpo inteiro só se tornaram populares na virada do século, e até então a maioria das pessoas se lavava em bacias de cobre ou de

porcelana. Mas nem as casas dos burgueses eram isentas de refinamentos. Um inventário (1771) da casa de Jacques Verberck, um carpinteiro da corte que foi responsável por alguns dos belos painéis em madeira de Versalhes, relacionava uma torneira de parede e uma bacia de cobre projetadas especificamente para se lavar as mãos. Ela ficava no vestíbulo ao lado da sala de jantar.<sup>18</sup>

Será que a busca pela comodidade era uma fuga pagã da religiosidade medieval que havia dominado a decoração doméstica durante tanto tempo? J.H.B. Peel propôs que a preocupação do século XVIII com o conforto físico resultou do declínio da fé religiosa ou, de qualquer modo, de uma redução do fervor religioso.<sup>19</sup> É certamente difícil imaginar uma sociedade mais materialista do que a de Luís XV; no entanto, ela era uma sociedade complexa, repleta de contradições (como todas as sociedades) e difícil de compreender. Era uma sociedade que rezava e brincava. A sua busca pelo prazer a impelia ao luxo às vezes exagerado do rococó, mas também, simultaneamente, a levava a descobrir o conforto. O século XVIII deixa perplexa a nossa moderna preocupação com a consistência. Achamos difícil conciliar o gosto de Luís XV pela opulência e o seu apreço por pintores de vinhetas domésticas como Chardin, de quem o rei possuía duas das cenas da vida doméstica burguesa. Também não é fácil entender os valores de um monarca que adorava caçar (dizem que ele matou mais de duzentos veados em cada ano da sua vida adulta) e criava pombos e coelhos pessoalmente no telhado do seu palácio. Também não é fácil distinguir entre o que era feito por prazer e o que era mera ostentação. Quando Luís e a sua amante se escondiam na Hermitage e ela fazia ovos quentes para ele, será que estavam buscando conforto ou a emoção indireta de brincar de casinha? Será que as damas nas pinturas de François Boucher eram tão despreocupadas como pareciam ou será que eram tão afetadas na postura como na maneira de falar ou de andar?\*

As mulheres, de qualquer maneira, tinham enorme influência

\* O “andar de Versalhes” consistia em pequenos passos apressados e arrastados. As mulheres usavam saias muito longas suspensas sobre anquinhas de arame, e isto dava o efeito de estarem deslizando.

sobre os modos da época. O refinamento delicado do rococó francês foi freqüentemente considerado feminino. E era, e não só no sentido metafórico. Se os interiores e a decoração das casas refletiam uma sensibilidade diferente, não foi só porque Luís XV — e portanto a sua corte — era dominado pela Mme. de Pompadour, mas porque toda a vida social durante o *ancien régime* foi dominada pelas mulheres.

A predominância das mulheres na vida social e cultural não começou no século XVIII. Damas da sociedade como Mme. de Sévigné, Mme. de Maintenon, Mme. Geoffrin e a marquesa du Deffand foram precedidas pela famosa *grande dame* do século XVII, a marquesa de Rambouillet, que, como já foi dito, criou o quarto de dormir privado. A sua casa (dizia-se que ela a havia projetado) brilhava mais até do que a corte real como centro de artes, letras e moda. Acreditava-se que a duquesa de Borgonha, que era a neta de Luís XIV, tenha sido responsável pela informalidade no estilo Régência que caracterizou os últimos anos do seu reinado. Mas foi durante o século XVIII que as mulheres aristocráticas e burguesas se estabeleceram completamente como árbitros dos costumes. A sua influência manifestava-se de várias maneiras, mas principalmente por atenuar o decoro e o comportamento doméstico, que se tornou mais íntimo e informal. Assim como as mulheres holandesas introduziram a domesticidade na casa, as mulheres francesas exigiram, e conseguiram, uma decoração mais conveniente. O toque feminino certamente teve conseqüências diferentes na França do que a domesticidade caseira dos holandeses, mas foi um passo da mesma importância para a evolução do lar.

Em nenhum outro lugar a influência das mulheres na moda foi mais evidente do que nos diversos novos tipos de móveis para sentar e se reclinar que eram projetados especialmente para elas. Podemos ter certeza de que as mulheres da classe alta influenciaram o desenvolvimento dos móveis, visto que era comum aristocratas exercerem um papel ativo na decoração e até no projeto de suas casas.<sup>20</sup> Havia diversas *chaises longues* e espreguiçadeiras criadas exclusivamente para o uso feminino. A *marquise* e a *duchesse*, dois

tipos de cadeiras reclináveis, nos lembram as suas antigas donas. Até a omnipresente cadeira de braço estofada deve a sua forma à moda feminina: os braços recuados acomodavam as amplas saias e os encostos baixos davam espaço para seus penteados extravagantes.

A produção destes móveis estava nas mãos de marceneiros que, com o tempo, adquiriram um maior conhecimento técnico sobre os aspectos ergonômicos e decorativos da sua arte. Hoje em dia, admiramos seu aspecto decorativo, mas a sua maior realização foi a ergonomia, pois estas belas cadeiras do rococó eram, acima de tudo, extremamente confortáveis. Isto se devia em grande parte ao uso correto do estofamento. As cadeiras medievais, que tinham assentos retos de madeira, quase nunca eram estofadas; em vez disso, colocava-se uma almofada solta sobre elas. Mais tarde, diversos materiais como o couro, a palhinha de junco e o rotim foram usados para fazer cadeiras que fossem um pouco mais cômodas. Inevitavelmente, tentava-se prender as almofadas à cadeira para evitar que elas escorregassem, o que originou os assentos estofados do final do século XVII. Este desenvolvimento atingiu o seu apogeu nos móveis do rococó francês quando se estofaram os assentos, os encostos e até os braços.

Senta-se com conforto quando o corpo fica apoiado de uma maneira adequada; isto não é tão fácil como parece. Na verdade, é tão complicado que o que surpreende não é que a Idade Média tenha esquecido como fazer cadeiras confortáveis, mas que os gregos alguma vez tenham descoberto como fazê-las em primeiro lugar. Para garantir o conforto — isto é, a falta de desconforto — a cadeira precisa cumprir diversos requisitos simultaneamente. Precisa haver estofamento suficiente para evitar a pressão sobre os ossos, mas não tanto a ponto das coxas e nádegas pressionarem os ossos pontudos na base da bacia dolorosamente. O anteparo da frente da cadeira, que é necessário por motivos estruturais, deve ficar abaixo da almofada, senão ele machucará as coxas. Um apoio para as costas é necessário — deve-se ficar sustentado numa posição mais ou menos ereta. Um encosto totalmente vertical, no entanto, é desconfortável; o ideal é que

haja uma pequena inclinação para trás, de preferência curva, para acomodar a espinha, que não é reta. Esta inclinação não pode ter um ângulo muito grande; no entanto, do contrário, quem se sentar vai escorregar para a frente. Se o corpo se curvar para a frente, seu peso deixará de ser sustentado pela região lombar e a caixa torácica se dobrará sobre o estômago. Isto provocará uma leve queda dos pulmões e, conseqüentemente, uma redução no consumo de oxigênio e cansaço.<sup>21</sup>

Aqui está uma explicação sobre por que o mundo pode ser dividido entre os que se sentam no alto e os que se agacham. A simultaneidade de todos os fatores necessários para que alguém se sente com conforto é tão improvável, e a probabilidade de desconforto é tão grande, que não é difícil imaginar que muitas culturas, tendo tentado, desistissem e sabiammente voltassem a se sentar no chão. Esta decisão, por sua vez, afetaria o desenvolvimento dos móveis em geral, pois sem cadeiras não haveria necessidade de mesas e escrivaninhas e seria pouco provável que uma sociedade que se senta no chão fosse querer se rodear de outros tipos de móveis altos como armários, cómodas e estantes.

Os marceneiros do rococó resolveram todos os problemas para sentar com conforto. Há provas de que eles tenham tido acesso aos estudos sobre a relação entre a má posição para sentar e os problemas de postura, que haviam sido publicados na França por Nicholas Andry de Boisregard já em 1741.<sup>22</sup> Andry não só mostrou como assentos malprojetados afetavam o corpo, mas até propôs dimensões apropriadas para os diferentes tipos de cadeiras. Em parte devido a tais análises, e em parte por tentativa e erro, os marceneiros franceses criaram soluções para os assentos que os projetistas posteriores foram incapazes de aprimorar.

Os assentos das cadeiras eram estofados com crina de cavalo, o que dava um apoio firme; as cadeiras das mulheres, que tinham de sustentar menos peso, freqüentemente eram estofadas com penugem (não se conheciam as molas que só passaram a ser bastante usadas na década de 1820). O estofamento não era chato, mas arredondado (*bombé*), portanto sustentava o peso maior no meio da cadeira e evitava que o anteparo machucasse as coxas. Os

encostos inclinados haviam sido descobertos no século anterior, quando eles eram estofados, como quase sempre ocorria, se apresentavam levemente curvados. O estofamento era recoberto com brocados de seda, veludos ou tapeçaria bordada, todos eles ásperos (diferente da madeira ou do couro) e evitavam que se escorregasse para a frente.

Esta explicação sobre a conquista do conforto pode parecer muito científica. As cadeiras eram confortáveis porque acomodavam a estrutura biológica, mas também porque acomodavam as posturas da época. A lânguida *chaise longue* incentivava uma intimidade despreocupada, para não falar de sexo. Os sofás eram largos não para servir a diversas pessoas, mas para permitir os gestos largos, as pernas puxadas para cima, o braço caído para trás, e para as roupas volumosas da época. A sociedade do século caracterizava-se pela animação e pelo movimento; as pinturas freqüentemente mostram homens e mulheres sentados de lado ou apoiados no encosto da cadeira. Enquanto as pessoas do século XIX gostavam de se sentar sozinhas, ou de ficarem afetadamente separadas em cadeiras acolchoadas, no século XVIII geralmente se juntavam as cadeiras leves para se conseguir uma agradável intimidade e se ter uma conversa animada.

As cadeiras francesas eram identificadas por diversos nomes. Estes não eram rótulos técnicos (como os ingleses "*shield-back*" (encosto escudo) ou "*ladder-back*" (encosto escada)) mas nomes afetivos e encantadores, que sempre recebiam o gênero feminino. A "pastora" (*bergère*) era uma pequena poltrona com um encosto sólido, curvo e estofado, com uma almofada bem no fundo; "a cadeira de ver" (*voysse*) era uma cadeira com um anteparo acolchoado sobre o encosto alto, que permitia que uma pessoa se apoiasse nela por trás e assistisse ao jogo de cartas ou participasse da conversa. A "cadeira de vigília" (*veilleuse*) era um pequeno divã para a pessoa se reclinar. A "cadeira que aquece" (*chauffeuse*) era uma cadeira pequena e sem braço, de pernas curtas, que podia ser levada para perto do fogo enquanto alguém se vestia; por ser baixa, tornava mais fácil calçar as meias — daí

o seu nome moderno em inglês, *slipper chair*, "cadeira para deslizar".

Os móveis sempre tiveram uma função simbólica e utilitária. Hoje em dia, os móveis do rococó do século XVIII, principalmente os autênticos, indicam a prosperidade, e portanto o poder, do seu dono. Eles têm diversas associações — com a monarquia, com a nobreza do passado e com o prestígio de se colecionar antiguidades. Pelo menos é isto o que devemos pensar quando entramos no escritório da Sra. Lauder, ou no Salão Oval Amarelo da Casa Branca de Reagan. A maioria destas associações é recente. A decoração figurativa, que para nós é meramente ornamental, geralmente se referia à antiguidade clássica, cuja literatura os franceses conheciam bem e admiravam muito. O espelho de báculo, um espelho de corpo inteiro suspenso entre dois suportes verticais, era chamado de *psyché*, nome extraído da ninfa cuja beleza atraiu a atenção de Cupido. Um tripé que sustentava uma pequena mesa ou uma pia era uma *athénienne*.

Os móveis do rococó tinham outros significados. Peças diferentes eram colocadas em cômodos diferentes, indicavam níveis de formalidade diferentes e, portanto, comportamentos diferentes. Como a decoração era alterada segundo as estações, os móveis também podiam denotar as diferentes épocas do ano, assim como para nós uma cadeira de lona no terraço indica que são férias de verão, e uma poltrona estofada lembra leituras à beira do fogo.

Este breve estudo sobre os móveis do rococó francês realça a complexidade e a riqueza da noção de conforto no século XVIII. Ela tinha um componente físico — quem se sentava ficava à vontade — mas ela ia além disso. Uma cadeira de braços Luís XV era confortável, mas também parecia confortável. Para o seu proprietário, este dado era mais importante do que aquele. A forma *bombé* era útil, mas também respeitava as curvas da estrutura da cadeira, o que correspondia ao voluptuoso gosto visual da época. Os bordados florais extravagantes sobre o assento da cadeira mantinham a pessoa creta, mas também se pareciam com as volutas em bronze dourado nos painéis das paredes.

A idéia encantadora de haver móveis masculinos e femininos — antes desconhecida — enfatizava uma realidade social que também ficava evidente através das roupas e dos modos. A cadeira era um objeto decorativo que convidava a sentar, mas dava tanto prazer aos olhos quanto às nádegas. O século XVIII descobriu o conforto físico, não há dúvidas quanto a isto, mas a conveniência jamais dominou o seu modo de pensar, como às vezes parece dominar o nosso. Talvez seja por isso que a palavra "comodidade" não seja a primeira que nos vem à mente quando descrevermos uma cadeira Luís XV — elegância e beleza sim, beleza certamente, mas não o prosaico conforto. No entanto, confortável é exatamente o que ela era.



Georg Friedrich Kersting, *Girl Embroidering* (c. 1814)

## BEM-ESTAR

*"Ah! Não há nada como fiar em casa para ter verdadeiro conforto."*

— Jane Austen  
EMMA

Os estilos de época vêm e vão, e às vezes retornam. Eles são apreciados durante algum tempo — cinquenta anos, mais ou menos, é o normal —, então se tomam "fora de moda" e mais tarde voltam ao esquecimento, ou aos livros de história, o que, pelo menos no que diz respeito ao público, é mais ou menos a mesma coisa. Às vezes voltam a ter um veranico de aprovação. É claro que não se pode falar exatamente de "estilos de época" até o século XVIII. Apesar dos arquitetos, desde o Renascimento, terem se inspirado no passado, eles jamais teriam tido a idéia de imitá-lo. Apesar da decoração de inspiração clássica refletir um apreço pelas culturas grega e romana, não havia um precedente histórico para os interiores barrocos e, muito menos, para os do rococó.

Em 1770 o rococó já havia saído de moda e sido substituído pelo neoclassicismo, a primeira tentativa consciente de se recriar todo um estilo do passado, e, neste caso, o da Roma antiga. O século XIX continuou resuscitando diversos estilos antigos; a maioria, como o elisabetano e o egípcio, pouco contribuiu para o aprimoramento do conforto doméstico. O estilo neogótico adequava-se a prédios parlamentares, mas criou ambientes internos fúnebres, parecidos com igrejas. Os ambientes mouriscos e chineses eram exóticos, mas cansativos; o medievalismo tendencioso de William Morris era muito exagerado. Todos naufragaram na confusão das guerras de estilo vitorianas.

Apesar da profusão de recuperações históricas já ter-se elimi-

nado no início do século XX, continuamos fascinados pela idéia de recriar o passado. Os "estilos Luís", que retornaram na década de 1860, ressurgiram no início do século XX, devido em grande parte à influência de Elsie de Wolfe, a primeira mulher a ser decoradora de interiores nos Estados Unidos. De Wolfe tinha um gosto eclético (apesar dela desprezar a suntuosidade e o bricabrague vitorianos), e ela reformou a sua Villa Trianon em Versalhes com uma mistura amalgamada de Luís XV e XVI. Os móveis antigos eram todos autênticos, mas incluíam outras peças de época (de *Art Déco*, por exemplo) e foram combinados com grandes e confortáveis sofás acolchoados que não faziam parte que qualquer estilo específico. O efeito geral era vagamente histórico, mas não era pedante. A intenção de de Wolfe era adaptar a história à vida contemporânea, e não o contrário.

O atual interesse pela história da arquitetura também beira a recuperação de estilos. Grande parte da assim chamada arquitetura pós-moderna incorpora elementos clássicos — cornijas, frontões triangulares e arcos — mas raramente apresenta uma precisão histórica. O topo do prédio da American Telephone & Telegraph em Nova York em estilo Chippendale, por exemplo, é uma alusão histórica dissimulada, mas certamente não é uma tentativa de recriar o passado. A Neue Staatsgalerie em Stuttgart é coberta de mármore, como as suas vizinhas neoclássicas, mas os cortinãos externos são linguças cor-de-rosa feitas de fibra de vidro. O efeito é mais histriônico do que histórico. A idéia é brincar com a história, mas de tal maneira que o prédio jamais seja confundido com qualquer coisa que não seja o que ele é — um estilo contemporâneo.

A tendência a restaurar os prédios antigos em vez de construir novos mostra que se tem o mesmo tipo de insegurança perante as idéias contemporâneas que se tinha no século XIX, o que provocou as recuperações daquela época. No entanto, preservar o passado não é exatamente a mesma coisa que recriá-lo. Se George Hamilton, um ator do sul dos Estados Unidos, comprar uma mansão de latifúndio no Mississippi, é de se esperar que, com o auxílio dos cenógrafos de Hollywood, ele a restaure de modo a recuperar o seu esplendor anterior à Guerra de Secessão.<sup>1</sup> Este tipo de restauração total é caro, mas até mesmo quando se faz uma restauração mais

modesta — de uma casa urbana do século XIX, por exemplo — ela freqüentemente será mobiliada de uma maneira mais ou menos tradicional, para complementar o estilo arquitetônico dos ambientes. Quando se tem uma coleção de móveis antigos em casa, também faz sentido criar um ambiente adequado, como é o caso do escritório Luís XVI da Sra. Lauder. O fato do escritório estar localizado em um prédio comercial alto e convencional não é relevante. Tais ambientes raramente têm a intenção de corresponder exatamente à história; eles são feitos, em primeiro lugar, para criar um ambiente específico e misturam livremente objetos de diferentes épocas.

Estamos nos acostumando a ver alusões históricas nas construções modernas e acreditamos que as casas históricas devam ser mobiliadas segundo os estilos de época. A prática de se decorar um ambiente em casa ou no escritório de acordo com um estilo histórico específico costuma provocar uma reação de respeito, e não de surpresa. Mas a reconstrução historicamente precisa de uma casa *inteira*, tanto por dentro quanto por fora — e que não se destine a ser um museu, mas uma moradia —, não é tão comum. Uma casa destas foi projetada recentemente por David Anthony Easton para uma família de Illinois.<sup>2</sup> Apesar de usar materiais modernos (às vezes tratados para dar uma aparência de velhos, ou, pelo menos, para fazê-los parecer menos novos), e de ter ar condicionado, aquecimento central e eletricidade, a sua aparência, a planta e a disposição dos cômodos são de duzentos anos atrás. Os detalhes também são historicamente precisos — tudo, desde as maçanetas até as cornijas do teto. Os móveis, ou são antiguidades autênticas ou reproduções de estilos de época do século XVIII. Não se trata de uma cópia de uma casa específica nem de uma "versão" moderna de um estilo histórico. Nem de uma interpretação do passado. Na verdade, esta casa mais parece o trabalho de um arquiteto do século XVIII que, de alguma maneira, se viu no Meio-Oeste americano no século XX. Na medida do possível, ela é uma autêntica casa do século XVIII.

O estilo da casa é georgiano, uma época que corresponde aproximadamente aos reinados dos reis Jorge I-IV (1714-1830). Será que a bela réplica de Easton é o anúncio de mais uma

recuperação de estilo? Seria errado falarmos em "recuperação" do estilo georgiano, no entanto, visto que, na verdade, ele nunca saiu de moda. A não ser por um breve intervalo, no qual o gosto do público favoreceu um interior mais opulento e com uma decoração mais densa, as casas continuaram sendo construídas no estilo georgiano, pelo menos no mundo anglo-saxão, ininterruptamente, durante os últimos cem anos. O autor de um livro sobre as novas "casas de campo" americanas, isto é, casas suntuosas em grandes propriedades rurais, compilou um dicionário geográfico que lista todas as casas deste tipo construídas desde a década de 1950.<sup>3</sup> Como era de se esperar, as casas, apesar de concebidas com grandiosidade, são um pouco menores do que as do século XVIII, e os proprietários não são somente duques e condes, mas um financiador de imóveis e um piloto de carros de corrida. Mesmo assim, há mais de duzentas delas. Além destes dados estatísticos serem inesperados, o que mais surpreende é que quase todas têm uma coisa em comum: são neogeorgianas.

Não é uma coincidência da moda que o interior georgiano seja tão atraente. Ele é típico de uma época que associou domesticidade, elegância e conforto como nunca havia sido feito antes, ou, como já se afirmou diversas vezes, desde então. A noção de conforto não entrou pronta na consciência europeia; ela se desenvolveu durante um longo período e, apesar de ter se desenvolvido bastante na França do rococó, a sua evolução não terminou ali. Desde aproximadamente a metade do século XVIII, ou um pouco antes, ela foi cada vez mais influenciada pela Inglaterra georgiana. Foi aqui, graças à feliz confluência de condições econômicas e sociais, e a um caráter nacional, que ela floresceu.

A vida social francesa estava focalizada em Versalhes e em Paris, ao lado. Na França, a corte e as personagens da corte como Pompadour exerceram um papel importante na introdução de novas modas como a mobília leve e móvel. Alguns destes modismos podem ter-se baseado nas noções burguesas de intimidade e informalidade, mas sempre foram filtrados pela sociedade da corte. Esta era, acima de tudo, uma sociedade urbana. Os aristocratas tinham propriedades onde construam belos castelos, mas um castelo francês, por mais esplêndido que fosse, não era um lugar para se

morar permanentemente — ele mais parecia uma casa de final de semana, embora em escala maior. Os únicos franceses nobres que viviam no campo eram os que haviam caído em desgraça e não tinham recursos para viver em Paris.

A Inglaterra era diferente. Por um lado, a corte de St. James tinha pouca influência sobre o comportamento da sociedade. Jorge II, natural de Hanover (que pelo menos sabia falar inglês, diferente do seu pai, Jorge I, que só falava alemão), foi um monarca pouco criativo que nunca alcançou o prestígio de Luís XV. Apesar de ter conseguido persuadir Handel a vir de Hanover para Londres, a sua corte, diferente da de Versalhes, era um lugar sem brilho. A aristocracia inglesa, acima de tudo, era muito mais poderosa, e independente, do que a sua equivalência francesa. Eram nobres com terras cuja riqueza e orgulho eram suas propriedades rurais. Não havia, portanto, um estilo cortês equivalente na França e na Inglaterra; ao contrário, o campo era muito valorizado, e não era considerado provinciano morar lá. A partir daí, surgiu um fenômeno singular, o da casa de campo inglesa, que complementou, se é que não substituiu, a cidade como lugar de vida social. Isto levou o embaixador americano a comentar: "Quase ninguém que tenha uma posição de liderança nos círculos da sociedade mora em Londres. Eles têm *casas* em Londres, onde ficam quando o Parlamento se reúne e onde ocasionalmente passam uns dias em outra época; mas os seus *lares* são no campo."<sup>4</sup> Esta preferência pela casa de campo teve repercussões na arquitetura. A planta e a disposição das casas urbanas inglesas, que geralmente eram enfileiradas (diferente do *hôtel* parisiense, que era de centro de terreno), haviam sido padronizadas no final do século XVII, e pouco mudaram nos 150 anos seguintes. As casas de campo, por outro lado, eram bastante variadas, e foi aos seus projetos que os seus donos e arquitetos dedicaram a maior atenção.

A preferência pelas casas de campo teve um enorme efeito sobre a sociedade inglesa em geral, mas principalmente sobre a burguesia, que, como na França, imitava a classe alta. Isto gerou um estilo de vida muito mais descontraído do que o francês, o que, mais tarde, criou um ideal doméstico diferente. O conforto surgiu pela primeira vez na França em um contexto aristocrático e, neste

sentido, sempre foi reprimido pelo ambiente. Se é verdade que os móveis do rococó trouxeram a informalidade para o palácio, por outro lado, eles nunca apagaram a sua origem cortês; mesmo hoje, um cômodo com móveis Luís XV não consegue deixar de parecer régio, por melhor ou pior que isto seja. Mas quando a noção de conforto foi transplantada para a Inglaterra, ela assumiu um ar diferente. É revelador que, após o século XVII, os ingleses se referissem cada vez menos às suas casas, por mais grandiosas que fossem, com qualquer nome que não fosse "casa" — não havia uma palavra especial como "*château*", "*palazzo*" ou mesmo "*villa*" para distinguir a casa grande da pequena, a grandiosa da meramente mundana. Para os ingleses, todas elas eram casas.

Esta domesticação do conforto foi facilitada pela estrutura da sociedade inglesa, na qual a riqueza era um pouco mais bem distribuída do que na França. A diferença entre a nobreza e a classe média próspera não era tão rígida; um "cavalheiro" poderia pertencer a ambos os grupos; o importante era como ele se comportava. Apesar disto não ter levado a uma situação exatamente igual à da república holandesa do século XVII, eram os burgueses que exerciam praticamente a maior influência sobre o conforto doméstico.

A prosperidade da Inglaterra georgiana permitia que se tivesse mais lazer do que antes, e os burgueses ingleses, diferente dos holandeses, aproveitaram esta oportunidade. Como é que eles usavam seu tempo livre? Praticamente não havia interesse por exercícios físicos extenuantes no século XVIII inglês. Exceto pela equitação e pelo críquete, os esportes físicos eram raros. Às vezes, no inverno, os jovens patinavam, um passatempo que havia sido trazido da Holanda no século anterior. Os benefícios do "ar marinho" começavam a ser valorizados, mas as pessoas iam à praia para andar e não para se banhar, e a natação só se tornou comum na Inglaterra no final do século XIX. Na verdade, todos os tradicionais esportes burgueses só surgiram no século XIX. O croqueté veio da França para a Inglaterra na década de 1850, mais ou menos ao mesmo tempo em que o golfe e o boliche vieram da Escócia; começou-se a jogar tênis de grama, em Wimbledon, em torno de 1874. Até a bicicleta, que tanto transformou o lazer da classe média

— principalmente o das mulheres —, só obteve sucesso comercial na década de 1880.

Conseqüentemente, os burgueses sedentários do século XVIII passavam a maior parte do seu tempo em casa. Aquelles que viviam no campo — sem os teatros, concertos e bailes da cidade — visitavam-se mutuamente. Estava-se na era das conversas — e dos mexericos. Os romances tornaram-se populares. Os jogos de salão, também, os homens jogavam bilhar, as mulheres bordavam e, juntos, jogavam cartas. Organizavam festas dançantes, jantares e teatro amador. Transformaram o chá de palavra holandesa, *tee* (e uma bebida estrangeira; também conhecida como bebida da China), em um ritual nacional: o *tea*, em inglês. Davam caminhadas tranquilas e admiravam uma das suas maiores realizações, o jardim inglês. Como todas estas atividades ocorriam dentro ou em torno da casa, o resultado foi que ela adquiriu uma posição de importância social jamais tida antes, ou depois. Não mais um local de trabalho como havia sido na Idade Média, ela tornou-se o lugar do lazer.

A casa era um lugar social, mas com uma curiosa privacidade. Ela não era a "casa grande" medieval, onde as pessoas entravam e saíam com naturalidade. Bem ao contrário, a casa burguesa inglesa era um mundo isolado onde só se permitia a entrada de visitas bem seletas; o mundo era mantido a distância, e incomodava-se o menos possível a privacidade da família e do indivíduo. Havia os "dias de ficar em casa" e as "visitas matinais" (que ocorriam à tarde). A etiqueta doméstica baseava-se, acima de tudo, na reserva; vizinhos de porta trocavam recados por escrito — que eram entregues por um criado — para evitar uma visita desavisada. Era falta de educação entrar sem ser convidado, mesmo nas casas de amigos íntimos. Quando se planejava uma visita, era necessário deixar o seu "cartão de visitas" e esperar uma resposta.

Quando um convite havia sido feito e adequadamente accito, o primeiro cômodo onde o visitante entrava era o *hall*. Apesar das casas aristocráticas freqüentemente terem sido organizadas em torno de um salão central de estilo medieval, que também se chamava *hall*, o *hall* da classe média era um cômodo ao lado da entrada, posicionado de tal maneira que suas portas levassem aos

principais cômodos comuns.\* Como era lá que ficava a escada principal, ele era grande e, como o seu antecessor medieval, era nele que ficavam o brasão e as armas da família. Apesar de não ser mais o principal cômodo para as pessoas se reunirem, ele tinha uma função importante como ambiente para a chegada e saída criminal de visitas em ocasiões formais. Era aqui que as visitas esperavam, sob o olhar gélido de um mordomo da família, para serem admitidas na casa. Era neste cômodo que os corais eram convidados a cantar no Natal, e era nele que os criados se reuniam para receber as ordens do patrão nas ocasiões importantes.

Era nos andares de baixo que ficava a maioria dos cômodos destinados às atividades comuns. A tradição francesa de se situar os cômodos públicos no primeiro andar foi mantida em algumas casas, mas os cômodos principais geralmente ficavam no térreo e davam acesso direto ao jardim. O mais espaçoso destes cômodos era a sala de visitas; as famílias prósperas geralmente tinham duas — uma para as ocasiões especiais e outra para o uso diário. Geralmente, havia um instrumento musical — um piano, um órgão ou uma harpa — na sala de visitas, e ela era grande o bastante para ser usada em eventos musicais, principalmente nas festas dançantes. Era neste cômodo, também, que as mesas de jantar eram montadas para o passatempo predileto da época — os jogos de cartas. Para acomodar estas diversas atividades, as salas de visitas ficaram cada vez maiores, a ponto de às vezes ocuparem um andar inteiro.

A disposição dos cômodos públicos na casa de estilo georgiano representava um estágio intermediário na evolução do planejamento das casas. A combinação moderna mais simples de sala de estar e de jantar ou de sala de estar, de jantar e de família ainda estava por vir. Em vez disso, tendo abandonado o salão medieval, o século XVIII criou diversas salas comuns. Não havia uma regra fixa para a quantidade e o tipo necessários; isto dependia da imaginação do arquiteto e da prosperidade do dono. O mínimo necessário era pelo

menos um cômodo para as recepções públicas e uma sala de jantar formal; o hábito francês de comer em antecâmaras nunca foi adotado pelos ingleses. A sala de jantar era usada somente à noite, e os cômodos menores — chamados de sala de desjejum —, nas outras refeições. Havia, além disso, diversas outras salas comuns, e uma casa de bom tamanho também poderia ter uma biblioteca, um escritório, uma galeria, uma sala de bilhar e uma estufa.

Às vezes, a grande quantidade e a variedade de cômodos públicos na casa georgiana devem-se a termos funcionais, mas os nomes destes cômodos nem sempre correspondem ao seu uso real, ou pretendido. A galeria, que originalmente era um cômodo comprado para expor pinturas, podia ser usada como sala de estar; a biblioteca, que sempre tinha livros, também podia ser a principal sala de família. A sala de desjejum também era usada nas visitas informais. Havia uma certa improvisação em tudo isto, o que se pode observar pela imprecisão dos nomes dos cômodos. A sala de recepção pública às vezes era chamada de sala de visitas ou de sala da frente. Um cômodo menor para conversas mais íntimas poderia ser chamado de sala de estar. As pessoas que seguiam a moda francesa tinham antecâmaras, que eram pequenos espaços situados entre os cômodos grandes e eram chamados de saletas de visitas, ou *salons*. Apesar do termo "sala de estar" não ser usado corretamente até o século XIX, a existência de duas salas de visita, ou o uso da biblioteca como o que chamamos de sala de família, indicava a necessidade de haver uma área da casa para se ficar mais à vontade, onde o comportamento pudesse ser menos formal e onde as convenções sociais pudessem ser deixadas de lado ou, pelo menos, afrouxadas. A idéia de se ter dois cômodos comuns, um menos formal do que o outro, não existia nas plantas francesas e provavelmente foi herdada dos holandeses.

A casa não era somente subdividida entre cômodos comuns para jantar, entretenimento e lazer, mas também havia cômodos privados para os membros da família. Agora que os filhos passavam a maior parte do tempo em casa, além de terem seus próprios quartos de dormir — separados por sexos —, estes quartos ficavam perto de quartos de crianças e de salas de aula. A multiplicação dos quartos de dormir indicava não só uma nova organização para

\*Com o tempo, o *hall*, que já havia sido grande, tornou-se pouco mais do que um grande vestíbulo. Nas casas modernas, apesar do termo medieval ainda ser usado, o espaço que ele designa — a entrada — foi reduzido a um corredor utilitário.

dormir, mas também uma nova distinção entre a família e o indivíduo. As atividades da casa eram separadas verticalmente; o público, abaixo, e o privado, acima. "Subir" ou "descer" não significava somente mudar de andar, mas se retirar ou participar da companhia dos outros. Cada um tinha o seu próprio quarto. Estes quartos não eram somente quartos de dormir; no entanto, as crianças usavam os seus quartos para brincar, as esposas e filhas usavam seus quartos para realizar trabalhos silenciosos (costurar ou escrever) ou para ter conversas íntimas com suas amigas. O desejo por um quarto só para si não era mera questão de privacidade pessoal. Ele demonstrava uma crescente consciência da individualidade — uma crescente vida pessoal interior — e a necessidade de se expressar a individualidade fisicamente.

Muitas coisas haviam mudado desde o século XVII. O cômodo onde de Witte retratou a mulher tocando o virginal não tinha uma função claramente definida — era um quarto de dormir com um instrumento musical ou uma sala de música com uma cana? O cômodo também não tinha um dono claramente expresso; a mulher estava em *um* quarto, mas não temos a sensação de que ela estivesse especificamente no *seu* quarto. Por outro lado, quando vemos a pintura de Georg Friedrich Kersting da moça bordando — pintada 140 anos depois — sabemos imediatamente que o quarto é dela. Estas são as suas plantas no peitoril da janela; este é o seu violão e a sua partitura no sofá; foi ela quem pendurou o retrato do jovem na parede e o enfeitou com flores. A sensação de intimidade que fica evidente nesta cena não foi improvisada; ela não resultou, como nas pinturas de Vermeer, de um momento passageiro. Este cômodo foi conscientemente arrumado para ser um retiro pessoal e um lugar tranquilo para se ficar isolada.

Fanny Price, a protagonista do romance de Jane Austen *Mansfield Park* (escrito um ano antes de Kersting ter feito esta pintura), tinha um quarto aonde ela podia ir, "após qualquer coisa desagradável lá de baixo, e encontrar consolo imediato com qualquer ocupação ou com qualquer pensamento engatilhado que surgisse. As suas plantas, os seus livros — que ela havia colecionado desde a primeira hora em que teve poder sobre um xelim —, a sua escrivaninha e os seus trabalhos de caridade e de engenho, tudo

estava à mão; ou, se ela estivesse indisposta para realizar qualquer atividade, se não quisesse fazer nada a não ser refletir, era praticamente impossível ver qualquer objeto naquele quarto que não remetesse a qualquer lembrança interessante". Como o sofá e a cadeira na pintura de Kersting, os móveis no quarto de Fanny eram simples e usados. Havia momentos (o desenho de um barco feito pelo seu irmão que era marinheiro e estava ausente) ao invés de uma decoração refinada. Como o tema de Kersting — a pintora Louise Siedler —, Fanny tinha flores no parapeito da janela e acessórios bordados. Kersting era alemão, Austen era inglesa, mas as suas descrições destes cômodos apresentam a mesma sensação de intimidade e de personalidade.

Jane Austen nasceu em 1775, onze anos antes da morte da Mme. de Pompadour. Em dois breves arroubos de criatividade, o primeiro no início dos seus vinte anos e o segundo logo antes de sua morte, aos 41 anos, ela escreveu seis romances brilhantes. A sua vida não foi extraordinária; ela era a filha solteira de um clérigo do campo, vivia com a irmã e a mãe viúva em Hampshire. Que se saiba, não teve grandes romances; sua vida se limitava a escrever cartas, costurar e realizar suas tarefas domésticas. Ela não costumava viajar, e nunca visitou o continente; na verdade, ela raramente saía da parte rural do sul da Inglaterra, onde nasceu. Ela conhecia um pouco da vida urbana; apesar de raramente ter ido a Londres, ela conhecia Bath, que na época era considerada a cidade mais bonita da Inglaterra. Nada disso impediu que se tornasse uma romancista, no entanto, pois os seus temas não eram aristocratas ricos nem aventureiros fanfarrões, e ela não escrevia obras históricas caça-níqueis, como Walter Scott, nem tristes dramas urbanos, como Balzac. O que ela fazia era escrever sobre um mundo que conhecia bem, que havia observado com uma ironia prematura e sem pouco humor — a vida casaca da classe média provinciana inglesa.

Um romance de Austen é um *tour de force*, pelo menos para os padrões modernos. Não acontece nada de extraordinário — nenhum assassinato, fuga ou desastre. Em vez de aventuras ou melodramas lê-se sobre a prosaica comédia diária da vida em família. Os enredos não são muito complexos (se comparados com Dickens,

digamos), e o suspense, da maneira como é posto, surge principalmente de questões de amor e matrimônio. Jane Austen inventou sozinha, e levou à perfeição, o que poderia ser chamado de gênero de romances domésticos, o equivalente literário da pintura de interiores holandesa do século XVIII. Seus livros são, é claro, muito mais do que a representação fiel de uma época, assim como as pinturas de Vermeer eram mais do que ilustrações de jovens holandesas em casa. Como Vermeer, de Witte e outros pintores domésticos, Austen optou por permanecer estritamente nos limites do cotidiano, não porque tivesse pouco talento, mas porque a sua imaginação não prescindia de uma tela maior.

Como um todo, Jane Austen não dedicava muito espaço para descrever a aparência das casas onde se ambientavam os seus romances. Suas histórias focavam principalmente o caráter e o comportamento, e provavelmente ela considerava o ambiente dos seus personagens extremamente comum, de qualquer maneira. Por mais óbvios que estes interiores tenham parecido a ela, no entanto, a disposição da casa inglesa do final do século XVIII havia tomado um rumo que, no contexto da Europa continental, era incomum. Isto, em parte, resultou do temperamento e, em parte, foi uma questão de tradição histórica.

Os holandeses prósperos exerciam uma influência dominante sobre a Europa, em especial sobre a Inglaterra, onde o gosto popular foi pretensioso durante a maior parte do século XVIII. Era de se esperar que os dois pequenos países costeiros do norte, que compartilhavam uma tradição marítima e um credo protestante, estabelecessem fortes elos comerciais e culturais. Não foi só o chá e a patinação que foram importados, mas também as técnicas de construção holandesas, como as casas feitas de tijolos sem enfeites e a janela de guilhotina. Talvez a importação, através do mar do Norte, do aprego geral pela praticidade sem *glamour* da arquitetura doméstica holandesa e pela intimidade em pequena escala tenha sido mais importante. A consequência disso foi que, apesar dos prédios públicos ingleses terem tido uma tendência parisiense, a arquitetura doméstica tinha uma tendência holandesa.<sup>5</sup> A pequena casa de campo inglesa feita de tijolos, com o seu charme despre-

tensioso, foi, em diversos sentidos, uma versão rural das casas enfileiradas holandesas.

O estilo das casas inglesas sofreu outras influências. Enquanto a maior parte da Europa seguia a liderança francesa e adotou o estilo de decoração rococó, os ingleses tomaram um rumo diferente. Desconfortáveis perante o que consideravam, e ainda consideram, um estilo frívolo, eles adotaram um vocabulário arquitetônico mais sóbrio que se baseava principalmente no trabalho do grande arquiteto veneziano do século XVI Andrea Palladio, cujo influente livro *I quattro libri di architettura* havia sido publicado na Inglaterra por Inigo Jones já em 1620. A serenidade clássica dos projetos de Palladio do final do Renascimento não só agradava às pessoas de boa família inglesas, mas, como Palladio havia se especializado em casarões de campo, também foi bastante fácil adaptar as suas idéias para a casa de campo. A princípio, o estilo de Palladio interferiu somente no projeto das casas, mas depois de 1700 ele se transformou em um estilo arquitetônico particularmente inglês e exerceu uma influência considerável sobre o gosto inglês ao longo do século XVIII, e mesmo depois da formalidade destes interiores ter sido substituída por disposições mais irregulares.

Os móveis georgianos demonstram esta tradição do estilo de Palladio: eles freqüentemente foram chamados de "arquitetônicos", e eram mais estruturais do que decorativos. Eram mais retangulares do que curvos. Apesar das cadeiras "francesas" ou "cabrioles" com braços e encostos estofados terem sido comuns, a cadeira típica inglesa não tinha braços e geralmente tinha um encosto de madeira sem estofamento. Seus encostos verticais tinham uma forma decorativa e criaram diversos modelos diferentes: encosto curvo, encosto escada e encosto escudo. Para manter seus projetos quadrados, os marceneiros ingleses desenvolveram várias técnicas de pregar e prender o estofamento no assento para que ele ficasse reto e não parecesse inchado como os estofamentos franceses.<sup>6</sup> Isto também costumava tornar a cadeira mais confortável. Como usavam menos estofamento, os marceneiros ingleses tinham que tomar bastante cuidado ao dimensionar a cadeira, e marceneiros como Thomas Chippendale e George Hepplewhite colocavam os tamanhos exatos das alturas, larguras e profundidades das cadeiras nos seus livros de modelos. Estes livros, que tinham ilustrações de todos os tipos de móveis

domésticos, de cadeiras a maçanetas e molduras de quadros, foram os precursores dos modernos manuais “faça você mesmo” e eram extremamente populares. Com o seu auxílio, um artesão habilidoso conseguia reproduzir as últimas idéias da maioria dos marceneiros em voga. Isto não só ajudou a desmistificar a criação de móveis, mas também promoveu, e acelerou, o avanço dos móveis “ao gosto inglês”, como começavam a ser conhecidos.

Uma revista alemã instruíra os seus leitores, em 1786, que “os móveis ingleses são quase sem exceção sólidos e práticos; os móveis franceses são menos sólidos, mais criativos e mais ostentatórios”.<sup>7</sup> Os marceneiros ingleses usavam o mogno, uma madeira extremamente dura, importada de Santo Domingo e das Bahamas para a Europa. Com este material, que só podia ser trabalhado com ferramentas de aço de alta qualidade, produziam-se cadeiras e mesas que reuniam resistência e extrema leveza e delicadeza. O uso do mogno também influenciou a aparência dos móveis ingleses, pois apesar dele se prestar ao entalhe, a sua superfície com veios de um brilho escuro não precisava ser tão ornamentada — ela ficava mais bem envernizada do que dourada ou pintada, como era o hábito francês.

Um modelo que não figurou nos livros daqueles cavalheiros era a cadeira de Windsor, que havia sido criada no final do século XVII por artesãos rurais, e não por marceneiros urbanos. Como a cadeira de balanço nos Estados Unidos, este estilo rústico se desenvolveu e alcançou um refinamento primoroso. No meio do caminho ela foi do campo para a cidade e pode ser encontrada ao lado de cadeiras de inspiração clássica. A cadeira de Windsor era uma cadeira toda de madeira, sem estofamento, geralmente de faia, que é uma madeira leve, mas resistente, e ideal para fazer os encostos com curvas delicadas e os braços apoiados em bastões finos. O assento sólido era entalhado para dar apoio a quem se sentasse e para evitar que se escorregasse para a frente. Barata e prática, bem-proporcionada e graciosa, ela foi o epítome do conforto e do bom senso inglês.\*

\*Apesar das réplicas de diversas cadeiras do século XVIII continuarem sendo produzidas hoje em dia, é difícil reproduzir a máquina as suas formas entalhadas à mão. A cadeira Windsor, por outro lado, com as pernas finas padronizadas feitas com torno mecânico, sobreviveu intacta à industrialização e continua sendo fabricada, e usada, na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Os holandeses haviam trazido os tapetes orientais para a Europa, mas penduravam-nos na parede ou cobriam as mesas com eles; os chãos de pedra com decoração padronizada geralmente não eram cobertos. As casas e os palácios franceses tinham assalhos bonitos de parquet de madeira com desenhos elaborados, e também não eram cobertos. Foram os ingleses que popularizaram o uso de tapetes para cobrir o chão, que, é claro, era como os seus produtores orientais os usavam. Grandes tapetes eram colocados nas salas de jantar e nas salas de vistas. Eles ficavam embaixo das mesas e cadeiras, o que mais tarde remeteu a uma nova idéia: carpetes sob medida que cobrissem todo o chão. Os menos prósperos usavam “pano de chão” — uma lona pintada que parecia um tapete. Em ambos os casos, as cores ficavam concentradas no chão em vez de nas paredes, que eram menos decoradas; os papéis de parede ingleses freqüentemente eram lisos. Tecnicamente, os benefícios de um chão atapetado deviam ser consideráveis, principalmente porque o aquecimento ainda era primitivo. Os cômodos atapetados também eram mais silenciosos.

Havia uma outra diferença crucial entre os interiores franceses e os ingleses. Quando Chippendale publicou o seu guia de estilos de móveis, ele o chamou de *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director* (O guia do cavalheiro e do marceneiro), e na introdução do seu livro de modelos, Hepplewhite esperava que o seu livro de estilos fosse “útil para o técnico e aproveitável para o cavalheiro”. Os dois marceneiros partiam do princípio que as mulheres teriam pouco interesse por móveis. E este era o caso, de fato; só foi mais tarde que as mulheres do mundo anglo-saxão começaram a participar da decoração de interiores. Até então este era considerado um assunto masculino. É difícil determinar quanto isto influenciou o estilo das casas georgianas. Será que era meramente um caso de estilo georgiano “masculino” *versus* rococó “feminino”?<sup>8</sup> Os interiores de Robert Adam eram tão delicados à sua maneira como qualquer cômodo rococó, assim como eram os caramanchões. Não obstante, um historiador britânico descreveu os móveis ingleses como “masculinos e funcionais, projetados mais para serem úteis do que para serem grandiosos e indolentes”, e os contrastou com o que ele considerava móveis franceses de inspiração feminina.<sup>9</sup>

Isso soa a nacionalismo e machismo. Outro historiador também afirma que a disposição da casa "era um assunto que estava além da capacidade mental de uma mulher", e a insinuação de que o bom gosto é masculino se mantém.<sup>10</sup> É verdade que a decoração inglesa geralmente era menos ornamentada do que a francesa, mas isto deve ter resultado principalmente de um tipo de praticidade burguesa que os ingleses tinham em comum com os holandeses e da tradição herdada de Palladio do que de diferenças sexuais.

De qualquer modo, no último quarto do século XVIII, a influência dos cavalheiros sobre a arrumação da casa de estilo georgiano estava sendo erodida. Isto fica evidente principalmente quando se observa o desenvolvimento da sala de visitas. No século XVII, era comum as mulheres se dirigirem a um "cômodo de recolhimento" após o jantar enquanto os homens ficavam na sala de jantar para tomar conhaque, fumar charutos e conversar impetuosamente. Apesar da separação após o jantar ter se mantido ao longo do século, a sala de visitas, que acabara de receber seu nome novo, tornou-se um espaço maior e mais importante, geralmente ao lado da sala de jantar, apesar de às vezes separada dela, por motivos acústicos, por uma antecâmara. A decoração das duas salas adquiriu dois estilos explicitamente diferentes, a sala de jantar era mais masculina e a sala de visitas, menos.<sup>11</sup> A crescente influência das mulheres provocou, como observou Peter Thornton, as primeiras mudanças importantes em termos de conforto na sala de visitas, o único cômodo público que estava sob o controle direto delas.<sup>12</sup>

Os móveis, agora mais confortáveis, começaram a invadir, e gradualmente a substituir, o estilo puramente arquitetônico da sala de visitas. As mesas e cadeiras ficavam agora permanentemente no centro da sala, e não mais contra a parede. Os sofás saíram dos cantos das salas — um marco na evolução do conforto doméstico — e foram posicionados em ângulos retos com relação à parede. Mais tarde, colocaram-se mesas baixas — as primeiras mesas de café — na frente dos sofás. Este agrupamento de móveis característico, que também incluía diversas poltronas, geralmente ficava na frente da lareira para formar um cantinho aconchegante. No final do século, quando os modos ficaram menos formais, várias destas mudanças começaram a aparecer nos outros cômodos, prin-

cipalmente na biblioteca, que originalmente havia sido uma área restrita aos homens, mas que agora era o cômodo favorito para as reuniões de família. Flores em vasos e em potes tornaram-se parte da decoração. A arrumação irregular destes cômodos foi acompanhada por uma maior informalidade nos trajes. O casaco curto e as botas de couro usados para montar começaram a substituir as sobrecasacas usadas pelos homens anteriormente. Beau Brummell popularizou o terno monocromático. As perucas foram abandonadas; os penteados das mulheres ficaram menos arrumados e mais naturais. O bem-estar e a comodidade caracterizavam a vida na casa de estilo georgiano.

Várias destas mudanças ocorreram devido ao entusiasmo dos ingleses pela natureza — e pela naturalidade —, o que gerou a primeira contribuição original inglesa para a cultura européia: o movimento Romântico. Um interesse pelo que fosse irregular e pitoresco começou a dominar o estilo das casas e, é claro, dos jardins. A geometria rígida da planta neopalladiana, na qual cada cômodo do lado esquerdo da casa precisava de outro idêntico do lado direito, nem sempre correspondeu às exigências funcionais e nunca chegou a ser sofisticada como a subdivisão de um *hôtel parisense*. Esta rigidez foi então substituída por disposições menos formais e mais irregulares. Esta mudança na percepção visual foi um reflexo de uma mudança mais ampla no gosto popular; a irregularidade substituiu a simetria, assim como o romantismo de Lord Byron substituiu a perspicácia seca de Samuel Pepys.

O interior da casa também mudou. Ele não era mais um volume compacto, a casa estava desenvolvendo longas alas. Estas precisavam de corredores para a circulação, o que inevitavelmente conferia mais privacidade aos cômodos individuais. Ao mesmo tempo, o *hall* — que não precisava mais servir de acesso aos cômodos — ficou menor. Como a disposição dos cômodos não era mais limitada à geometria, ficou mais fácil combinar os cômodos de diferentes tamanhos e dimensionar e proporcioná-los de acordo com a necessidade. Ao passo que, antes, a sala de visitas havia sido idêntica à sala de jantar, agora ela começou a ocupar um área maior. O planejamento mais livre facilitou a incorporação de novos tipos de cômodos. As janelas podiam ser posicionadas e proporcionadas

segundo a função do cômodo, em vez de seguir as exigências da composição da fachada. Conseqüentemente, os cômodos, que até a época do rococó haviam sido considerados um artefato, se não uma obra de arte, começaram a ser vistos como um local para se realizar atividades humanas; não eram mais simplesmente um *espaco* bonito, mas estavam se tornando um *lugar*.

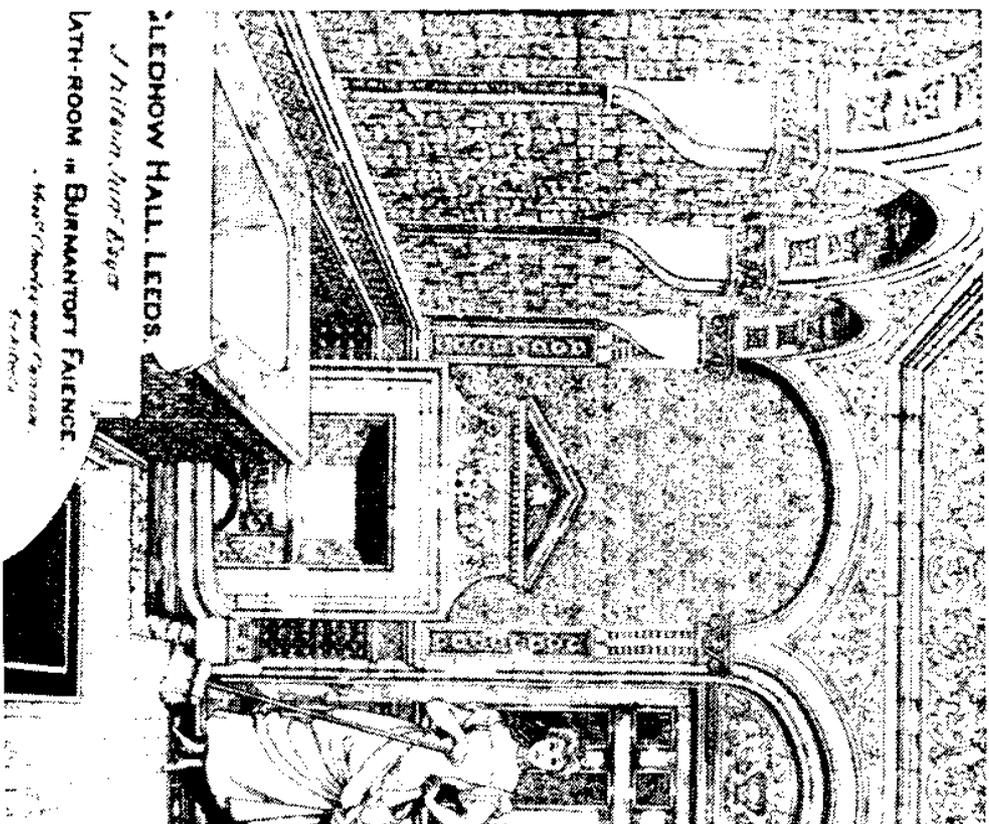
"O gosto inglês" de decoração doméstica seria digno de nota de qualquer maneira, mas ele é importante porque não ficou confinado à sua terra natal. Assim como a noção francesa de casa orientou o pensamento europeu durante a época do rococó, o interior inglês começou a ser bastante admirado no continente. É claro que parte do seu sucesso resultou das Guerras Napoleônicas — desde o início do século XIX, foi a Inglaterra, e não mais a França, que dominou a política européia. A expansão das idéias inglesas também foi facilitada pela ascensão da Inglaterra como nação comercial, principalmente nos Estados Unidos. A classe média americana, que estava, antes de mais nada, crescendo mais rápido do que na Inglaterra, reagiu ao conforto prático dos móveis georgianos. Graças aos guias dos marceneiros, que eram bastante lidos, o estilo "Chippendale americano" tornou-se extremamente popular e durou mais do que na Inglaterra. Os móveis americanos, apesar de feitos localmente, não podiam ser distinguidos dos georgianos, e artesãos americanos como Benjamin Randolph ficaram famosos pelos seus próprios méritos. Mais importante do que a adoção de um estilo específico, no entanto, foi a assimilação da maneira de entender a casa, que teria uma influência decisiva nos futuros desenvolvimentos americanos.

Existe algo extremamente atraente no interior georgiano. Ele apresentava uma sensibilidade que, como diz Praz, reconciliou a praticidade burguesa com a fantasia e o senso comum com o refinamento.<sup>13</sup> Este foi o julgamento da posteridade, mas também era a intenção manifesta pelos próprios ingleses. "Reunir a elegância e a utilidade, e unir o útil ao agradável, sempre foi considerado uma tarefa útil, mas honrada", começa o prefácio do livro de modelos de Hepplewhite.<sup>14</sup> "Elegantes e úteis" foi como Thomas Chippendale caracterizou os seus móveis. É esta combinação poderosa, talvez, o que faz o interior georgiano ser continuamente atraente:

a noção de que o conforto deveria incluir não só o encanto visual e o bem-estar físico, mas também a utilidade. Esta foi a noção de comodidade francesa levada um passo adiante; a noção sensata de conforto não era mais uma idéia, ela havia se tornado um ideal.

É surpreendente a frequência com que nos deparamos com as palavras "conforto" e "confortável" nos romances de Jane Austen. Ela as usava com o sentido antigo de apoio e auxílio, porém, mais freqüentemente, as empregava para designar um novo tipo de experiência — a sensação de contentamento que surge quando se desfruta do próprio ambiente físico. Ela descreveu o quarto de Fanny como um "ninho de confortos". Não havia somente cômodos e carruagens confortáveis, mas refeições, vistas e situações confortáveis. Era como se ela não pudesse usá-la o bastante — esta palavra nova, que não era dramática e que servia tão bem ao aconchego burguês do mundo que ela descrevia. \* Em um dos seus últimos romances, *Emma*, ela usou a expressão "conforto inglês" e não desenvolveu esta expressão curiosa, o que nos faz pensar que o seu significado devia ser evidente para os seus leitores. Ela não a usou para descrever uma casa, mas uma vista campestre: uma pequena alameda de tilias que conduzia ao final de um jardim e a um muro de pedra; além do muro, uma ladeira íngreme com campinas e algumas casas de fazenda, tudo circundado por um riacho. "Era uma vista doce — doce para os olhos e para a mente. O verdor inglês, a cultura inglesa, o conforto inglês, vistos sob o sol claro, que não era opressivo." O conforto não devia ser dramático, mas calmanete. Ele deveria parecer "natural", mas, como o jardim inglês ou a casa inglesa, era cuidadosamente arquitetado.

<sup>13</sup>"Conforto" é uma palavra originária do francês antigo (*confort*), mas que adquiriu o seu significado moderno e doméstico na Inglaterra. Dali, no final do século XVIII, ela foi importada de volta pela França.



ALDHOVE HALL, LEEDS.

*J. Pritchard, Archt. Draw.*

BATH-ROOM IN BURMANHOPE FAIENCE.

*Wm. Charles and Partners  
Archts.*

Banheiro victoriano (c. 1885)

## LUZ E AR

*Agora temos que considerar todas as instalações de uma casa cujo funcionamento depende de uma forja motriz de qualquer tipo — o aquecimento e as passagens de ar, a ventilação, a iluminação, o fornecimento de água quente e fria, o escoamento, os sinos, os tubos acústicos e os elevadores. O conforto na casa depende em grande parte destas instalações serem bem-feitas.*

— John J. Stevenson  
HOUSE ARCHITECTURE

Quanta mudança houve entre o modesto local de trabalho ilustrado por Albrecht Dürer e o escritório do cavaleiro do século XVIII! O teto nu, as paredes de pedra e o chão de tábuas foram substituídos pelo reboco com detalhes delicados, por papéis de parede e por tapetes sob medida. Ao invés de pequenos caixilhos com vidro escuro, as janelas têm grandes peças de vidro claro, e as suas molduras correm, convenientemente, para cima e para baixo para ventilar o ambiente. Há muito mais móveis, e mais variados: cadeiras especiais para se escrever na escrivaninha, poltronas com braços estofados para se ler, um sofá para conversar, mesas baixas e práticas. Além disso, estes móveis foram projetados para se ficar à vontade neles, bem diferente dos escabelos de encosto duro e dos bancos simples de dois séculos antes. Mesmo a mesa de escrever foi feita exatamente por este motivo. Não mais improvisada com tábuas coladas sobre um cavalete desmontável, a escrivaninha é uma caixa de mogno delicadamente entalhada com uma frente curva que corre com facilidade para trás a fim de deixar aparecer as gavetas

e os escaninhos que parecem práticos. As cômodas verticais com gavetas substituíram os baús; os livros ficam em armários altos com portas vidradas. O efeito geral, visto através dos olhos de Dürer, é de uma maior densidade de objetos e de decoração e também de uma sensação pronunciada de abrandamento, devida não só aos móveis estofados, mas também ao papel de parede decorado que cobre as paredes, à toalha pesada que cai sobre a mesa da biblioteca, às cortinas abertas de cada lado da janela e ao tapete macio no chão.

O final do século XVIII marca um ponto aproximadamente no meio do caminho entre a época de Dürer, onde começamos, e os dias de hoje. As histórias dos móveis geralmente enfocam a evolução dos projetos e ignoram a questão mais fundamental da posse. A conquista do século XVIII não foi somente a produção de uma decoração confortável e elegante, mas a sua disponibilidade para uma clientela mais ampla. Este fato teria impressionado Dürer ainda mais; este nível de conforto não existia em um palácio real, mas na casa de uma família razoavelmente bem de vida. Que um indivíduo em particular pudesse ter, pessoalmente, dúzias, se não centenas de livros, teria deixado Dürer estupefato, assim como a idéia de se designar um cômodo específico da casa exclusivamente para escrever e ler.

No entanto, do nosso ponto de vista, uma quantidade surpreendente de coisas ainda não havia mudado em nada. O escritório georgiano ainda era aquecido — e sem muita eficácia — por uma lareira ou, se fosse no continente, por um forno de porcelana não muito diferente daquele ao qual Dürer estava acostumado. A escritaninha era elegante, sem dúvida, mas as pessoas ainda escreviam com uma caneta-tinteiro mergulhada na tinta. À noite, lia-se sem conforto à luz de velas. Assim como Dürer fizera duzentos anos antes. Se alguém que tivesse escrito uma carta quisesse lavar as mãos manchadas de tinta, precisava chamar um criado para trazer uma tigela de água — não havia piaas nem encanamento. Também não havia banheiros — o urinol ficava em um pequeno armário no corredor.

A verdade é que, apesar das pessoas do século XVIII geralmente se referirem a "utilidade" e "conveniência" quando falavam sobre

as suas casas, estes termos estavam bastante ligados ao bom gosto e à moda, assim como à eficiência funcional. Isto é, podia-se falar de uma "vista confortável" com a mesma naturalidade que se falava de uma "cadeira confortável". O conforto era um sentimento generalizado de bem-estar, não algo que pudesse ser estudado e quantificado. Este ponto de vista era tão arraigado que, cinquenta anos após a morte de Jane Austen, a noção do "conforto inglês" ainda era dominante. "O que chamariamos de uma casa confortável na Inglaterra é algo que se identifica tanto com os hábitos ingleses que podemos dizer que em nenhum outro país a não ser o nosso este elemento de conforto é inteiramente compreendido."<sup>1</sup> Não era de se esperar que os americanos concordassem com esta afirmação, mas até pelo menos a década de 1850 o conforto era visto pela maioria das pessoas como algo, acima de tudo, cultural (e pode-se dizer inglês) e, só secundariamente, físico.

Os projetos de móveis que de fato apresentavam esforços consideráveis para conseguir o conforto físico eram uma exceção. Isto se devia às condições especiais em que os marceneiros do século XVIII trabalhavam. A mística que envolveu os móveis do século XVIII e os homens que os produziam nos fez esquecer que os artesãos que projetavam e construíam as cadeiras confortáveis e as escritaninhas engenhosas não eram somente artistas, mas homens de negócios. Apesar de Thomas Sheraton ter sido um projetista que contratava outras pessoas para realizar os seus projetos, a maioria dos marceneiros, como Hepplewhite, tinha as suas próprias fábricas; Chippendale não só dirigia uma fábrica, mas também tinha a sua própria oficina. Eles faziam peças por encomenda e também desenvolveram modelos padronizados para a produção em série; neste sentido, os livros dos marceneiros não eram obras acadêmicas, nem mesmo verdadeiros livros de modelos — eram para ser catálogos para possíveis consumidores. Como os seus móveis eram produzidos para um grande mercado e como esta era uma área competitiva — havia mais de duzentos marceneiros somente em Londres —, os produtores de móveis eram levados a inovar. Esta inovação ainda foi mais efetiva porque não resultou de esforços individuais. O livro de modelos de Chippendale continha 160

ilustrações, o de Hepplewhite, mais de 300. Teria sido impossível produzir tanto sem o auxílio de vários assistentes, e geralmente admite-se que a maioria dos projetos atribuídos aos marceneiros famosos era o trabalho dos seus empregados. Isto era verdade especialmente no caso de Hepplewhite, que morreu dois anos antes do "seu" livro ter sido publicado, e cuja fábrica continuou funcionando durante vários anos após a sua morte, assim como ocorreu com o negócio de Chippendale.

Não existiam as forças que incentivaram as inovações dos projetos de móveis sobre a construção das casas. A casa do século XVIII não incorporou grandes inovações na tecnologia doméstica. Houve quem dissesse que enquanto se tinha criados suficientes à disposição para acender as velas, alimentar os fogos, aquecer e carregar água, e esvaziar os urinóis, não havia grande incentivo para se melhorar a iluminação, o aquecimento, o suprimento de água e o saneamento.<sup>2</sup> Se este fosse o único motivo, no entanto, seria de se esperar que a quantidade de criados tivesse diminuído imediatamente antes da ocorrência de qualquer incremento tecnológico, e não há provas de que este fosse o caso. Além disso, nem todas as melhorias domésticas se destinavam a diminuir o trabalho, algumas, como melhor aquecimento e ventilação, ou melhor iluminação, foram melhorias qualitativas que não diziam respeito aos criados. Os motivos para o seu surgimento lento devem ser procurados em outro lugar.

A arquitetura não era praticada como um negócio, mas era considerada uma arte, e foi realizada por cavalheiros, não por artífices assalariados, e, mais freqüentemente, por amadores — diletantes — habilidosos, mas sem treinamento.\* As casas eram construídas uma de cada vez, e como o arquiteto não era um empreiteiro, ele não estava em posição de poder introduzir inovações substanciais ao processo de construção. Diferente do marce-

\*Os estudos de arquitetura só foram formalizados na Inglaterra em 1850. Isto ocorreu muito mais tarde do que na França, onde a Académie Royale d'Architecture havia sido fundada por Luis XIV em 1671, e onde Jacques-François Blondel fundou a primeira escola de arquitetura na década de 1730. A possibilidade de se obter uma educação formal pode ter ocasionado uma maior sofisticação do planejamento das casas na França, que logo incorporou instalações mecânicas como banheiros e toaletes.

neiro, que controlava todos os aspectos da produção, desde a manufatura até as vendas, o arquiteto era, em primeiro lugar, um projetista que fazia desenhos para serem realizados pelos outros. Conseqüentemente, desenvolveu-se um conhecimento técnico que não se baseava em construções, mas em um estudo da história e dos precedentes históricos. De qualquer modo, os arquitetos estavam mais interessados, assim como estão hoje em dia, na aparência dos prédios do que no seu funcionamento. Eles não estavam preparados, seja pela instrução ou pela inclinação, para se envolver em assuntos mecânicos tais como encanamento e aquecimento. Também davam mais atenção ao exterior do que ao interior.\* Uma vez determinados o tamanho e a forma dos cômodos, a arrumação detalhada do interior geralmente ficava a cargo do dono da casa. Assoberrados com uma quantidade assustadora de objetos que agora eram necessários para se mobiliar um cômodo adequadamente, os donos dependiam cada vez mais do auxílio externo. Este veio a ser fornecido pelo assim chamado estofador.

Originalmente, o estofador se preocupava somente com os tecidos e com as coberturas dos estofamentos, mas, como ele era um comerciante e via nisso uma oportunidade de fazer negócios, ampliou os seus serviços para incluir toda a decoração interna e se promoveu, segundo um documento comercial, "a um conhecedor de todos os artigos pertencentes à casa. Ele emprega artífices assalariados por sua própria vocação, marceneiros, esmeriladores de vidro, moldureiros de espelhos, entalhadores de cadeiras, Dosséis e Pilares das Camas, o Negociante de Lã, de tecidos e de Linho, e diversos tipos de ferreiros e um grande exército de comerciantes de outros ramos da mecânica".<sup>3</sup> Nem artista nem artesão, o estofador era um homem de negócios que se organizava para oferecer a orientação especializada necessária

\*O estilo de Palladio pode ser, em parte, responsabilizado por isto. Seus livros não continham informações sobre os interiores, e os seus cômodos são basicamente volumes abstratos, criados mais para o efeito externo do que para a conveniência interna. Os franceses eram muito mais conscientes do interior, tanto no que se refere ao planejamento quanto à decoração, apesar de terem ficado menos conscientes disto após o fim do estilo rococó.

ao dono da casa. Quando os arquitetos perceberam que haviam perdido o controle da arrumação interna da casa, já era muito tarde. Os estofadores, ou os decoradores de interiores, como foram chamados mais tarde, começaram a dominar o conforto doméstico cada vez mais.

A tecnologia doméstica preencheu o vazio entre o arquiteto e o estofador. O estofador podia determinar a aparência dos cômodos, e inclusive, até um certo limite, como eles poderiam ser usados, mas a sua preocupação com a conveniência e o conforto não podia incluir, e não incluía, qualquer instalação mecânica que fizesse parte da própria construção da casa. O arquiteto, por outro lado, que estava em uma posição da qual podia inovar a disposição da casa, ainda se considerava um artista, e não um técnico, e ficava satisfeito em seguir o conhecimento convencional quando se tratava de conveniência doméstica. Esta divisão do trabalho retardou a introdução da tecnologia na casa.

Só foi no final do século XVIII que a tecnologia doméstica começou a se desenvolver, apesar deste progresso ter sido lento e desordenado. Joseph Bramah, um marceneiro com pendor mecânico, produziu vários inventos que não eram móveis. O primeiro, patenteado em 1778, foi uma privada a válvula que tinha uma vedação de água que evitava que o cheiro da fossa entrasse no cômodo. Apesar desta não ter sido a primeira privada — a honra desta invenção pertence a Sir John Harington (1596) —, ela foi a primeira a ser comercializada. Mas o seu sucesso foi moderado; ainda levaria um longo tempo para as privadas serem adotadas pelo público — durante quarenta anos elas ainda foram consideradas “novidades”.<sup>4</sup> Apesar de Bramah afirmar ter vendido mais de seis mil privadas a válvula durante os primeiros dez anos, isto praticamente não bastava para manter o negócio, e ele redirecionou a sua atenção para outros setores, inventando uma enorme diversidade de equipamentos, inclusive uma máquina impressora de notas bancárias que imprimia números seriados, um aparelho de sucção para tirar cerveja, uma impressora hidráulica e melhorias na maquinaria de fazer papel. Durante a sua vida, ele não ficou conhecido pela privada a válvula, mas, principalmente, pela fechadura invio-

ável Bramah, que permaneceu à prova de arrombamento por mais de cinquenta anos.

O uso restrito da privada não se devia a qualquer tipo de ignorância sobre encanamentos. Mark Girouard observa que “já em 1730 (...) qualquer casa de campo podia, teoricamente, ter água corrente em todos os andares, e quantos banheiros e privadas seu dono quisesse ou pudesse ter. Mas pouco se usou esta tecnologia, comparativamente, nos cinquenta anos subsequentes”.<sup>5</sup> Algumas poucas casas de campo de fato tinham água encanada — geralmente alimentada por uma cisterna de água pluvial sob o telhado — mas isto não significava que houvesse banheiros, necessariamente. Segundo Girouard, era o conservadorismo natural (e o esnobismo) dos ricos que os impedia de usar tecnologias novas como o encanamento. Mesmo tão tardiamente como no início do século XX, ainda havia aristocratas ingleses que preferiam as suas banheiras portáteis trazidas aos seus quartos para a frente da lareira, e para quem a prática de compartilhar um banheiro com outras pessoas parecia algo grosseiro e inaceitável.<sup>6</sup>

Quanto à burguesia, a explicação para a falta de encanamento interno é mais simples: até a metade do século XIX a maioria das pessoas não tinha acesso ao fornecimento central de água; a água tinha de ser transportada de um poço ou de uma bomba na cozinha. Na falta de água pressurizada, e, portanto, de encanamento, as casas não podiam ser equipadas com um banheiro, que dirá uma “Bramah”. O sancamento baseava-se em outro tipo de tecnologia — o urinol. A edição de 1794 do guia de Hepplewhite ilustrava diversos “armários de urinol”, assim como “mesas noturnas”. Estas eram um pequeno cubículo onde havia um assento com um receptáculo embutido.<sup>7</sup> Ele também descrevia um pedestal com um vaso que ele sugeria fosse usado na sala de jantar aos pares, um de cada lado do aparador.<sup>8</sup> Os vasos tinham umas torneiras e continham água gelada, mas os pedestais abaixo eram, na verdade, armários de urinóis. Depois da mulheres terem se retirado, eles eram abertos e retiravam-se os recipientes para a conveniência dos cavalheiros. Esta prática tornou-se tão comum que, quando as privadas foram implantadas pela primeira vez, sempre havia um toailete para os homens ao lado da sala de jantar.

Outro motivo para a lenta introdução da tecnologia na casa era a falta de demanda efetiva. Os estofadores estavam interessados na moda e os arquitetos na estética, e as suas noções de conforto e conveniência eram limitadas por estas preocupações, respectivamente; quanto ao dono da casa, ele aceitava seus conselhos. Isto não quer dizer que a tecnologia ficou estagnada, no entanto. A primeira instalação em larga escala da luz a gás, em 1806, foi em uma fiação de algodão e, inicialmente, este tipo de iluminação foi usado somente nas fábricas e nos prédios públicos. Uma das primeiras tentativas de obter ventilação artificial de que se tem registro foi um estudo das Casas do Parlamento britânico, feito em 1811 por Sir Humphry Davy, um químico, e não um arquiteto. Várias destas melhorias ambientais foram o trabalho de empresários iluminados ou de reformadores com visão social e, até a década de 1820, era mais provável haver aquecimento central na casa de um pobre ou em uma prisão do que em uma casa de família próspera.

Seguindo este modelo, uma grande melhoria nas lareiras e nos fornos não ocorreu em uma casa, mas em uma cozinha de um asilo de pobres, e não foi o trabalho de um arquiteto ou de um construtor, como era de se esperar. O conde Rumford, que nasceu nos Estados Unidos (Sir Benjamin Thompson), foi um soldado, um diplomata, um jardineiro (foi ele quem fez o projeto do famoso Englischer Garten de Munique) e, seguindo o exemplo de Franklin e Jefferson, um inventor autodidata. Este cidadão do mundo peripatético — ele tornou-se nobre após ter servido o rei Jorge III da Inglaterra, o título era do sacro imperador romano — também foi um cientista. Entre os seus diversos interesses estava a calorimetria e, como era um homem prático, inventou métodos aprimorados para cozinhar e aquecer o ambiente. Na Baviera, onde permaneceu durante onze anos no cargo de, entre outras funções, ministro da Guerra, construiu diversos hospitais militares, onde instalou fornos e fogões para cozinhar, por ele mesmo projetados. Ele foi, ao modo sem especialização do seu tempo, um reformador social e o inventor do dispensário, onde também instalou fornos de assar com aquecimento indireto.

Durante uma visita a Londres, Rumford sugeriu uma série de

modificações nas lareiras para diminuir a sua tendência a fazer fumaça. Isto incluía o estreitamento do cano da chaminé, o que tornava a abertura da lareira muito menor, e a inclinação das paredes laterais para irradiar mais calor para dentro do ambiente. O resultado era não só de haver menos fumaça, mas também de uma melhoria no aquecimento. Naquela época — era 1795 —, o público parecia ter ficado mais receptivo a tecnologias inovadoras e, como as modificações não eram nem complexas nem caras e podiam ser feitas pelos próprios donos das casas (sem a ajuda de arquitetos ou de estofadores), as lareiras aprimoradas alcançaram alguma popularidade. (Jane Austen descreveu um "Rumford" em *Northanger Abbey*, que foi escrito somente três anos depois do conde ter apresentado suas idéias à Sociedade Real.) A importância de Rumford para a história da tecnologia se deve largamente às suas tentativas pioneiras de aplicar o pensamento científico a um aspecto da vida caseira. No entanto, a sua sugestão não resolveu completamente o problema das lareiras que faziam fumaça, como se pode ver pela preocupação continuada que se teve em fazer um projeto de chaminé adequado ao longo do século XIX. Das 169 patentes inglesas que foram registradas entre 1815 e 1852 relativas a fornos e lareiras, quase um terço era projetado para diminuir a fumaça. Em 1860, C. J. Richardson dedicou um capítulo inteiro do seu livro sobre projetos de casas à "Construção dos Fumageiros e Prevenção de Fumaça" e escreveu que "ainda está por ser descoberta uma construção que resolva estes defeitos sérios".<sup>9</sup> Ele também fez um panfleto intitulado *The Smoke Nuisance and Its Remedy* (O incômodo da fumaça e a sua solução). Mesmo vinte anos depois, os livros sobre construções de casas estavam sugerindo diversas maneiras de se reduzir "o incômodo de uma chaminé que faz fumaça".<sup>10</sup>

Nenhum livro do século XIX sobre planejamento residencial estava completo se não tivesse pelo menos um capítulo dedicado ao tópico da ventilação e "aos problemas do ar ruim". À primeira vista, isto parece ter sido principalmente uma questão de manter o neveiro e a fumaça da industrialização fora de casa. Quando se faz

uma análise mais profunda, descobre-se que ele acabou sendo um assunto mais complexo, pois os vitorianos não estavam preocupados somente com a ventilação, eles estavam obcecados pela questão do ar puro.

Para começar, não há dúvidas de que estes interiores comlareiras que faziam fumaça, fogos abertos para cozinhar e habitantes mal-lavados tinham bastante daquilo que hoje chamariamos de poluição interna. Não sabemos se as casas eram necessariamente mais abafadas do que haviam sido no século anterior (não há motivo para se pensar que fossem) mas há diversos indícios de que a sensibilidade das pessoas aos cheiros estava mais desenvolvida no período vitoriano. Tinha-se horror ao cheiro da cozinha, por exemplo, então ela ficava o mais longe possível das partes principais da casa; há grandes casas de campo vitorianas nas quais a cozinha ficava a mais de quarenta metros da sala de jantar! O cheiro do tabaco era igualmente desagradável. Durante a primeira parte do século XVIII, as pessoas pararam quase que totalmente de fumar, e quando, mais tarde, os charutos voltaram à moda, eles ainda eram proibidos dentro de casa. A rainha Vitória proibiu o fumo nas suas residências e diversas pessoas seguiram o exemplo. Em algumas casas de campo, os visitantes que insistissem em fumar eram maldosamente enviados à cozinha, e somente depois dos criados terem saído.<sup>11</sup> Quando os visitantes de Cragside, a propriedade da Northumbria do lord Armstrong, ansiavam por um cigarro, tinham de sair para fumar, não porque o antifrão não fumasse — ele freqüentemente se unia a eles —, mas porque o cheiro do cigarro era considerado extremamente desagradável.<sup>12</sup> Quando fumar tornou-se mais comum, adicionou-se um cômodo especial — a sala de fumar — para abrigar esta atividade.

A ventilação envolvia mais do que se livrar de cheiros desagradáveis, no entanto. Tipicamente, o século XIX havia abordado o problema do ar de maneira científica. Desde o século XVIII, sabia-se que o ar consistia em oxigênio, nitrogênio e dióxido de carbono, ou gás carbônico, como era chamado. Experiências práticas mostravam que um ambiente apinhado de gente ficava abafado e desagradável depois de algum tempo. Constatou-se com expe-

riências que, à medida que as pessoas respiravam o ar, elas produzem dióxido de carbono, e os cientistas deduziram que era a elevação do nível de dióxido de carbono em um ambiente o que afetava o conforto dos seus habitantes. A solução, ou pelo menos era o que parecia na época, era simples: reduzir os níveis de dióxido de carbono evacuando o ar viciado e colocando ar fresco em seu lugar. Hoje sabemos que esta teoria estava errada, apesar do seu princípio não estar. O conforto humano não é meramente uma função do nível de dióxido de carbono. A temperatura, a umidade relativa, a circulação do ar, a ionização, a poeira e os odores são fatores igualmente importantes, se não mais. Se o ar em um ambiente estiver muito quente ou muito frio, muito úmido ou muito seco, ou muito parado, e se tiver poeira ou cheiros, o desconforto ocorrerá muito antes dos níveis insalubres de dióxido de carbono serem atingidos.

A complexidade dos fatores que influenciam o conforto atmosférico só ficaram evidentes no início do século XX; antes disso, a ventilação era vista somente em termos de diluição de gás carbônico. Por este motivo, o seu efeito era exagerado. Consideramos que o nível de dióxido de carbono em um ambiente interno possa ser de duas vezes e meia o externo. Ao longo do século XIX, acreditava-se que o nível de dióxido de carbono em um ambiente interno não deveria exceder *uma vez e meia* o encontrado do lado de fora. Em parte devido a este requisito excessivo, e em parte porque os cientistas e engenheiros subestimaram a quantidade de ar que entrava na casa através de fendas, janelas malvedadas e portas abertas, e em parte porque a cozinha, o aquecimento e a iluminação geravam fumaça e odores, os engenheiros e os cientistas concluíram que quantidades excessivamente altas de ar fresco deveriam ser inseridas na casa. Em um livro sobre "moradias saudáveis" que foi publicado pela primeira vez em 1800, Douglas Galton, um engenheiro britânico, dizia que eram necessários catorze metros cúbicos de ar fresco por minuto por pessoa para ventilar o ambiente adequadamente.<sup>13</sup> W.H. Corfield, um médico inglês, citava o mesmo valor.<sup>14</sup> Dr. John S. Billings, um médico do exército, menciona dezoito metros cúbicos por minuto por ocupante para

uma editora americana da época.<sup>15</sup> Estes valores deveriam ser comparados aos padrões atuais de ventilação, que estimam que o valor de 0,15 a 0,4 metros cúbicos por pessoa seja adequado, e talvez até excessivo, dependendo de como se controla a umidade, a temperatura e outros fatores.

Houve uma outra teoria científica que contribuiu para deixar as pessoas alarmadas diante do "ar viciado". A urbanização e a superpopulação do século XIX provocaram muitas epidemias. Isto coincidiu com o progresso da ciência e da pesquisa médica rudimentar, que tentaram encontrar explicações — e curas. Acreditava-se, erroneamente, que diversas doenças — malária, cólera, disenteria, diarreia e febre tifóide — fossem provocadas por substâncias e impurezas no ar. A assim chamada teoria miasmática tornava o ar fresco um caso não só de conforto, mas de vida e morte, e como os defensores da ventilação sustentavam seus princípios com o mesmo empenho que caracteriza os atuais oponentes dos aditivos químicos, ou os defensores da fluorização, a conscientização pública aumentou consideravelmente.

"Quando as pessoas estão bem-vestidas e alimentadas, quanto mais ar fresco, mesmo frio, melhor", aconselhava um livro sobre projetos de casas.<sup>16</sup> É um tanto surpreendente lembrarmos que as figuras pesadas nas primeiras fotografias vitorianas, empertigadas e pouco à vontade nos colarinhos de ponta virada e nos vestidos com espartilhos, enterradas em ambientes revestidos com cortinas escuras e lotados de móveis excessivamente estofados, também fossem viciadas em ficar do lado de fora das casas. Afinal, foram essas as pessoas que popularizaram a bicicleta, os esportes e a ginástica, assim como as férias no litoral. Não se tinha o prazer sibarita dos georgianos pela natureza; os vitorianos faziam exercícios pela saúde — tanto a moral como a física. Eles pareciam realmente sentir prazer com a sensação revigorante do lado de fora, mesmo que estivessem dentro de casa. Este é um hábito persistente dos ingleses, para o terror dos visitantes americanos. Mas talvez "sentir prazer" não seja a expressão certa, pois havia um elemento de resistência sem alegria neste amor pelo lado de fora. Ele também ficava patente em um outro hábito do século XIX. Durante a segunda metade do século, os banhos foram reativados, e diversos

tipos de banho de assento e de banho de esponja tornaram-se populares. Os banhos vitorianos não devem ser confundidos com conforto, no entanto. A temperatura da água que se recomendava era tépida (para quem tivesse uma estrutura frágil) e, de preferência, fria. O comprador de um novo chuveiro era advertido que "a água quase gelada do chuveiro provoca uma sensação semelhante à que se pode imaginar quando se toma um banho com um chuveiro de chumbo já vermelho de tão quente; o choque é tremendo, e o chuveiro, se usado durante qualquer período de tempo, com certeza provocaria asfixia".<sup>17</sup>

Independente da ciência e da medicina, também havia um elemento de moda na proliferação dos dutos de ar. É fácil entender a necessidade de ventilação nos prédios públicos, como o Capitólio de Washington ou as Casas do Parlamento de Londres, ambos com um suprimento mecânico de ar fresco, ou em uma fábrica, onde os trabalhadores suavam ao lado das máquinas quentes. O motivo por que as casas grandes e de pé-direito alto da classe média, onde moravam poucas pessoas, precisavam de tanta ventilação é muito menos óbvio. É verdade que a superpopulação e a poluição caracterizavam as cidades do século XIX, mas nada disto afetava as casas de campo dos ricos, em muitas das quais jamais se instalaram sistemas artificiais de ventilação e exaustão de ar. Qual era a sua função? Será que, assim como a instalação de energia solar "que poupa energia" em um chalé de esquí em Aspen ou como o motor a óleo diesel "econômico" de uma caminhonete cara na Alemanha, os sistemas de ventilação não eram utilitários, mas, ao contrário, serviam para mostrar que seus donos eram avançados e modernos?

A moda, a ciência e a medicina eram os ingredientes da mania de ventilação. As casas, que, de qualquer modo, não eram bem vedadas, eram equipadas com dutos de ar e canos de ventilação. Não era fácil introduzir a enorme quantidade de ar que as teorias científicas exigiam sem ao mesmo tempo esfriar os ambientes mal-aquecidos. Há exemplos documentados de engenheiros entusiasmados que instalaram grades de ventilação por toda a casa, só para descobrir que elas foram fechadas mais tarde pelos próprios donos que tentavam diminuir as correntes de ar frio.<sup>18</sup>

Um inventor chamado Tobin propôs um sistema de tubos de 1,5 metro de altura que arrejava à altura do tecto. Isto parecia funcionar bem, exceto quando os donos usavam os tubos como pedestais e colocavam potes de plantas ou urnas decorativas sobre as aberturas.<sup>19</sup>

A preocupação com a ventilação teve um outro efeito negativo. Ela prolongou o uso das lareiras e acabou retardando o uso generalizado de equipamentos mais eficientes, como fornos e aquecimento central. O arquiteto John James Stevenson, um escocês de bom senso, admitia que a lareira não era científica nem econômica, que era suja e ineficiente, mas ele ainda dizia que era o "melhor sistema", visto que era um "modo eficiente e tolerável de se ter ventilação".<sup>20</sup> Ele criticava os fornos irradiantes e o aquecimento central baseado na noção de que os cômodos aquecidos desta maneira ficavam abafados e desconfortáveis e, em uma longa passagem, comparou o aquecimento a ar quente à atmosfera opressiva do Saara. Isto parece uma tentativa de se racionalizar o gosto popular inglês pela lareira aconchegante e a resistência a qualquer tipo de sistema de aquecimento. Nos Estados Unidos, onde os fornos de ferro fundido e o aquecimento central a ar quente eram mais difundidos, também havia muitos críticos que consideravam este tipo de aquecimento insalubre. O livro influente de Andrew Jackson Downing, *The Architecture of Country Houses* (A arquitetura das casas de campo), de 1850, fazia uma censura severa: "Sabemos que há poucas 'idéias' do que os nossos contemporâneos gostam mais do que de fornos — de todos os tipos — mas protestamos veementemente e ininterruptamente contra elas. Os fornos fechados não são agradáveis, pois prendem toda a alegria da berra do fogo; e não são econômicos pois, apesar de economizarem combustível, aumentam as contas do médico."<sup>21</sup> Em um *Treatise on Domestic Economy* (Tratado de economia doméstica), Catherine Beecher era menos categórica e meramente sugeriu que se usasse uma boa ventilação (assim como métodos de umidificação) quando se adotassem fornos.<sup>22</sup>

A ênfase sobre a ventilação exerceu uma influência importante sobre o conforto doméstico. Apesar de Gatton e Billings terem errado a quantidade de ar que era realmente necessária — um erro

que seria percebido cedo o bastante —, eles de fato identificaram um problema verdadeiro. Sua pesquisa fez as pessoas pensarem que o conforto doméstico era algo que pudesse ser estudado, medido e explicado. Ela também teve uma outra consequência. Era impossível conseguir tanta troca de ar simplesmente abrindo a janela — principalmente no inverno. Precisava-se de todos os tipos de dutos e canos com projetos engenhosos para circular o ar e de diversos filtros para limpá-lo. Esta tecnologia incipiente seria útil mais tarde não só para ventilar e condicionar o ar de prédios grandes, como também realçou que o conforto em casa poderia ser alcançado com o auxílio de máquinas. De um modo curioso, os engenheiros vitorianos tinham a resposta certa para a pergunta errada.

Outro motivo para o desenvolvimento demorado da tecnologia ambiental durante o século XVIII foi o crescimento relativamente lento do conhecimento técnico e científico em geral. Em nenhum sentido isto ficou mais evidente do que na iluminação doméstica. As velas de cera haviam sido inventadas pelos fenícios antes de 400 d.C., e apesar das tochas e das lamparinas a óleo cru terem sido usadas durante a Idade Média, não se descobriu nada melhor do que a vela (nem mesmo Leonardo da Vinci, que tentou, sem êxito, aprimorar a lamparina a óleo). As velas continuaram sendo a única fonte de luz artificial. Costamos de usar a luz de velas em jantares românticos, mas ela tinha inúmeras desvantagens como forma de iluminação cotidiana. As velas produziam uma luz bruxulicante e incontrôlável que não servia muito bem para ler e escrever. Com velas dão menos luz do que uma lâmpada elétrica comum; a luz fraca da grande sala de visitas precisava de dúzias de velas, e dava um trabalho considerável acender, apagar e trocá-las. No século XVIII, as velas eram feitas de sebo (a cera de abelhas era reservada para os ricos) e a gordura animal incandescente irritava os olhos e cheirava mal.

Como as velas foram o único tipo de iluminação durante mais de 1.400 anos, não era de se espantar que a luz artificial fraca fosse considerada normal. Tudo isto mudou em 1783, quando Arni

Argand, um físico de Genebra, inventou um novo tipo de lâmpão a óleo. O assim chamado lâmpão Argand consistia em uma mecha torcida que ficava em uma chaminé cilíndrica de vidro que controlava o fluxo de ar em torno da chama, tornava a luz menos bruxulicante e melhorava a qualidade e a intensidade da luz. Quando se colocava este lâmpão no centro de uma pequena mesa podia-se realizar atividades sociais como jogar cartas com conforto à noite, e os lâmpões nos escritórios e nas salas de visitas tornavam possível que se lesse, escrevesse e costurasse. O público rapidamente aprovou estas vantagens, e o mercado destes lâmpões baratos produzidos em massa se expandiu rapidamente. Uma vez que se conhecia a maravilha da iluminação forte e constante, o lâmpão de Argand foi aprimorado rapidamente. Havia muitas variantes do projeto inicial. O lâmpão Astral francês tinha um reservatório em forma de aro embaixo do quebra-luz que o tornava especialmente útil para iluminar mesas redondas; em 1800, Bernard Carcel adicionou uma bomba com engrenagens que levava o óleo de um reservatório na base para a mecha, o que também gerava uma luz mais constante.

O que limitava a eficácia dos lâmpões Argand era a baixa qualidade do óleo que eles queimavam, e quando a demanda por lâmpões melhores aumentou, também aumentaram as tentativas dos empresários de desenvolverem combustíveis mais limpos que produzissem uma luz mais clara. Nos Estados Unidos, usava-se o óleo de baleia; na Europa, usava-se o óleo de colza, que era extraído das sementes de um tipo de nabo, e o canfeno, um óleo de terebintina destilada. Em 1858, Abraham Gesner, um médico e geólogo amador canadense, inventou e patenteou um método de extrair do betume um combustível limpo e mais barato do que o óleo de baleia: ele o chamou de querosene.

A invenção de Gesner foi suplantada por uma descoberta muito mais importante, a do petróleo, em 1859. O petróleo também podia ser destilado e decomposto para produzir o querosene, um combustível de altíssimo teor de iluminação que acelerou o processo da iluminação artificial. Do outro lado, a demanda por lâmpões a querosene foi o pilar da nova indústria

de petróleo.\* Apesar do lâmpão a querosene dar uma luz mais clara do que os outros tipos de lâmpões a óleo, ele ainda necessitava de tratamentos constantes e tinha de ser limpo e reenchido com frequência. Como a luz era gerada por simples combustão, os lâmpões a querosene geravam muito calor e fuligem e, para dar um pouco de luz, queimavam muito combustível. Como o óleo de lâmpão era produzido por diversos pequenos fabricantes e como não havia padrões de controle de qualidade, a volatilidade do querosene variava enormemente. Nunca se sabia se o lâmpão geraria uma chama de luz ou simplesmente uma chama; em 1880, mais de cem incêndios de casas foram atribuídos especificamente a lâmpões a querosene em Nova York.<sup>23</sup>

A principal alternativa para os lâmpões a querosene era a luz a gás. A iluminação de rua a gás surgiu cedo em Londres (1807), Baltimore (1816), Paris (1819) e Berlim (1826), mas o gás só foi usado para iluminar as casas depois da década de 1840, na Europa, e depois da Guerra Civil, nos Estados Unidos. Havia, a princípio, uma resistência considerável do público para usá-lo em casa — era considerado perigoso — e o próprio gás de carvão continha impurezas e não produzia uma luz clara. Além disso, os primeiros candelabros com bicos de gás tinham defeitos. O gás que não queimava perfeitamente emanava um cheiro desagradável que dava sonolência; os ambientes iluminados a gás tinham que ser bastante ventilados senão logo ficariam desconfortáveis. Walter Scott instalou a luz a gás na sua própria casa de campo recém-construída em 1823, mas aparentemente o êxito não foi completo; o seu biógrafo, quando escreveu sobre esta experiência catorze anos mais tarde, ainda achava que "A chama e o brilho intenso e um ocasional cheiro de gás, quando se espalham por todas as partes da casa particular, sempre serão um incômodo para a maioria dos homens".<sup>24</sup> Dizia-se que os "vapores nocivos" embaçavam os metais, matavam as plantas e destruíam as cores.<sup>25</sup> Um gozador sugeriu que para iluminar um ambiente da melhor maneira possível devia-se colocar o queimador

\*É interessante repararmos que a gasolina era um subproduto da produção de querosene a partir do petróleo em, e que não foi útil imediatamente; não houve uma demanda significativa para a gasolina até o início do século XX.

do lado de fora da janela.<sup>26</sup> Na verdade, era assim que as Casas do Parlamento eram iluminadas; os candelabros a gás eram instalados atrás de um teto de vidro suspenso, para que os gases fossem soprados diretamente para fora.

Instalou-se a iluminação a gás, amplamente, primeiro nos prédios públicos, nas fábricas e nas oficinas, como já foi mencionado, pelo menos em parte porque o cheiro e o calor podiam ser mais facilmente dissipados nos espaços maiores. Os donos de fábricas e oficinas também tinham um incentivo econômico — devido às guerras Americana e Napoleônicas, o óleo de baleia e o sebo russo ficaram caros, e o gás de carvão estava disponível e barato. Mais tarde, quando o gás se tornou mais comum, ele começou a ser usado nas casas, apesar de durante muito tempo os candelabros a gás terem sido usados somente nas passagens e nos cômodos de serviço, nunca em cômodos públicos, que eram iluminados por lâmpões ou velas. Nas casas mais prósperas, as velas freqüentemente predominavam, visto que havia suficientes criados, e as velas de cera de abelha produziam uma luz agradável e não davam cheiro. Na década de 1850, o Palácio de Buckingham ainda era iluminado por centenas de velas, um custo elevado que o príncipe Alberto fez de tudo para reduzir.<sup>27</sup>

A invenção do queimador atmosférico permitiu uma combustão mais completa do gás e, junto com a técnica de purificar o gás de carvão, resultou em uma iluminação melhor que ao mesmo tempo eliminava — ou pelo menos reduzia — os efeitos colaterais desagradáveis. O gás ainda gerava fuligem quando queimava e o teto ficava escurecido, assim como as cortinas e os estofados dos móveis. Isto deu origem à prática da faxina da primavera, quando todos os tecidos e móveis sujos eram levados para fora para serem arçados e o teto era lavado ou repintado.<sup>28</sup> Mesmo assim, a demanda do público por uma iluminação melhor era tão alta que depois de 1840 a luz a gás rapidamente foi adotada pelo público, com fuligem, gases e tudo.\*

\*A cobertura incandescente Welshbach, introduzida em 1887, resolveu o problema da fuligem nos lâmpões a gás, e também gerava uma luz mais clara e agradável. No entanto, quando ela surtira, a luz a gás já estava sendo substituída pela luz elétrica.

A luz a gás provocou o que um historiador chamou de "uma grande revolução na vida humana".<sup>29</sup> Esta descrição é precisa. As mudanças na privacidade doméstica, ou no conforto para sentar, haviam ocorrido gradualmente, durante um longo período de tempo, e as mudanças em si haviam sido pequenas, às vezes quase imperceptíveis. As melhorias na iluminação doméstica, ao contrário, foram rápidas. As velas geravam uma luz que era muito fraca para a maioria das tarefas domésticas; os lâmpões a óleo conseguiram lançar luz sobre uma mesa ou uma escrivaninha, mas a luz a gás era boa o bastante para iluminar todo um cômodo. As mudanças quantitativas nos níveis de iluminação foram enormes. Um único candelabro a gás era equivalente a doze velas. Estimase que entre 1855 e 1895 a quantidade real de iluminação (expressa em potência de velas) em uma casa comum de Filadélfia aumentou *vinte vezes*.<sup>30</sup> O efeito dos interiores mais claros não foi somente de mais conforto. Uma luz melhor tornava possível ler à noite e incentivava um aumento geral dos níveis de instrução. Os ambientes mais claros também coincidiram com um aumento da consciência de limpeza, tanto pessoal quanto doméstica.

O candelabro a gás foi o produto do desenvolvimento tecnológico e científico financiado por empresários cujo objetivo principal era vendê-lo para o maior número de pessoas possível. Foi, em outras palavras, o primeiro equipamento de consumo doméstico que fez sucesso. Exatamente porque a luz a gás exigia grandes investimentos em gasômetros e redes de gasodutos sob as ruas das cidades, ela também precisava ser usada por muita gente; por sua natureza, era um bem de consumo em massa. Este foi um motivo para ela ter se difundido lentamente — até que a maioria das pessoas quisesse usar o gás, ele foi proibitivamente caro. Uma vez que a maioria das pessoas queria, ele ficou muito mais barato: em 1870, o gás inglês já custava um quinto do que havia custado anteriormente, e somente um quarto do que o lâmpão a óleo custava.

Apesar do gás ser barato o bastante para a classe média poder usá-lo, ele ainda era muito caro para o resto da população. No início do século XIX, mesmo as velas de sebo eram consideradas além do

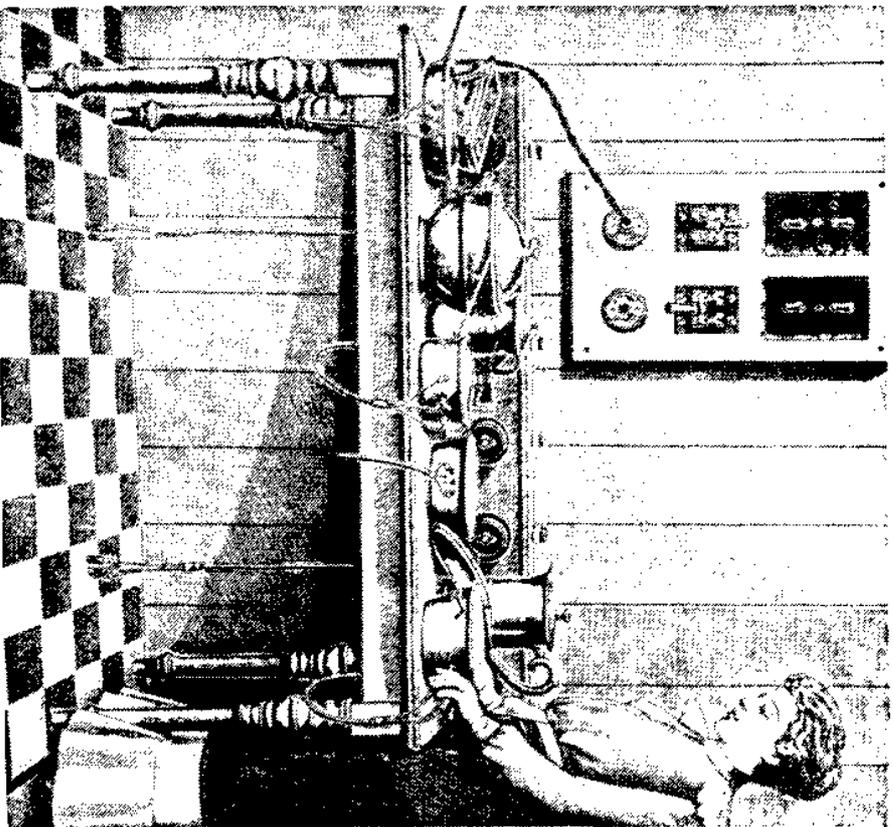
alcance da maioria das famílias de trabalhadores, cujas casas continuavam tão escuras como haviam sido desde a Idade Média. Mas mesmo aqui o caráter democratizante da tecnologia de massa começou a ser percebido gradativamente e, na década de 1880, a maioria das famílias já tinha pelo menos um lampião a óleo ou a querosene, que, por ser portátil, podia servir a casa toda.<sup>31</sup> Em 1890, as companhias de gás inglesas, ao tentarem expandir a sua clientela (e ao perceberem a ameaça da competição com uma nova tecnologia, a eletricidade), ofereceram gasômetros operados a moedas para as casas dos operários, o que finalmente permitiu que a nova tecnologia doméstica fosse usada pela maioria da população urbana.<sup>32</sup>

O aprego do público pela conveniência, e pelo conforto, da iluminação artificial ficou evidente devido a esta aceitação posterior do gás para a iluminação mesmo quando ele era rejeitado para outros fins. As vantagens de se cozinhar com gás eram menos atraentes, e apesar de fogões e fornos terem se tornado disponíveis para o público na década de 1820, eles não foram amplamente adotados. Durante os sessenta anos seguintes, apesar dos maiores esforços das companhias de gás, continuava-se cozinhando com carvão ou lenha na maioria das casas. Quando os fornos a gás finalmente começaram a ser amplamente usados, eles foram projetados como fornos a carvão independentes (geralmente eram movidos a carvão e a gás), o que teve a consequência importante, como Giedion reparou, de retardar o desenvolvimento da bancada de trabalho integrado na cozinha.<sup>33</sup>

O gás era uma tecnologia urbana e, como a maioria das pessoas que o usava era da classe média, ele poderia ser descrito como a primeira tecnologia especificamente *burguesa*. Isto provocou uma situação curiosa: pelo menos na Inglaterra, as conveniências modernas, como a luz a gás (ou o banheiro), começaram a ser consideradas vulgares pelos donos de casas das classes altas, e o conforto associado a estes equipamentos mecânicos era visto como *nouveau-riche*. \* É neste contexto que deparamos com referências deprecia-

tivas ao "luxo". Nos Estados Unidos não havia tal oposição, e as fotografias dos interiores mostram candlâbros a gás nas salas de visitas palacianas dos ricos, assim como nas salas de estar e cozinhas modestas da classe média.

\*Thorcsby Hall era uma enorme propriedade rural que ficou pronta em 1875, sendo totalmente iluminada por lâmpadas a óleo, e não a gás, e que, segundo pelo menos um historiador, parece não ter tido qualquer banheiro.<sup>34</sup>



Aparelhos elétricos (c. 1900)

## EFICIÊNCIA

*O conforto de morar está muito mais no cérebro do que nas costas.*

— Ellen H. Richards  
*THE COST OF SHELTER*

A chegada da luz a gás e da ventilação, por mais defetuosas que estas tecnologias fossem, significou o início da racionalização e, além disso, da mecanização da casa. Tecnologias domésticas como o candeeiro a gás e a ventilação representavam uma invasão na casa, não só por novas instalações, mas por uma sensibilidade diferente — a do engenheiro e do homem de negócios. Esta foi uma invasão que a maioria dos arquitetos (mas não os seus clientes) decidiu ignorar. Na edição de 1871 do livro *The Gentleman's House*, do arquiteto Robert Kerr, ele não achava necessário tratar da luz a gás, a não ser para instruir o leitor resumidamente de que "a esfera de ação do arquiteto não precisa ir além de cumprir as exigências do engenheiro de gás".<sup>1</sup> Um livro semelhante publicado três anos depois nos Estados Unidos por Calvert Vaux, *Villas and Cottages*, nem menciona a iluminação artificial, apesar de naquela época a luz a gás já ter sido uma tecnologia comum.

A ventilação interferiu ainda mais na construção das casas do que a luz a gás. Os prédios modernos circulam o ar com ventiladores elétricos. Apesar de haver exemplos de prédios públicos que usavam ventiladores a vapor, eles eram muito caros e complicados para as casas, que dependiam da gravidade para circular o ar. Isto requeria dutos de ar muito grandes e significava que a casa tinha de ser projetada especificamente para se instalarem os tubos e os

outros espaços de ventilação; se os arquitetos não estavam preparados para lidar com isto, outras pessoas estariam. Em 1872, um médico de Liverpool, John Hayward, construiu a sua própria casa para demonstrar suas idéias sobre ventilação adequada.<sup>2</sup> Era um exemplo notável e incomum de como a nova tecnologia ambiental tinha de ser integrada à arquitetura se fosse para funcionar bem. Todas as luzes a gás eram os assim chamados globos Rickett, no qual a chama ficava encerrada em uma bola de vidro e os gases eram impedidos de entrar no ambiente. As janelas não podiam ser abertas. O ar fresco vinha do porão, era aquecido em uma fornalha e distribuído para dentro do cômodo através de um saquinho central em cada andar e por uma cornija perfurada. Sobre cada candelabro a gás havia uma gelosia de escape que dava em um duto. O ar do exaustor era coletado em uma "câmara de ar viciado" no sótão; daqui, havia um duto que dava na lareira da cozinha, que puxava o ar para baixo e o evacuava através da chaminé. Não se ventilavam só os cômodos principais desta maneira, mas também a cozinha, os quartos de vestir, os banheiros e os toaletes.

Henry Rutton foi um engenheiro canadense que projetou sistemas de ventilação para vagões ferroviários no Canadá e nos Estados Unidos. Em 1860, ele publicou um livro que mostrava em detalhes quantas das suas idéias (os vidros duplos, por exemplo) poderiam ser aplicadas às construções de casas. Rutton criticava os arquitetos: "Em meio à chama de luz que tanto iluminou o mundo neste século XIX, só a arquitetura está estática, coberta pela poeira dos séculos. Pelo que eu sabia, nenhuma idéia nova da qual a memória humana tenha registro foi proposta por esta profissão."<sup>3</sup>

A falta de interesse da maioria dos arquitetos pelas novas tecnologias é um divisor de águas na evolução do conforto doméstico. Nenhum arquiteto teve o êxito de Hayward ao integrar sistemas ambientais nos seus projetos. Até mesmo Stevenson, que tinha mais consciência do que a maioria sobre a necessidade de se lidar com as novas tecnologias, e que dedicou um quarto do segundo volume do *House Architecture* a uma discussão sobre sistemas ambientais domésticos, não se sentia à vontade com o aumento da mecanização da sua arte e acabou concluindo com a

advertência de que "pode-se exagerar na maquinaria da casa".<sup>4</sup> A arquitetura e as novas tecnologias domésticas se distanciarão. Quando se instalaram os avanços tecnológicos, eles parecem ter-se devido mais ao interesse do cliente do que ao do arquiteto. Quando lord Armstrong, industrial e produtor de armas, construiu a sua casa de campo, Cragside, em 1880, ele não só incluiu a primeira instalação de luz elétrica de que se tem registro (Armstrong era amigo e vizinho de Joseph Swan, o inventor da lâmpada de filamento a carbono), mas também um sistema de telefonia interna, aquecimento central e dois elevadores hidráulicos. O seu arquiteto, o famoso Norman Shaw, não repetiu tais experimentos nas suas casas posteriores.

Até o século XVIII, os interiores eram concebidos como uma peça única. Blondel projetava os cômodos rococó como entidades únicas — paredes, móveis e decoração formavam um todo. Os arquitetos georgianos como Robert Adam e John Nash fizeram o mesmo. Mais tarde, os interiores estavam resultando do trabalho conjunto (nem sempre harmônico) de arquitetos, estofadores e marceneiros. Na metade do século, no entanto, os estofadores, que agora eram chamados de decoradores de interiores, tinham a responsabilidade total por tudo o que se referisse à parte interna da casa.

Os decoradores de interiores, ainda mais do que os arquitetos, estavam mal-equipados para lidar com as novas tecnologias, e a moda e a física freqüentemente estavam na oposição. Em 1898, quando o aquecimento central e a ventilação já estavam avançados, um livro americano sobre decoração de interiores ainda dizia que as lareiras abertas eram a única forma aceitável de aquecimento e concluía com a advertência de que "é possível dizer que se pode adivinhar o bom gosto e o *savoir-vivre* dos moradores de uma casa pelos meios que são usados para aquecê-la".<sup>5</sup> Com a introdução de instalações como o candelabro a gás e o duto de ventilação, surgiu uma fenda entre a abordagem primordialmente visual dos decoradores e a abordagem primordialmente mecânica dos engenheiros. Como veremos, com o tempo, esta fenda se abriu e contribuiu para a atitude esquizofrênica perante o conforto doméstico que ainda nos atormenta.

As tentativas vitorianas de aprimorar o conforto doméstico com tecnologia enfrentaram um obstáculo grave. Era como se as pessoas estivessem tentando completar um quebra-cabeça, mas estivessem faltando algumas peças. Stevenson havia caracterizado os equipamentos ambientais como dependentes de uma “força motriz de qualquer tipo”, mas os tubos acústicos, os canos de ventilação e os “criados-mudos” que ele descreveu usavam energia humana — não havia força motriz mecânica.<sup>6</sup> O vapor foi a principal força motriz do século XIX, mas apesar de se poder pegar um trem de São Francisco a Nova York e um navio a vapor de Montreal a Londres, as máquinas a vapor em si eram muito grandes, e muito caras, para terem qualquer aplicação doméstica. Havia uns poucos exemplos de casas de campo vitorianas extremamente grandes que tinham as suas próprias usinas a vapor, mas estas eram exceções.\* O gás era a única fonte de energia artificial na casa e, como sabemos, tinha muitos inconvenientes, tanto para ser usado na iluminação quanto, menos frequentemente, para ser usado na cozinha.

A falta de energia limitava fortemente a tecnologia doméstica. A ventilação e o aquecimento não estavam desenvolvidos e eram ineficientes porque dependiam da gravidade e da convecção natural. O ar circulava lentamente pelos cômodos; os cheiros da cozinha demoravam a sair. Os cômodos com lareiras eram aquecidos sem auxílio mecânico, pela radiação; quem se sentava perto do fogo torrava (ou se escondia atrás da assim chamada proteção do fogo); enquanto que quem estivesse longe do fogo sentia frio.

Houve muitas tentativas de se resolver o problema da mecânica com os meios que se tinha à disposição. Um americano inventou o ferro aquecido a gás — um tubo de borracha o ligava ao bico de gás. Na década de 1870, quando a água pressurizada chegou às casas, pensou-se que a energia hidráulica pudesse ser a solução. Diversas empresas produziam “máquinas hidráulicas”, pequenas turbinas que eram ligadas à torneira e às quais os aparelhos eram

conectados com roldanas. Nos lugares onde as taxas de água eram baixas o bastante, as máquinas hidráulicas pareciam ter tido popularidade e moviam-se máquinas de lavar roupas, prensas de roupas, máquinas de costura, ventiladores e máquinas de fazer sorvete com este tipo de energia. Uma empresa produziu a “*Water Witch*” (a “feiteira de água”), um motor hidráulico que criava uma sucção de ar e que se usava para operar um aspirador de pó, um massagador e um secador de cabelos.

A principal força motriz, no entanto, continuou sendo a que sempre havia sido — a força humana. Havia diversos aparelhos domésticos do século XIX que eram operados manualmente, não só máquinas de costura, descarregadores de maçãs e batedores de ovos, mas também lavadoras de roupas e de louça.<sup>7</sup> Estas duas últimas pareciam-se surpreendentemente com as suas semelhantes modernas, exceto que eram movidas por uma manivela ou por uma alavanca: as máquinas de lavar manuais foram usadas na parte rural do Canadá até a década de 1950. A tão necessária máquina de varrer tapetes surgiu na década de 1860. Os interiores vitorianos eram cheios de cortinas e tapetes e a luz a gás mais clara mostrava a fuligem da chaminé que havia se acumulado tanto dentro quanto fora da casa.\* Além da invenção já clássica da vassoura rotativa, criaram-se aparelhos de sucção movidos a diversos tipos de folies. Um modelo exigia que se pressionasse a alavanca para cima e para baixo como um pula-pula, outro tinha longas alavancas que eram bombeadas pelo lado, como uma enorme tesoura. O aspirador de pó mais esquisito consistia em dois folies que a infeliz empregada tinha que usar como sapatos e que faziam o bocal sugar o ar quando ela andava pela casa.

O que se precisava para tornar estes aparelhos práticos era de um aparelho para fornecer energia que fosse pequeno e eficiente; esta era uma das peças que estava faltando no quebra-cabeça da tecnologia doméstica. Na realidade, também havia mais dias: uma

\*No final do século XIX, produziam-se pequenas máquinas a vapor para o uso doméstico, mas elas logo foram suplantadas por motores mais eficientes.

\*Ingenheiros de ventilação como Douglas Galton se opunham veementemente aos tapetes, que acusavam de ser insalubres acumuladores de pó. Suas advertências pareceram ter sido levadas em consideração, pois no final do século XIX os tapetes que cobriam todo o chão haviam sido substituídos por tapetes menores sobre chão de madeira envernizada.

fonte de calor que fosse mais eficiente e uma fonte de luz que fosse mais clara e mais limpa. Todas elas foram fornecidas pela descoberta da eletricidade ou, mais especificamente, pela invenção do pequeno motor elétrico, do aquecedor com resistor e da lâmpada incandescente.

A eletricidade foi usada primeiro na iluminação. Em 1877, oitenta lâmpadas de arco voltaico foram instaladas em uma loja de departamentos de Paris; naquele mesmo ano, um prédio em Londres foi iluminado de maneira semelhante. As lâmpadas de arco voltaico eram extremamente claras, mas, por motivos técnicos, adequavam-se melhor a grandes instalações — elas também eram usadas em faróis, por exemplo. Também eram bastante usadas na iluminação de rua (pela primeira vez, em Cleveland), e as avenidas parisienses continuaram sendo iluminadas assim durante vários anos. A verdadeira ruptura, no que diz respeito à iluminação doméstica, ocorreu quando Thomas Edison e Joseph Swan, que trabalharam independentemente nos Estados Unidos e na Inglaterra, criaram a primeira lâmpada barata a filamento de carbono. Em 1882, Edison construiu um gerador na área de Wall Street em Nova York e, através de uma rede de distribuição de cabos subterrâneos, forneceu energia a uma área de 2,6km<sup>2</sup>. Cinco mil lâmpadas Edison brilhavam nas casas de mais de duzentos homens de negócios prósperos, incluindo o financista J. Pierpont Morgan.

A luz a gás havia levado mais de cinquenta anos para ser aceita pelo público; a eletricidade foi mais rápida. Em dois anos, o gerador de Edison estava servindo a quinhentos assinantes, inclusive a Bolsa de Valores de Nova York, cujo prédio havia sido reformado para substituir a luz a gás pela elétrica. Seguiram-se outras instalações americanas, e Edison também forneceu os dinamos para o primeiro gerador da Europa, em Milão. Após algumas disputas legais, ele e Swan criaram uma parceria e começaram a construir usinas elétricas por toda a Inglaterra. Poucos anos após a tentativa pioneira de lordc Armstrong em Cragside, diversos prédios públicos, inclusive as Casas do Parlamento e o Museu Britânico, tinham iluminação elétrica e, logo, as casas — e não só as mansões dos homens ricos

— estavam usando a luz elétrica. Surgiram companhias elétricas em Nova York, Londres e em todas as cidades grandes da Europa.

Em 1900, a luz elétrica já era um fato consumado da vida urbana. O primeiro uso em larga escala da eletricidade, na verdade o único, era na iluminação. Os geradores de Edison eram chamados de “estações de luz elétrica” e, assim como a tecnologia a gás se desenvolveu sobre o candlábrio a gás, a proliferação da tecnologia elétrica se baseou na lâmpada incandescente. A superioridade da eletricidade sobre o gás era óbvia. Era mais clara, mais segura, mais confiável e mais limpa; significou o fim dos gases nocivos, da fuligem no teto, de esfregar os globos e da necessidade de aberturas especiais sobre cada ponto de luz. Em apenas pouco mais de cem anos, a evolução da iluminação doméstica — desde o lampião a óleo de Argand até a lâmpada elétrica incandescente — estava completa.

Uma vez que a eletricidade havia entrado nas casas, ela podia ter outras utilidades. A primeira aplicação da eletricidade para operar uma máquina de que se tem registro ocorreu em 1883, em uma mercaria de Nova York, quando se usou um motor elétrico para operar um moedor de café. Isaac Singer viu as possibilidades da eletricidade e lançou um modelo elétrico da sua máquina de costura já em 1889. Naquele ano, Nikola Tesla, um imigrante croata, patenteou o motor elétrico multifásico e, dois anos mais tarde, associado a George Westinghouse, criou um pequeno ventilador portátil. O primeiro aspirador de pó elétrico foi patenteado em 1901 e, em 1917, os aspiradores de pó já haviam se tornado tão populares que podiam ser encomendados pelo omnipresente catálogo Montgomery Ward. Naquele mesmo ano, as geladeiras começaram a ser produzidas em larga escala na França e nos Estados Unidos. A máquina de lavar roupas Thor foi produzida pela primeira vez em 1909 e a máquina de lavar louça Walker começou a ser vendida em 1918; na década de 1920, ambas já estavam sendo comercializadas em larga escala. Era barato produzir e operar os primeiros motores elétricos pequenos — em 1910, a Westinghouse já anunciava que os seus ventiladores custavam um quarto de centavo a hora. Outro motivo para a sua rápida aplicação era que a maioria dos apare-

lhos elétricos, inclusive os ventiladores, eram simplesmente versões motorizadas dos equipamentos manuais anteriores; como os aspiradores de pó, as máquinas de lavar louça e as máquinas de lavar roupas já existiam em versões manuais muito antes de terem sido acopladas a motores elétricos; era fácil transformá-los em aparelhos energizados. Tudo o que se precisava era da peça do quebra-cabeça que estava faltando.

Um benefício da descoberta do motor elétrico, menos visível mas igualmente importante, foi a possibilidade dos ventiladores elétricos aquecerem e ventilar. O ventilador portátil influenciou bastante o conforto nos Estados Unidos, onde os verões eram quentes e úmidos. Apesar dos ventiladores não terem sido baratos — em 1919 custavam cinco dólares, mais do que o salário de um dia —, eles eram bastante usados.<sup>8</sup> Os ventiladores de teto surgiram nos estados sulistas na década de 1890. Ao movimentar o ar parado do ambiente, os ventiladores de teto reduziam a sensação de abafamento que os primeiros inventores da ventilação estavam tentando eliminar. Eles freqüentemente eram combinados com lâmpadas elétricas, o que resolvia, de uma vez, o problema da luz e do ar. Os ventiladores elétricos com duto contribuíam em muito para popularizar o aquecimento central barato. O aquecimento a ar quente sempre havia sido mais barato do que os sistemas de água quente, que precisavam de bombas e de radiadores caros, mas não agradavam à maioria das pessoas, porque, sem ventiladores, o ar subia através dos dutos de alimentação somente se fosse extremamente aquecido, à temperatura de 78 graus centígrados. Não é de espantar que os médicos reclamassem dos efeitos sobre a saúde das casas muito aquecidas. Agora, com os ventiladores elétricos para auxiliar a circulação do ar, o ar quente podia ser misturado com ar fresco, movido artificialmente pela casa e lançado no ambiente a uma temperatura agradável.

A possibilidade da electricidade gerar calor direto logo agradou, e a Feira Mundial de Chicago de 1893 exibiu uma "Cozinha Elétrica Modelo" que tinha um fogão, uma grelha de assar e um aquecedor de água — todos aquecidos com electricidade. Depois de 1907, quando os resistores de longa duração feitos de liga de níquel e cromo foram aperfeiçoados, os aparelhos elétricos eficientes e

duráveis proliferaram. Em 1909, a Westinghouse lançou o ferro elétrico e, em poucos anos, torradeiras, cafeteiras, chapas elétricas e fogões tornaram-se comuns, pelo menos nos Estados Unidos.

Os eletrodomésticos agradaram muito ao público devido ao baixo custo da electricidade. Os primeiros clientes de Edison tinham que pagar 28 centavos por quilowatt-hora, o que era muito, e a princípio a electricidade e os aparelhos elétricos eram considerados um luxo. Esta situação não durou muito tempo e as taxas começaram a baixar rapidamente. Em 1915, as taxas de electricidade já haviam caído para dez centavos por quilowatt-hora e, em 1926, elas estavam em sete centavos, o que, no valor do dólar de 1915, era equivalente a quatro centavos por quilowatt-hora.<sup>9</sup> Em 1885, quando o gás estava no seu apogeu, ele só estava instalado em dois milhões de casas britânicas, aproximadamente — menos de um quarto da população; em 1927, mais de dezessete milhões de casas americanas — mais de 60%, tinham electricidade. A quantidade de casas americanas eletrificadas (principalmente nas cidades grandes e pequenas; a eletrificação rural viria mais tarde) era igual à de todo o resto do mundo. Isto representava um mercado consumidor em uma escala sem precedentes.

O aparelho elétrico mais amplamente usado (sem levar em conta a iluminação) foi o ferro elétrico: em 1927, mais de três quartos das casas americanas que eram eletrificadas já tinham um. Um ferro elétrico pesava menos de um quilo e meio, enquanto os enormes ferros de engomar tradicionais, que eram aquecidos em série sobre o fogão, pesavam de um quilo e meio a cinco quilos e meio, dependendo do que se tinha para passar.<sup>10</sup> Os ferros de engomar eram chamados de "*sad irons*" (um significado arcaico de "*sad*", que hoje é "triste", em inglês, é "pesado" ou "denso"), que, coincidentemente, era uma descrição apropriada para a árdua tarefa de usá-los. Os primeiros ferros elétricos eram caros — custavam em torno de seis dólares — mas operá-los saía mais barato do que esquentar todo o fogão. Outra grande vantagem do ferro elétrico, que ele tinha em comum com os modelos portáteis a gás ou a álcool que também existiam, era que não se precisava passar

roupa bem perto do fogão quente, mas podia-se fazê-lo com menos calor — e confortavelmente — em outro lugar.

Mais da metade das casas eletrificadas em 1927 tinham um aspirador de pó. Levando em consideração que este aparelho estava no mercado há menos de uma década, o número é assombroso. Em 1915, um pequeno varredor a sucção com sacos de pó externos podia ser comprado por trinta dólares, mas os aspiradores de pó maiores com acessórios eram mais caros (custavam em torno de 75 dólares).<sup>11</sup> À medida que se tornavam mais populares, os preços caíam. Uma empresa sueca que havia criado um aspirador de pó barato com cilindro começou a vender o seu produto nos Estados Unidos, e a criação da Electrolux tornou-se o protótipo dos aspiradores durante os cinquenta anos seguintes. Como o ferro elétrico, o aspirador de pó reduzia o trabalho; os tapetes podiam ser limpos no lugar em vez de terem que ser retirados uma vez por semana e batidos do lado de fora.

Às vezes se descreve a mecanização da casa como se tudo o que ela conseguisse fosse uma economia de tempo. Se esta fosse a única vantagem, é pouco provável que o aspirador de pó e o ferro elétrico tivessem se tornado populares tão rapidamente. A sua proliferação rápida também não foi consequência somente da propaganda, apesar de se ter sido um fator, principalmente no caso do aspirador de pó, que foi um dos primeiros produtos a ser vendido por caixeiros-viajantes. A maior economia que estes aparelhos elétricos geravam não era de tempo, mas de esforço; eles permitiam que as tarefas domésticas fossem realizadas com mais conforto. Apesar de se terem criado engenhocas frívolas mais tarde — facas de trinchar e escovas de dentes elétricas, por exemplo —, os primeiros eletrodomésticos distinguiam-se por reduzirem de verdade o trabalho doméstico. Cunhou-se uma nova expressão para descrevê-los: *labor-saving appliances* (aparelhos de redução de trabalho).

O interesse dos americanos em diminuir o trabalho de casa resultou, pelo menos em parte, de geralmente se ter poucos empregados domésticos. Não que não se tivessem serviçais; apesar do republicanismo autoproclamado, os Estados Unidos não eram

uma versão dos Países Baixos do século XVII, onde a mulher do presidente entendia a sua própria roupa. Em 1870, 60% de todas as mulheres que realizavam serviços remunerados nos Estados Unidos eram empregadas domésticas. Andrew Jackson Downing diferenciava as casas grandes das pequenas pelo seu número de serviçais — qualquer uma com menos de três empregados era uma casa pequena. Não obstante, já em 1841, Catherine Beecher defendia a necessidade de casas mais compactas visto que "a medida que a prosperidade desta Nação aumentar, diminuirão as boas empregadas domésticas".<sup>12</sup> De fato, foi isto o que aconteceu, e em 1900 os Estados Unidos já tinham menos da metade dos empregados domésticos que a Inglaterra; mais de 90% das famílias americanas não contratavam serviçais.<sup>13</sup>

A menor quantidade de empregadas domésticas nos Estados Unidos não era uma questão de demanda — sempre havia pessoas procurando empregadas — mas de oferta. O emprego doméstico — isto é, o emprego doméstico feminino, pois a maioria dos empregados eram mulheres — não era prazeroso e, antes do advento dos eletrodomésticos, era extremamente oneroso. Se os seus maridos tinham uma renda melhor, ou se houvesse a possibilidade de outros empregos, as mulheres pobres preferiam quase tudo, inclusive o trabalho nas fábricas, do que fazer serviço doméstico. Isto ainda é verdade. É nos países mais pobres e menos industrializados que a classe média tem muitas empregadas. Em países como o México, onde o desenvolvimento da economia recentemente ofereceu uma alternativa de emprego para as mulheres, escutam-se cada vez mais reclamações sobre a dificuldade de se encontrar, e de manter, ajuda doméstica.

A guerra incentivou a entrada das mulheres na força de trabalho e também desacelerou a imigração, e então, depois da Primeira Guerra Mundial, a quantidade de empregadas domésticas caiu enormemente nos Estados Unidos. \* Isto também provocou o

\*As mulheres imigrantes eram, e continuam sendo, a principal fonte de empregadas domésticas. No início do século XX elas vinham da Irlanda e da Europa oriental; na década de 1980, vinham da América Central e do Caribe. No entanto, o número total de empregadas domésticas continua caindo; entre 1972 e 1980, o número de faxineiras e empregadas contratadas nas casas americanas caiu em um terço.

aumento do salário das empregadas em metade a um terço.<sup>14</sup> Em 1923, uma doméstica nos Estados Unidos ganhava em torno de trezentos dólares ao ano; a sua colega inglesa ganhava menos da metade desta quantia.<sup>15</sup> A consequência dos salários mais altos e da menor oferta de mulheres que quisessem trabalhar como domésticas fez com que as casas americanas, se é que tinham empregadas, tivessem poucas. Era raro se ter mais de duas empregadas em uma casa; o normal era uma única empregada. O mais comum era a ajuda em tempo parcial. Na década de 1920, considerava-se que fosse preciso uma renda de pelo menos três mil dólares ao ano para se poder contratar auxílio doméstico. Como a renda *média* naquela época estava em torno de mil dólares, poucas pessoas podiam contratar auxílio doméstico em tempo integral.

Não foram só os fatores econômicos que levaram a mulher americana a depender de menos empregadas, mas também os diversos livros sobre administração do lar que surgiram depois de 1900. Em *The Cost of Shelter* (O custo da moradia), Ellen H. Richards considerava o serviço doméstico uma convenção social cara e desnecessária, um "adjunto da moradia luxuosa", que a maioria das famílias jovens mal poderia ter.<sup>16</sup> Mary Pattison se opunha à contratação de empregadas com bases sociais e em *Principles of Domestic Engineering* (Princípios da engenharia doméstica) ela descreveu o serviço doméstico como um "estado bárbaro de vassalagem".<sup>17</sup> Christine Frederick, uma defensora da "casa sem empregadas domésticas", argumentava que os principais obstáculos à administração eficiente do lar eram as empregadas, que geralmente eram meninas do campo ou imigrantes com pouca instrução, e que freqüentemente resistiam às novas idéias e aos novos aparelhos. Frederick relatou que na sua própria casa um ferro a gás e uma máquina de lavar roupas oscilante não eram usados — exceto por ela — porque ela não havia conseguido convencer as suas empregadas a utilizá-los.\*

\*O filme *El Norte*, de 1984, mostrava com humor um incidente semelhante no qual uma dona de casa americana tenta convencer, sem êxito, a sua empregada a usar a máquina de lavar roupa e a secadora, ao invés de usá-las, a empregada lava as roupas a mão e as espalha sobre o gramado da casa para secar ao sol.<sup>18</sup>

Por diversos motivos — alguns sociais, outros econômicos — a mulher americana (como a sua equivalente dos Países Baixos do século XVII) fazia todo o serviço doméstico, ou a maior parte dele. Isto significava que, ao mesmo tempo em que a eletricidade e a mecanização estavam entrando na casa, muitas mulheres da classe média se mostravam em posição de poder apreciar, em primeira mão, os benefícios dos aparelhos que reduziam o trabalho e tinham uma renda à disposição para comprá-los. A coincidência destes fatores explica a velocidade com que a casa americana mudou no início do século XX.

Não foi só a falta de serviços nem a mecanização do trabalho de casa que provocaram o maior interesse pela eficiência doméstica. A autora de um dos primeiros livros sobre administração do lar, *Housewifery* (Assuntos que dizem respeito à dona de casa), fazia a seguinte distinção com a advertência: "Os instrumentos de redução de trabalho não são necessariamente aparelhos com muitos mecanismos, ou com um motor, para realizar o trabalho enquanto a dona de casa lê ou faz visitas; eles geralmente são instrumentos manuais adequados à tarefa que executam." E, continuava Balderston, as inovações não deveriam ser seguidas às cegas. "Deixem a dona de casa ler, investigar e estar disposta a experimentar um novo método até que ela prove que ele é melhor ou pior do que o seu próprio."<sup>19</sup> Tais advertências eram típicas. Não estava havendo uma corrida louca em direção à mecanização. Os eletrodomésticos eram bem-vindos para auxiliar no processo de reorganização doméstica, mas não foram eles que o provocaram. O que estava mudando radicalmente na casa americana não resultou de se zuniarem motores elétricos ou de se ligarem aquecedores com resistores. Eles surgiram quase que por acaso em função da mudança maior que estava ocorrendo sobre a definição de conforto doméstico.

A grande inovação americana na casa era de se exigir conforto não só no lazer doméstico, mas também no trabalho doméstico. Giedion mostra que a organização do trabalho na casa já estava bem avançada antes de haver instrumentos mecânicos.<sup>20</sup> Ele deveria ter adicionado "nos Estados Unidos", pois a eficiência e o conforto

chegaram pela primeira vez ao trabalho de casa naquele país. A primeira expoente do que viria a ser chamado de economia doméstica foi Catherine E. Beecher, que escreveu *A Treatise on Domestic Economy for the Use of Young Ladies at Home and at School* (Um tratado de economia doméstica para ser usado por jovens moças em casa e na escola) em 1841. Apesar de se preocupar principalmente com a administração do lar, este livro didático também tinha um capítulo "On the Construction of Houses" ("Sobre a construção das casas"). Como o seu contemporâneo inglês, Robert Kerr, em *The Gentleman's House*, Beecher enfatizava a importância da saúde, da conveniência e do conforto no projeto das casas, mas dava bem menos ênfase ao "bom gosto", e o considerava um "item desejável, apesar de menos importante".\* Mas havia outras diferenças. Como todos os livros sobre projetos de casas escritos por homens, o de Kerr não fazia referência às atividades das mulheres em casa, nem à relação entre a conveniência e o trabalho doméstico, a não ser da maneira mais vaga possível. Beecher, apesar de ter escrito vinte anos antes, era explícita quanto a este assunto: "Não há um aspecto da economia doméstica que diga respeito à saúde e o conforto diário das mulheres americanas mais do que a construção adequada das casas."<sup>21</sup> Diferente do *The Englishman's House*, ou de qualquer um dos diversos livros sobre arquitetura doméstica, o *Treatise* de Beecher era destinado às mulheres, e não aos homens, e como ela estava lidando com a principal usuária da casa, ela abordava uma outra gama de questões. Ela não tratava de "ornamentos melindrosos" nem de moda, mas de espaço adequado nos armários e de cozinhas confortáveis; não da aparência da casa, mas do seu funcionamento.

No *Treatise* e nos seus livros posteriores ela desenvolveu as suas idéias com detalhes arquitetônicos e técnicos. O seu ponto de vista diferente era claro ao longo de todo o livro. Os outros livros de arquitetura descreviam a cozinha simplesmente como um cômodo grande com o rótulo "Cozinha". Ela não só indicou a localização dos

componentes principais como a pia e o fogão, mas também diversas outras inovações práticas: gavetas para toalhas e para detergente em pó debaixo da pia, uma bancada de trabalho contínua com espaço para guardar coisas embaixo e prateleiras em cima, o fogão separado do restante da área de trabalho por portas de correr de vidro. Ela também não se confinou à cozinha. Para economizar espaço, colocou as camas em nichos pequenos (estas eram chamadas de "camas embutidas" e pareciam com os armários de dormir dos holandeses do século XVII), que eram distribuídos ao longo da casa, até mesmo na sala de visitas e na sala de jantar. Apesar dos livros de arquitetura daquela época geralmente terem omitido a direção em que as portas se abriam, ela cuidadosamente as incluiu porque "o conforto da beira do fogo depende em muito da maneira em que se prendem as portas".<sup>22</sup>

Catherine Beecher já foi descrita como precursora da arquitetura moderna por historiadores como James Marston Fitch e Siegfried Giedion, mas, como indicou Douglas Handlin, chamar Beecher de revolucionária é ignorar a mensagem fundamentalmente conservadora dos seus livros.<sup>23</sup> Apesar dela ter sido uma abolicionista como toda a sua família (sua irmã era Harriet Beecher Stowe), ela não era radical nem feminista, sendo na verdade contrária ao sufrágio feminino. Beecher não discutia que o lugar da mulher era em casa; o que afirmava era que a casa não era um lugar muito bem pensado para ela ficar.

Sua reação era contra a concepção masculina da casa na época, primordialmente visual. Esta idéia foi caracterizada pelo *The Architecture of Country Houses* (A arquitetura das casas de campo) de Downing. Ele defendia da boca para fora a idéia de que as casas deveriam combinar a utilidade e a beleza, mas não havia dúvidas sobre o que considerava mais importante. Ele dedicou quatro páginas a "o que é útil na arquitetura", mas a parte seguinte, "o que é belo na arquitetura", tinha 22 páginas. Como a maioria dos escritores de arquitetura, quando se referia à conveniência, era de maneira muito genérica. Uma sala de jantar era considerada "conveniente" porque ficava ao lado da cozinha; o quarto era "útil" por ser grande. Quando Robert Kerr escreveu sobre os projetos de

\*Diferente de Kerr, Beecher não era uma arquiteta profissional — era professora —, apesar da maioria dos projetos de casas neste livro e nos posteriores ter sido dela.

casas, ele também fez uma distinção entre o conforto e a conveniência: o conforto estava ligado ao prazer passivo que os donos tinham com as suas casas, e a conveniência estava ligada ao bom funcionamento da casa, que, como Kerr supunha, era do âmbito dos criados e não precisava ser muito elaborado. Como Beecher, por outro lado, percebia que algum, se não todo, trabalho doméstico seria realizado pela dona de casa, ela singularizava "a redução do trabalho" como *primeiro* ponto a ser levado em conta ao se projetar uma casa.

Beecher estava exprimindo um ponto de vista que não era ouvido desde o século XVII na Holanda — o do usuário. Esta era a característica principal da domesticidade americana — ela era vista através dos olhos das pessoas que trabalhavam na casa, isto é, através dos olhos das mulheres. Beecher — e muitas escritoras posteriores a ela — alterou a imagem da casa como uma área reservada aos homens — a casa do cavaleiro — e ao fazê-lo enriqueceu a definição da casa.<sup>24</sup> A noção masculina da casa era primordialmente sedentária — a casa como retiro das preocupações mundanas, um lugar para se ficar à vontade. A noção feminina da casa era dinâmica; tinha uma relação com o estar à vontade, mas também com o trabalho. Pode-se dizer que o foco passou da sala de visitas para a cozinha, o que foi o motivo por que, quando a eletricidade entrou na casa, foi pela porta da cozinha.

Já se escreveu muito sobre a tecnologia ambiental incorporada à casa-modelo descrita no livro de Beecher *The American Woman's Home* (A casa da mulher americana), que ela escreveu junto com a sua irmã Harriet em 1869. Tinha um sistema de aquecimento e ventilação com dutos que trazia ar quente de uma fornalha no porão e que acabou de vez com as lareiras.<sup>25</sup> A água pressurizada era alimentada por uma cisterna sob o teto; havia dois toaletes, um no porão e um no andar dos quartos. O que era igualmente notável sobre esta casa era a maneira com que se usava o espaço. O que geralmente teria sido uma sala de jantar tinha um grande armário móvel com rodinhas. À noite, o armário era empurrado para o lado e a sala servia de quarto. De manhã, o cômodo podia ser dividido em dois e ser usado como sala de

estar e sala de desjejum, enquanto que durante o dia o armário servia para formar uma pequena área para costurar e uma sala de visitas maior. Desta maneira, "as casas pequenas e econômicas podem abrigar a maioria dos confortos e muitos dos refinamentos das casas grandes e caras", escreveram as irmãs Beecher.<sup>26</sup> Os projetos de casas que Catherine Beecher incluiu no seu *Treatise*, que era destinado "às jovens donas de casa" em "circunstâncias moderadas", eram realmente pequenos. Em um exemplo, ao lançar mão das camas embutidas e dos quartos pequenos, ela conseguiu arrumar espaço para oito pessoas em menos do que 110 metros quadrados sem esquecer de armários generosos e de espaço para a despensa. "Todo cômodo em uma casa aumenta os gastos com o acabamento, a mobília e o trabalho que se tem para varrer, tirar o pó, limpar o chão, a pintura e as janelas, e para manter e consertar os móveis. Quando se dobra o tamanho de uma casa, dobra-se o trabalho para cuidar dela e vice-versa."<sup>27</sup>

A obsessão de Beecher pela redução do tamanho da casa não era simplesmente uma questão de economia de dinheiro — apesar de uma casa pequena sempre ser mais barata de construir do que uma casa grande. Ela estava propondo algo diferente: que uma casa pequena, por ser mais fácil de manter e de usar, pudesse ser *mais confortável* do que uma casa grande. A desvantagem de uma casa grande, escreveu ela, era que "os móveis, os materiais e os utensílios de cozinha, a pia e a sala para comer estão tão distantes uns dos outros que metade do tempo e da força é gasta para se andar para cima e para baixo para pegar e guardar os artigos usados".<sup>28</sup> Este apelo pelo pequeno era algo que havia desaparecido da cena doméstica desde a casa holandesa pequena e aconchegante. O seu retorno marcou um momento importante na evolução do conforto doméstico. Neste sentido, assim como em tantas outras coisas, Beecher estava à frente do seu tempo, pois o século XIX ainda associava o conforto ao espaço, e a idéia de viver em uma área menor teria sido difícil de ser aceita pela maioria das pessoas. Mas era só uma questão de tempo.

Um dos projetos no livro *The Englishman's House*, de C. J. Richardson, era intitulado "Uma casa suburbana".\* Era, para os padrões vitorianos, uma casa pequena — ela só tinha três quartos — e acomodava uma família jovem e próspera com duas ou três crianças. Além do sótão (para os criados) havia três andares, mais de 560 metros quadrados de área total. Richardson não considerava esta área uma extravagância. Ele enfatizava especificamente "a arrumação compacta" e a "economia de espaço" desta "pequena casa suburbana" que, pelo que ele afirmava, se baseava nas idéias americanas da época.<sup>29</sup> De fato, os cômodos estão organizados em um quadrado compacto e há relativamente pouco espaço destinado aos corredores.

Comparemos esta casa com a que Christine Frederick optou por ilustrar no capítulo "Projetar uma casa eficiente" em *Household Engineering*. Esta casa havia sido construída em Tracy, Illinois, um subúrbio de Chicago, em 1912, somente quarenta anos depois de Richardson ter publicado o seu livro. Ela também havia sido projetada para uma família de classe média, mas o seu tamanho parecia muito mais com o modelo de Beecher. Apesar de ter quatro quartos, a sua área total (sem incluir o porão) era de somente um quarto da área da casa inglesa. Um quarto! Não é que a casa americana tivesse muitos cômodos a menos. Ela tinha uma sala de estar e uma sala de jantar, apesar de, em lugar da biblioteca, ela ter um quarto de brincar. Também tinha uma varanda para dormir (comum nas casas americanas desde 1900) e uma varanda de estar com vidro e tela. O que fazia a diferença de tamanhos é que cada cômodo na casa inglesa era consideravelmente maior; os quartos de vestir, que eram uns dos menores das casas do século XIX, eram maiores do que a maioria dos quartos de dormir da casa de Chicago, e quanto aos quartos, eles eram, para os padrões modernos, palacianos, excedendo até a área da sala de estar da casa americana.

\* Richardson não foi um arquiteto importante; falhavam-lhe a autoridade de Kerr e o talento e o conhecimento específico de Stevenson. Mas é exatamente por ele ter sido menos inovador e as suas idéias mais convencionais que seu livro se popularizou; ele foi editado diversas vezes e continuou à venda até a virada do século.

Seria necessário que pelo menos duas pessoas trabalhassem constantemente para tirar o pó, varrer e limpar os dezessete cômodos grandes da "pequena" casa suburbana de Richardson. Ao contrário, a casa americana estava projetada para ser mantida com facilidade por uma única dona de casa, talvez com auxílio em tempo parcial. Esta consideração resultou não só em cômodos menores, mas também no uso extensivo de móveis "embutidos" — prateleiras, armários de cozinha, estantes, assentos de beira de fogo, um aparador — que não existiam na casa vitoriana. A principal vantagem dos móveis embutidos, segundo Frederick, era que nunca precisavam ser movidos e, deste modo, simplificavam a limpeza. A cozinha tinha muitas características úteis que viriam a se tornar comuns: janelas altas sobre a bancada, corredores de cada lado da pia, armários de vários tamanhos, e uma pia, geladeira e área de trabalho próximas. Outra invenção americana, que data do início do século XIX (ela figurava nos projetos de Beecher), foi o armário embutido que substituiu todos os tipos de armários e baús, não só nos quartos, mas também na cozinha. A forma e a localização dos armários embutidos é completamente resolvida e não foi aprimorada desde então: um armário para casacos ao lado da porta da frente, um armário de vassouras ao lado da cozinha, um armário de roupa de cama e mesa no *hall* do andar de cima, um armário de remédios no banheiro.

A idéia de se colocar a privada e a banheira no mesmo cômodo para o uso comum de toda a família foi americana. Muitos dos projetos de casas de Downing (1850) tinham um "quarto de banhos" com privada e banheira uma ao lado da outra, e Downing não parece ter achado isto incomum. Na virada do século, o banheiro compacto de três peças, com a banheira no final do cômodo e a pia e a privada lado a lado, era comum. Este não era o caso na Europa. Está claro, através da descrição de Richardson, que a água aquecida centralmente era bombeada para cada quarto de vestir, mas, como as pessoas continuavam a usar banheiras portáteis que ficavam nos quartos de vestir, não havia banheiros propriamente ditos. Que a tradição da banheira portátil estava chegando a um fim era indicado pela sugestão de Richardson de que se poderia instalar uma banheira no pequeno

vestíbulo no andar térreo, apesar deste lugar não ser nada conveniente. O banheiro "americano" era um recurso importante para se projetar uma casa pequena, visto que significava que os quartos de vestir podiam ser totalmente dispensados, e que os quartos de dormir (onde às vezes se colocava a banheira) podiam ficar menores. O conforto também foi afetado; não para quem tomava banho (o que poderia ser mais agradável do que se recostar em uma banheira em frente a um fogo de cerejeira?), mas para a pessoa que antes tinha que encher e esvaziar a banheira, não somente para um, mas para cada um dos quartos. O banheiro moderno com o encanamento feito por engenheiros e com paredes ladrilhadas parecia eficiente e funcional, mas foi conseqüência da casa sem criados, e não de um grande avanço técnico.

A tecnologia ajudou, em outro lugar. Na casa do século XIX, um criado gastaria boa parte do seu dia simplesmente para alimentar e esvaziar as catorze lareiras e tratar das diversas luzes a gás. A casa mais moderna era aquecida por uma fornalha no porão que circulava a água quente aos radiadores debaixo das janelas de cada cômodo. A fornalha era a carvão e tinha que ser alimentada manualmente, mas somente uma vez ao dia. A iluminação era elétrica, é claro.

Não existia o zoneamento rígido da casa vitoriana na casa americana. O quarto de brincar era somente para as crianças, mas, segundo Frederick, para os pais quando os "jovens" estivessem usando a sala de estar. Ela enfatizava que as crianças deveriam sempre poder chegar aos seus quartos sem incomodar as atividades dos adultos. Nesta casa elas podiam entrar pela porta dos fundos (e usar um lavabo convenientemente localizado) e ir para o andar de cima ou para o quarto de brincar, sem passar pela sala de estar ou pela cozinha (e sem deixar rastros de sujeira nestes cômodos). Esta separação da circulação e das atividades era difícil de ser obtida em uma casa pequena, de modo que, enquanto na casa vitoriana grande o silêncio e a privacidade eram tidos como óbvios, isto agora havia se tornado uma consideração importante para o conforto doméstico. Os armários, o banheiro, as escadas e o quarto de costura eram localizados de modo a separar e conferir mais priva-

cidade aos quartos. O quarto dos pais ficava sobre a sala de estar, os quartos das crianças sobre a cozinha e o quarto de brincar mais tranquilos.

Os cômodos do *hótel* do século XVIII francês eram cuidadosamente posicionados para separar a circulação dos criados dos patrões; na moderna casa americana tentava-se da mesma maneira separar as atividades barulhentas das crianças das dos pais. Esta separação era diferente do zoneamento rígido do *hótel*, no entanto, pois os pais e os filhos compartilhavam certas atividades, e esta vida em comum tinha que ser integrada à privacidade. No entanto, havia a mesma sensação de *commodité* que caracterizava os projetos do rococó no projeto arquitetônico desta modesta casa de família.

Este projeto foi o trabalho de um arquiteto competente mas não muito na moda — H.V. van Holst. \* Christine Frederick poderia ter escolhido uma casa de um arquiteto mais conhecido como Frank Lloyd Wright; afinal, ela devia conhecer o trabalho de Wright. Frederick era amiga de Edward Bok, o editor do *The Ladies' Home Journal*, que contratou Wright para projetar "Uma pequena casa com bastante espaço" para o número de julho de 1901 da sua revista. A arquitetura de Wright apresentava muitos dos recursos para economizar espaço que Frederick detendia; na sua Cheney House, projetada já em 1893, ele incluiu uma sala que servia de sala de jantar, sala de estar e biblioteca, uma cozinha bem-organizada, banheiros compactos, aquecimento central e uma divisão de andares eficiente. Mas Wright, assim como a maioria dos arquitetos, estava puxando a brasa para sua sardinha. A aparência externa da casa sempre predominava no seu trabalho e, por mais práticas que fossem as suas idéias sobre o planejamento interno, elas inevitavelmente eram subordinadas às considerações arquitetônicas e estéticas.

Percebe-se que havia uma desconfiança contra os arquitetos em geral, não só da parte de Frederick, mas também de outras teóricas

\*Van Holst publicou *Modern American Homes* (Casas americanas modernas), um conjunto de projetos de casas modestos e baratos, em 1914.<sup>30</sup> Ele era o único arquiteto citado pelo nome no livro de Frederick, e por Lyda Ray Balderston em *Houses for Every*.

da administração do lar, que eram, sem exceção, mulheres. Anos antes, Beecher havia criticado "a ignorância dos arquitetos; dos construtores de casas e dos homens em geral" por não terem descoberto métodos eficazes e econômicos para ventilar as casas.<sup>31</sup> Frederick aconselhava a dona de casa a dar projetos detalhados do que fosse necessário ao arquiteto, cuja função ela limitava a sugerir melhorias à aparência externa da casa e a preparar os desenhos técnicos para o construtor.<sup>32</sup> Outra autora advertia que a dona de casa deveria esperar a oposição do arquiteto, visto que "algumas coisas já são feitas há tanto tempo — quase séculos — que as assim chamadas novas idéias da dona de casa frequentemente são consideradas impraticáveis".<sup>33</sup> Para enfrentar isto, ela dava à sua leitora um curso compacto sobre esboços arquitetônicos para que elas pudessem "verificar" os desenhos do arquiteto. Ellen Richards também parecia cética perante a habilidade dos arquitetos ou, pelo menos, perante o seu interesse, na área do projeto doméstico. Ao escrever em 1905, ela viu a necessidade de haver um esforço combinado para instruir os "especialistas em casas", mas contundentemente não incluiu os arquitetos nesta categoria.<sup>34</sup> Tais afirmações indicavam que a fenda entre a abordagem visual do arquiteto e a abordagem prática do engenheiro do século XIX — afinal, estas mulheres se denominavam "engenheiras domésticas", e não "arquitetas domésticas" — havia aumentado.

A idéia da casa eficiente que estava sendo advogada por estas "engenheiras domésticas" surgiu de um casamento improvável entre as tentativas da mulher de racionalizar e organizar o trabalho de casa e as teorias que haviam sido desenvolvidas para melhorar a produção industrial nas fábricas. Enquanto trabalhava em uma usina siderúrgica, de 1898 a 1901, um engenheiro de Filadélfia chamado Frederick Winslow Taylor desenvolveu a noção de se melhorar o processo de trabalho ao observar detalhadamente como os trabalhadores executavam tarefas específicas, e quais eram as mudanças que podiam ser feitas para reduzir o tempo, aumentar a eficiência e, portanto, a produtividade. O método de Taylor envol-

via a observação direta (geralmente com um cronômetro) e frequentemente melhorias das mais simples — uma ferramenta de reposicionamento físico do equipamento. Os resultados, em termos de maior produtividade, foram enormes. Mais especificamente, logo ficou claro que o método de Taylor podia ser aplicado, com o mesmo sucesso, por outras pessoas e em diversas atividades. Um pouco mais tarde, Frank Gilbreth, outro engenheiro de eficiência, estudou a colocação dos tijolos. Tradicionalmente, os tijolos eram entregues ao pedreiro em pilhas desordenadas. Gilbreth inventou um estrado para tijolos que podia ser colocado sobre uma andaimagem ajustável que sempre estava à altura da cintura e que permitia ao trabalhador alcançar o tijolo com facilidade sem se abaixar. A produtividade na colocação de tijolos triplicou devido a estas mudanças simples.

A aplicação do que estava começando a ser conhecido como "administração científica" ao trabalho de casa deveu-se, acima de tudo, a uma série de coincidências notáveis. O interesse de Christine Frederick pelo assunto foi estimulado pelo fato do seu marido George, um homem de negócios e pesquisador de mercado, ter, coincidentemente, trabalhado em um projeto com alguns engenheiros de eficiência. Um dia ela lhe perguntou: "Se esta nova idéia de eficiência é tudo o que você defende, e pode ser aplicada em trabalhos tão diferentes como fundição de ferro e fabricação de sapatos, não vejo por que também não possa ser aplicada no trabalho de casa."<sup>35</sup> Ele a apresentou aos seus colegas, e Frederick visitou fábricas e escritórios onde a nova teoria estava começando a ser colocada em prática. Muito do que ela viu lhe pareceu ser aplicável à casa. A altura certa das superfícies de trabalho para não ser necessário se inclinar, o posicionamento das ferramentas e das máquinas para diminuir o cansaço, a organização do trabalho segundo um planejamento definido eram problemas reconhecivelmente domésticos. Ela começou a estudar seus próprios hábitos de trabalho e os de suas amigas. Ela media seu próprio tempo, tomava notas e fotografava mulheres trabalhando. O resultado disso foi que ela reformou a sua

cozinha e percebeu que poderia realizar o seu trabalho mais rápido e com menos esforço.

Isto poderia ter terminado por aí, como um *hobby*, a não ser que, como Beecher e Richards, Frederick era uma professora formada e não estava satisfeita em manter para si o conhecimento recém-descoberto. Em 1912 escreveu uma série de quatro artigos para o *The Ladies' Home Journal* intitulados "The New Housekeeping" (A nova administração do lar), mais tarde publicados em livro.<sup>36</sup> Na sua casa de Long Island ela fundou a "Cozinha Experimental Eficiente Applectroft", onde ela testou e avaliou instrumentos e eletrodomésticos. Três anos mais tarde, escreveu *Household Engineering* (Engenharia doméstica), que foi organizado como curso por correspondência para mulheres. Com o auxílio de esquemas e de muitas fotografias, ela sugeria como cada aspecto do serviço doméstico — cozinhar, lavar roupa, limpar, fazer compras e fazer o orçamento — podia ficar mais eficiente. Era uma combinação de livro didático, panfleto, guia do consumidor e manual faça-você-mesmo.

No mesmo ano em que apareceu *Household Engineering*, Mary Pattison publicou *The Principles of Domestic Engineering* (Os princípios da engenharia doméstica). Apesar de não parecer ter havido um contato direto entre as duas mulheres, ambas chegaram à mesma conclusão e de maneiras bem parecidas. Sob a influência direta de Frederick Winslow Taylor (que escreveu a introdução do seu livro e chegou a comparar Pattison a da Vinci e a Newton), Pattison passou diversos anos aplicando o método da observação direta, medida e análise de Taylor às atividades domésticas. Ela criou a "Estação Experimental de Administração do Lar" em Colônia, Nova Jersey.

O prefácio do *Household Engineering* de Frederick também foi escrito por um dos engenheiros de eficiência — Frank Gilbreth. Ele tinha um interesse nada superficial pela administração do lar. Muitas de suas pesquisas industriais foram feitas junto com a esposa Lillian, que era psicóloga, e, como ela colocou com um pouco de lirismo, era natural que "quando ele veio a organizar a sua própria família tivesse tentado aplicar os princípios e as práticas que usara para tornar a sua própria vida uma aventura e

uma busca".<sup>37</sup> Como os Gilbreths tinham uma família grande, isto não era simplesmente uma especulação acadêmica; em função das suas experiências pessoais, Lillian Gilbreth escreveu diversos livros sobre a administração do lar — *The Home Maker and Her Job* (A dona de casa e as suas tarefas) e *Management in the Home* (Administração do lar).

Algumas das sugestões das engenheiras domésticas agora parecem pedantes e forçadas. Pergunta-se, por exemplo, quantas donas de casa realmente compilavam os dados das suas atividades diárias minuto a minuto, ou planejavam para si, por escrito, a limpeza da casa. Ou mantinham um inventário complexo de todos os artigos da casa em fichas de arquivo (imaginem o que as engenheiras domésticas poderiam ter feito se tivessem um computador em casa). Ou completavam a análise de custo-benefício que se recomendava fazer antes de comprar até o instrumento doméstico mais barato.

A resposta é, provavelmente, muito poucas. Mas isto não nega o sucesso do que era primordialmente um exercício de educação em massa. É notável como a noção de conforto-e-eficiência se estabeleceu rapidamente na casa. Enquanto os engenheiros vitorianos tinham que batalhar para convencer o público quanto às suas idéias sobre ventilação e saneamento, as teóricas da administração do lar praticamente não sofreram oposição. Os livros de Frederick eram populares e os seus artigos no *The Ladies' Home Journal* eram bastante lidos; mais tarde ela se tornou uma editora de consultoria doméstica. Lillian Gilbreth foi contratada por fabricantes de eletrodomésticos para fazer estudos sobre projetos de cozinhas mais eficientes. Beecher havia reivindicado que se ensinasse Economia Doméstica como matéria científica. No início do século XX, a Economia Doméstica foi ensinada em muitas faculdades e universidades, no MIT, por Richards, e na Columbia University, por Balderston. Seria pre-conceito dizer que o sucesso da engenharia doméstica tenha se devido em larga escala ao fato dela ter sido conduzida por mulheres? Quem mais teria o conhecimento íntimo, de primeira mão, dos problemas? Quem mais poderia ter abordado este

tópico negligenciado durante tanto tempo? E quem mais o teria feito de maneira tão direta e prática?

Obviamente, estas pioneiras da eficiência em casa — Gilbreth, Frederick, assim como a sua precursora Beecher — eram mulheres notáveis.\* Mas elas de forma alguma estavam sozinhas. Existem muitos livros posteriores sobre o assunto — todos escritos por mulheres. Os títulos que parecem *slogans* são auto-explicativos: *The Business of the Household* (Os negócios da casa), *The Business of Being a Woman* (O negócio de ser mulher), *The Home and Its Management* (A casa e a sua administração). Será que o movimento por uma administração do lar mais eficiente partia do princípio de que o lugar da mulher era em casa? É claro que sim; ele não podia se separar da realidade do seu tempo e, de qualquer maneira, nem tentou. Mas ele não deve ser julgado pelo que “poderia ter sido”, mas pelo que havia sido antes... e pelo que veio a ser depois. A redução do tempo necessário para se limpar a casa, ou para cozinhar, ou para lavar a roupa, teria, mais tarde, permitido às mulheres se libertarem de uma vez por todas do seu isolamento doméstico. Que Catherine Beecher nem Christine Frederick tenham tido isto em mente não altera o produto. Na verdade, os eventos dos últimos cinquenta anos demonstraram como a sua nova maneira de pensar sobre o conforto doméstico estava certa. A casa continuou sendo um lugar de trabalho; o maior número de mães que trabalham fora — e a divisão do trabalho de casa entre maridos e esposas — não contribuiu em nada para mudar isto. Tantos aspectos da casa moderna que tomamos como evidentes datam daquela época — as casas pequenas, a altura certa das bancadas de trabalho, a localização dos eletrodomésticos maiores para poupar passos desnecessários, a organização da maneira de guardar as coisas. Qualquer pessoa que trabalhe com conforto sobre

\*Catherine Beecher, que escreveu diversos livros, também fundou a primeira faculdade americana para mulheres, em Hartford, em 1821. Lillian Gilbreth não só teve uma longa carreira profissional como engenheira industrial, consultora e escritora, mas também criou doze filhos. Christine Frederick escreveu e lecionou muito sobre questões do consumidor durante as décadas de 1920 e 1930; ela também fundou o Advertising Women of America, depois de ter sido proibida de entrar no Advertising Club, que era totalmente masculino.

uma bancada de cozinha, ou que pegue a louça de uma lava-louça e a coloque em uma prateleira conveniente que está acima, ou que aspire o pó da casa em uma hora, e não em um dia, deve algo às engenheiras domésticas.



Maurice Dufrene, *Chambre de Dame* (1925)

## ESTILO E ESSÊNCIA

*Uma casa é uma máquina para morar... uma poltrona é uma máquina para sentar e assim por diante.*

— Le Corbusier  
TOWARDS A NEW ARCHITECTURE

**E**ra de se esperar que as diversas invenções que contribuíram para o conforto humano na virada do século tivessem um impacto profundo sobre a aparência da casa. Surpreendentemente, não foi este o caso. Mesmo enquanto a casa estava sendo organizada de maneira mais eficiente para o trabalho doméstico — e apesar do número cada vez maior de instrumentos mecânicos necessários para isso —, a sua decoração interior não apresentou grandes alterações. Não é que a decoração não tenha mudado, mas as mudanças que de fato ocorreram deveriam-se à moda e ao gosto popular e praticamente nada à tecnologia. Apesar de haver alguns indícios de que os candeeiros a gás, e mais tarde as lâmpadas elétricas, por exemplo, tenham influenciado a decoração dos cômodos de alguma maneira, os interiores mais claros não entraram em voga por causa da tecnologia, mas por causa da influência escandinava, que era mais voltada para o sol do que para a electricidade. Da mesma maneira, é difícil relacionar a moda do cômodo totalmente branco, popularizada por decoradores de interiores como Syrie Maugham e Elsie de Wolfe, a qualquer coisa que não seja modismo.

Não havia motivo para ser de outra maneira. Que as máquinas, ou que as casas que incorporaram as máquinas, devessem ter uma aparência diferente das suas antecedentes pré-industriais é um conceito moderno. A afirmação de que "a forma segue a função" (originalmente cunhada pelo arquiteto americano Louis Sullivan)

foi citada com tanta frequência que é fácil esquecermos que era um *slogan* e não uma regra. Podemos demonstrar que ela não era a regra no século XIX. Os vitorianos, que eram afinal grandes engenheiros, e que foram os primeiros a glorificar a noção de progresso, jamais sentiram a necessidade de desenvolver o que se poderia chamar de estética da engenharia. Os interiores dos vapores, trens e bondes — invenções extraordinárias — sempre tinham formas confortantemente familiares. A cabine de luxo de um vapor parecia-se com uma suite do Ritz. Os compartimentos dos trens eram projetados para parecerem pequenas salas de estar; os próprios homens de negócios tinham os seus próprios vagões, cujos interiores tinham um acabamento semelhante a salas de fumar luxuosas, com painéis nas paredes, poltronas e cortinas com borlas. Os carros dos bondes adotaram a linguagem visual e a decoração das carruagens puxadas a cavalo. Apesar das pessoas terem admirado o sublime Palácio de Cristal de Paxton e de terem instalado estufas semelhantes, de ferro fundido e vidro, em suas casas, tais construções utilitárias não afetaram o restante da casa; não se teve a idéia — como teriam os arquitetos do início do século XX — de construir prédios inteiros de vidro.

Partia-se do princípio que os interiores das casas — assim como, na verdade, os seus exteriores — deveriam ser decorados em estilos de época. É claro que, naquela época, isto não parecia ser um anacronismo maior do que usar uma gravata (esta derivação do cachecol de renda do século XVII) hoje em dia. Também não demonstrava necessariamente qualquer interesse pela história. O classicismo do século XVIII (que havia sido motivado por uma autêntica curiosidade pelo passado) fora substituído por diversos estilos de época e, depois de 1820, os cômodos podiam ser decorados em neo-rococó, neogrego, neogótico, neogotico-coisa-que-se-imagina. Inevitavelmente, isto levou ao ecletismo, que era deplorado pelos puristas, mas permitia que os criativos arquitetos e decoradores de interiores — que agora eram profissões distintas — tivessem bastante liberdade para moldar, interpretar e até combinar estilos diversos.

Um historiador fez uma distinção entre as reconstruções “criativas” e “históricas” que coexistiram durante o século XIX.<sup>1</sup>

As reconstruções criativas não se preocupavam com a precisão histórica, mas meramente usavam motivos e formas tradicionais, muitas vezes de modo extremamente original. O estilo *French Antique* que estava em voga nos Estados Unidos antes da Guerra Civil foi um amálgama dos três estilos Luís, que, em geral, eram livremente adaptados. As reconstruções históricas, por outro lado, eram uma tentativa mais ou menos fiel de imitar a aparência de um estilo histórico específico. Elas se baseavam no estudo acadêmico do passado e geralmente refletiam uma admiração não só pela decoração, mas também pelos costumes da época em questão. A reconstrução colonial da década de 1870 e a georgiana do início do século XX foram reconstruções históricas. Mas as reconstruções históricas vieram mais tarde e eram raras; as primeiras — como o neogótico — tendiam a ser criativas.

Que a maioria das reconstruções do século XIX fossem criativas em vez de históricas facilitou muito as inovações. Como não se esperava que a forma seguisse a função — somente a tradição, e mesmo assim frouxamente —, não foi difícil introduzir instalações novas como os candelabros a gás ou as lâmpadas elétricas na casa. Ou elas se adaptavam a formas familiares — daí o candelabro a gás ou o elétrico — ou, se isto não fosse possível, eram trabalhadas da maneira “tradicional”. Como não era necessário adrir estritamente aos precedentes históricos, isto não foi difícil. Um festão aqui, algumas flores incrustadas ali, e o tubo de ventilação ou a banheira já estavam incorporados à decoração geral do cômodo. É fácil zombar da maneira como os vitorianos faziam os instrumentos novos se adaptarem ao gosto antigo, não-mecanizado — esta crítica é o elemento principal de diversos livros sobre desenho industrial. Mas foi exatamente a falta de qualquer percepção de contradição entre a tradição e a inovação o que contribuiu para a rapidez das mudanças nesta época. Os lampiões a querosene ornamentados, os candelabros a gás e os ventiladores de teto ricamente decorados que os colecionadores tanto valorizam hoje em dia nos lembram como o novo era combinado com o velho sem esforço — e frequentemente com muita graça. Os vitorianos se sentiam à vontade com qualquer nova invenção que surgisse, por mais inovadora que fosse.

Havia algumas dificuldades com os estilos de época, no entanto. Um cômodo em estilo romano era feito para parecer grandioso de maneira exagerada e imperial; um cômodo de decoração neogótica deveria ser envolvente e melancólico. A casa sem serviços, no entanto, precisava, acima de tudo, de uma redução no tamanho dos cômodos. Como a maioria dos estilos de época haviam sido desenvolvidos originalmente para casas grandes — palácios, na verdade —, nem sempre era fácil adaptá-los às casas menores que estavam sendo construídas pela classe média no final do século. Poucos estilos de época se adequavam à decoração dos cômodos pequenos. Mesmo os *boudoirs* e os salões Luís XIV precisavam de uma certa amplitude; os móveis rococó eram feitos para serem vistos em ambientes arrumados e espaçosos. Tentou-se, mesmo assim, decorar casas modestas de maneira grandiosa; no entanto, geralmente, o efeito desejado não era alcançado e o resultado podia ser um tanto ridículo. O banheiro em "estilo romano" e a sala de jantar com decoração "baronial" eram uma caricatura pobre do original.

As dificuldades em se adaptar os estilos históricos às casas pequenas não se limitavam à decoração. A simetria da planta neoclássica constituía um empecilho para a divisão da casa pequena, mesmo nas mãos do arquiteto mais habilidoso. Se não houvesse cômodos suficientes, o requerido efeito de espaço se perdia; e se os cômodos em si tivessem uma forma irregular e fossem projetados visando mais à eficiência do que ao efeito, poderia ser impossível combiná-los da maneira clássica correta. A rigidez das plantas georgianas também não se adequava bem ao estilo de vida mais à vontade que se estava adotando. O que se precisava era de um estilo doméstico mais íntimo. Os holandeses do século XVII haviam construído casas pequenas que eram aconchegantes e confortáveis, e a "reconstituição holandesa", se tivesse ocorrido, teria oferecido uma solução. Neste caso, o desenvolvimento da casa pequena, funcional, sem serviços, foi facilitado pelo aparecimento, em 1870, de um estilo do século XVIII diferente, mas não desconexo — o estilo *Queen Anne*.

O criador do estilo *Queen Anne* e um dos seus defensores mais manifestos foi o mesmo J.J. Stevenson que escreveu aquele guia prático *House Architecture*. Stevenson percebeu que nem o estilo

neogótico, nem o neogrego ou o neo-romano se adequavam bem às casas; ele estava buscando uma abordagem mais doméstica. Baseava suas plantas, muito livremente, na arquitetura doméstica inglesa do século XVII. As suas casas eram construídas tipicamente com tijolos vermelhos sem reboco e as fachadas tinham pouca ou nenhuma aplicação dos detalhes clássicos. Estavam longe de ser sem graça, no entanto, pois o exterior consistia em fenestragem variada, águas-furtadas, charminés, trabalhos em metal, portinholas e janelas de sacada, disposta irregularmente sem tentar ser simétrica. Stevenson chamava este estilo de "*Free Classic*" (Clássico Livre). Este nome nunca pegou; em vez disso, o estilo ficou conhecido como "*Queen Anne*" (a rainha Anne reinou de 1702 a 1714), uma denominação não muito histórica, mas também não se tratava de um estilo histórico muito preciso. Era aí que estava o seu atrativo; as palavras que geralmente são usadas para descrever as casas Rainha Anne são "charmosas" e "pitorescas", atributos que logo fizeram o estilo agrandar ao público em geral.

A mobília do interior de uma casa *Queen Anne* não tinha muita precisão histórica. A própria casa de Stevenson, a *Red House*, tinha não só móveis da época, mas também uma mistura de Chippendale, rococó e peças holandesas do século XVIII. A intenção do interior *Queen Anne* era produzir um efeito pitoresco, que se obtinha ao misturar os móveis do século XVIII e XIX da maneira mais "artística" possível. Neste sentido, os cômodos *Queen Anne* exibiam "menos uma harmonia de estilo do que de tratamento".<sup>2</sup> Enquanto isto geralmente criava um interior atulhado, ele tinha a virtude de deixar o dono da casa muito mais livre do que os estilos históricos mais restritivos. A outra vantagem estava nas plantas. Como se admirava a irregularidade, os cômodos podiam ser planejados de acordo com a atividade que abrigavam, e a altura dos tetos podia variar. Os cantos de lareira, as cadeiras de janela e as alcovas tornavam o ambiente mais aconchegante e informal. Isto não é para dizer que o estilo *Queen Anne* fosse, em qualquer sentido, funcional — as suas aspirações eram primordialmente visuais — mas, mesmo sem ter esta intenção, ele facilitava muito o planejamento de casas menores e mais convenientes. Da mesma maneira fortuita, como a principal característica de uma casa *Queen Anne* é ter diversas

janelas pintadas de branco com vidros pequenos, os interiores tendiam a ser mais claros do que no passado.

Nos Estados Unidos, desenvolveu-se um estilo paralelo ao *Queen Anne*, que o historiador Vincent Scully chamou de estilo *Shingle*. Influenciado pelos primeiros prédios domésticos coloniais, este estilo tornou-se popular em diversas mansões da Costa Leste pela empresa de arquitetura de Nova York McKim, Mead and White. Suas casas tinham diversas características do estilo *Queen Anne* — empenas, reentrâncias e janelas —, assim como varandas, mas geralmente eram feitas de madeira e cobertas de telhas de madeira (*shingles*). Apesar de ter sido usado primeiro em casas grandes, esta técnica mostrou ter um repertório extremamente flexível, de modo que os elementos individuais do estilo *Shingle* pudessem ser adaptados às casas pequenas — o chalé *Cape Cod*, por exemplo. Mais tarde, ele deixou de ser um estilo como um todo e tornou-se, em vez disso, uma técnica de construção dos subúrbios americanos, mais decorada, ou menos, de acordo com o que o orçamento permitisse, com ou sem telhas de madeira, às vezes com uma arquitetura imponente (como nas mãos de Frank Lloyd Wright) e, felizmente, com mais frequência, simples e direta.

Com a popularização dos estilos *Queen Anne* e *Shingle*, estava resolvido o problema de como arrumar uma casa pequena que fosse satisfatória. A casa de Chicago que Christine Frederick ilustrou no *Household Engineering* era uma variante do estilo *Shingle* e tinha uma planta irregular que permitia que se combinassem diversos cômodos de diferentes tamanhos segundo os requisitos de função e necessidade. Os seus cantos de lareira e alcovas, as varandas dispostas irregularmente e as janelas de tamanhos diferentes eram vestígios do estilo *Queen Anne*, filtrados pela sensibilidade americana. Isto era típico das casas daquela época, que tinham uma planta funcional que aproveitava todos os confortos e conveniências oferecidos pela tecnologia doméstica. Ao mesmo tempo, a sua aparência interior não era muito diferente do que vicia antes. Alguns cômodos mudaram — a cozinha e o banheiro, principalmente — mas a sala de estar manteve a domesticidade aconchegante à qual as pessoas estavam acostumadas. As lareiras não eram mais uma necessidade funcional, mas ainda eram o símbolo do calor familiar.

A decoração histórica havia sido simplificada — a maioria das pessoas não tinha dinheiro para tanto — mas os seus vestígios permaneceram. Colunas clássicas sustentavam a varanda, lambris levemente georgianos conferiam alguma elegância à sala de jantar, luminárias ornamentais iluminavam o *hall*. Apesar do tamanho bastante reduzido dos cômodos, obtinha-se uma sensação de conforto ao se adaptar os elementos derivados das casas de campo do século XVII — cadeiras na janela, janelas de sacada, portas internas envernizadas — e eles tinham uma alegre coexistência com a luz elétrica, o aquecimento central e uma quantidade de eletrodomésticos que aumentava rapidamente.

Chegamos — muito próximos — à casa moderna. Até o início do século XX, a história do conforto evoluiu gradualmente. Esta evolução não foi perturbada nem pela chegada da electricidade e da administração do lar. Ela havia conseguido sobreviver ao desaparecimento dos serviços e ao aparecimento da pequena casa de família. Foi flexível o bastante para absorver não só a nova tecnologia, mas também um novo estilo de vida. Mas este equilíbrio confortável entre a inovação e a tradição estava prestes a ser derrubado por uma ruptura na evolução do conforto doméstico que alteraria drasticamente a aparência do interior doméstico.

A *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris no verão de 1925, foi um acontecimento complexo, localizado no centro da cidade e que durou seis meses. Diferente das exposições mundiais anteriores, esta focalizava um único assunto — as artes decorativas — e pretendia apresentar as últimas idéias em termos de móveis e decoração de interiores. Mais de dezesseis países europeus participaram, e o Japão, a Turquia e a União Soviética também. Só a Alemanha e os Estados Unidos estavam notoriamente ausentes. (A Alemanha não foi convidada por motivos políticos; a falta dos Estados Unidos não foi explicada.) Foi a primeira (e, na verdade, a última) vez em que o interior doméstico foi o assunto de uma exposição internacional destas proporções. Não havia uma estrutura grande especial na

exposição de 1925 — nenhum Palácio de Cristal ou Torre Eiffel. Em vez disso, quase duzentas construções cobriam uma área de 30 hectares que ia dos Invalides do outro lado do Sena ao Grand Palais. A exposição foi realizada com o intuito de recrutar a França à posição de líder europeia de decoração de interiores — uma posição que naquela época era da Áustria — e, além dos prédios que representavam cada país, havia os pavilhões especiais construídos por proeminentes fabricantes assim como pelas maiores lojas de departamentos da França. Nelas, apresentavam-se cômodos decorados, móveis, cerâmicas, vidros, materiais estampados, tapetes, papéis de parede e trabalhos em ferro.

As estrelas da exposição foram sem dúvida os *ensembliers* franceses. Este termo era usado para designar um tipo de mestre em decoração, um costureiro do interior doméstico. O mais famoso foi Jacques-Emile Ruhlmann, um projetista e fabricante de móveis, que tinha o seu próprio pavilhão, o Hôtel du Collectionneur, feito para parecer a casa de um próspero colecionador de arte. A arte exposta era contemporânea e incluía trabalhos de diversos artistas e artífices franceses de maior renome cujos painéis pintados, esculturas, candélabros de vidro e trabalhos em ferro fundido foram combinados com os móveis de Ruhlmann para criar uma decoração elegante. O salão principal, cujas cores predominantes eram roxo e azul, era iluminado por janelas altas com cortinas de gaze pregueada com um caimento reto. O espaço era dominado por um candélabro cilíndrico imenso com contas de vidro; sobre a lareira de mármore rosa-claro havia uma pintura grande de Jean Dupas — *Os Papagaios* —, cujo esquema cromático cinza, preto e azul, com um toque de verde forte, era o foco do ambiente. As cadeiras e os sofás eram estofados com tapetaria de Beauvais. O ébano maciço escuro dos móveis era atenuado por traçados de marfim e bronze prateado incrustados, que, como o dourado ocasional, refletiam a luz e adicionavam brilho ao cômodo de outro modo frio. O pavilhão Ruhlmann foi amplamente aclamado como uma peça exemplar do *design* moderno, e quando um material selecionado da Exposição Internacional foi levado aos Estados Unidos no ano seguinte para ser exposto no Metropolitan Museum of Art em Nova York (assim como em museus de oito outras

ciudades), a peça central da exposição itinerante era a "Casa de um Colecionador".\*

Os cômodos apresentados na Exposição celebravam a riqueza e o prazer visual. Temos uma descrição da época de um quarto de dormir de dama projetado por Maurice Dufrenoy, um *ensemblier* que trabalhava para a elegante loja de departamentos de Paris Galeries Lafayette. Ela foi escrita por um jornalista inglês que estava obviamente cativado pelo ambiente delirioso: "Ele iluminou este quarto maravilhoso por um recesso oval no teto, onde as linhas ondulantes de tons pálidos de castanho-claro se entrelaçam formando desenhos. Mas uma inovação mais marcante é o ornamento luminoso que faz curvas circulares limpas, mas suaves, em torno de um grande espelho redondo em frente à cama. Esta *chambre de dame* constitui verdadeiramente uma harmonia bem-sucedida de curvas delicadas e graciosas onde o olho paira voluptuosamente até descansar sobre o estrado de trinta centímetros de altura entronado no recuo da alcova. A alcova em si tem paredes radiantes borrifadas de prateados diversos, uma definição final da feminilidade que permeia o todo. Ah! Será que estou esquecendo da enorme pele de urso branco que cobre metade do chão? Uma corda prateada, grossa e tecida, está amarrada em torno do focinho. Imagina-se os pés da dama róseos e delicados como marfim mergulhando lenta e graciosamente na brancura da estupenda pele!"<sup>3</sup> Fosse o *boudoir* voluptuoso de Dufrenoy ou a biblioteca mais séria em preto e dourado de Paul Follot, os interiores franceses eram decorados no mesmo estilo asseberbante que um historiador descreveu como "moderno como o jazz", e que mais tarde derivou o seu nome a partir da própria Exposição — *Art Déco*.

O *Art Déco* foi o fim de uma linha de estilos criativos, cada um menos histórico que o anterior. O movimento *Arts and Crafts* na Inglaterra havia começado ao desenvolver o assim chamado Estilo da Casa de Campo inglês, que, como o *Queen Anne*, baseava-se em

\*A exposição itinerante teve uma influência poderosa — e duradoura — sobre o *design* americano, o interior do Radio City Music Hall em Nova York, que ficou pronto em 1933, é muito parecido com o salão de Ruhlmann.

uma arquitetura doméstica mais antiga, mas era mais livre e mais original na sua decoração de interiores. Isto levou ao estilo ainda mais inovador da *Art Nouveau*. Apesar de ter havido precedentes para o *Art Nouveau* tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, ele emergiu primeiro em Bruxelas, um estilo bem definido e criativo, sem influência da história. Durante a sua curta vida — ele durou menos do que uma década, de 1892 a 1900 — ele se espalhou pela Europa, onde ficou conhecido por diversos nomes: *Jugendstil*, *Liberty*, *il stile floreale* e *Modern Style*. Ele foi primeiro e, acima de tudo, um estilo interior, e os cômodos *Art Nouveau* eram caracterizados pela ornamentação sinuosa que se baseava nas formas encontradas na natureza, na boa artimação e na consistência estilística dos móveis, tecidos e tapetes. Os motivos para o seu rápido declínio não estão claros. Talvez as pessoas tenham se cansado da sua extravagância, talvez ele fosse tão perfeito e bem-formado que não pôde se desenvolver mais ou talvez o seu "sopro de decadência" (expressão de Praz) o tenha condenado desde o início. De qualquer modo, ele incentivou que se experimentasse mais e fechou as portas, ao que parece, para a decoração de época. Na sua versão final em Viena, onde ficou conhecido como o estilo da Secessão, ele apagou boa parte da sua característica floral e, graças a projetistas como Josef Hoffmann, adquiriu uma aparência mais abstrata e geométrica.

O *Art Déco* chamou a atenção do público em geral na Exposição Internacional, mas este estilo francês havia surgido antes. Ele foi disparado pela chegada do balé russo Serge Diaghilev a Paris, em 1909. A música de Rimsky-Korsakov e a dança de Nijinsky tiveram um efeito eletrizante sobre a sociedade parisiense, mas a decoração e o figurino sensuais de Leon Bakst impressionaram da mesma maneira. Eram exóticos e resplandecentes, e completamente distanciados do que as pessoas estavam acostumadas. Depois de assistir ao balé *Sheherazade*, costureiros influentes como Paul Poiret introduziram os turbantes com plumas, as meias-calças de seda colorida, as calças de odaliska e outras modas orientais. A nova aparência, glamourosa e sensual, era um enorme sucesso. As curvas amplas da *Belle Époque* foram

substituídas por finas saias em camadas e os corpetes foram substituídos por tubinhos retos (que, mais tarde, ficaram bastante curtos) e vestidos com peitos pequenos. Como já havia acontecido tantas vezes no passado, as roupas influenciaram a decoração. O lamê dourado precisava de um ambiente adequado — nem o gracioso estilo Casa de Campo nem o rígido estilo Secessão de Viena serviriam. Os trajes mais soltos e mais livres criavam uma postura mais descontraída; as pessoas começaram a se recostar — uma moda oriental — sobre pilhas de almofadas soltas. Em 1911, Poiret abriu o seu próprio negócio de decoração de interiores — antecipando-se a Ralph Lauren em mais de meio século — e estendeu o luxo lânguido dos seus trajes aos próprios ambientes. Assim nasceu o *Art Déco*.

Depois da Primeira Guerra Mundial, na atmosfera impetuosa dos anos 20, o *Art Déco* floresceu e se tornou o estilo predominante em Paris. Ele sempre teve um ar de pecaminosidade, que agora, mais do que tudo, havia aumentado. Continuou sendo influenciado pela dança, mas agora era pelas revistas de cabaré de Joséphine Baker, pelo tango ardente, e pelo *Black Bottom*.<sup>\*</sup> Os apartamentos *Art Déco* — ele sempre foi um estilo urbano, daí a sua agressividade atraente — incorporaram influências africanas, como peles de zebra e de leopardo e madeiras tropicais.

Em 1925, pelo menos na França, já havia muita gente que admitia ser possível projetar interiores confortáveis sem qualquer referência específica ao passado. Os organizadores da Exposição Internacional insistiram explicitamente que não deveria haver qualquer tipo de interior de época — tudo deveria ser "novo e moderno". Achou-se necessário redecorar os interiores do Grand Palais, que havia sido construído somente 25 anos antes para uma outra exposição, para camuflar a sua aparência neoclássica. Mas o modernismo de Ruhlmann e Dufrené não constituía uma negação do passado. O encanto e o conforto continuaram em evidência. A habilidade técnica e os materiais ricos predominavam no seu trabalho, assim como a ornamentação, apesar da sua tendência a

<sup>\*</sup>Dança americana da década de 1920 caracterizada pelo movimento dos quadris. (N. da T.)

ser geométrica em vez de figurativa. Os elementos do passado estavam presentes — candelabros, frisos, painéis decorativos — mas eles eram retrabalhados segundo uma estética diferente. O *Art Déco* também não deixava de se interessar pela tecnologia. A iluminação era a principal preocupação dos *ensembliers*. Eileen Gray projetou para Suzanne Talbot, uma estilista de Paris, um apartamento com um piso totalmente feito de vidro fosco prateado, iluminado por baixo. A sala de fumar sem janelas de Jacques Durand, que foi apresentada na Exposição, tinha um teto prateado com degraus que escondiam a iluminação elétrica indireta e os exaustores da ventilação. Pierre Chareau, um decorador e engenheiro que construiu, três anos mais tarde, a sua famosa casa de vidro, a Maison de Verre, colocou uma cúpula de madeira de palmeira que podia ser aberta à noite para mostrar um teto iluminado de diversas camadas de vidro espesso transparente na sua biblioteca-escritório da Exposição. Outro projetista inovador, Rob. Mallet-Stevens, também usou vidro — verde-acinzentado — em diversas camadas para espalhar e colorir a luz. Mais do que qualquer estilo daquela época, o *Art Déco* mostrava um apreço estético pelos materiais e equipamentos modernos; para estes projetistas, a tecnologia era divertida.

Em consequência da Exposição Internacional, o *Art Déco* foi visto por muita gente. Como o *Queen Anne*, o novo estilo não tinha pretensões acadêmicas e agradava ao público em geral, apesar de não ter agradado aos artistas vanguardistas nem aos intelectuais. Nem aos tradicionalistas: "Não é para o amante de bordo e pinho", advertiu seus leitores uma crítica americana, "nem para o partidário do algodão e da crina de cavalo. Seria impossível nos distanciarmos mais do estilo colonial americano."<sup>4</sup> Parte da nossa atração pelo *Art Déco* foi a sua atmosfera de *glamour*. Os principais defensores do novo estilo eram prósperos costureiros como Jacques Doucet, Jeanne Lanvin e Talbot. Eles se davam ao luxo de usar luminárias de alabastro fibroso, uma sala de jantar com superfícies cobertas de lápis-lazúli, ou móveis incrustados com madeira de chagrem ou *ambonyia*, todos apreciados e admirados na exposição de Paris. Apesar de alguns críticos terem resmungado sobre "esta apelação deliberada à

classe privilegiada", a maioria das pessoas, incluindo a maior parte do público, aceitava este estilo rico pela sua própria maneira de ser. A guerra que acabaria com todas as guerras havia sido travada e esquecida, a prosperidade do pós-guerra estava em plena força e o estilo *jazz moderno* parecia perfeito. O consenso era que a exposição de Paris fazia um grande sucesso. O estilo "mais moderno dos modernos" era por vezes estranho, freqüentemente exótico, mas todos concordavam que era o futuro.

Apesar do trabalho de projetistas tão progressistas como Chareau e Mallet-Stevens ter sido apreciado, o gosto pelo modernismo tinha os seus limites. "Enquanto a senha é Simplicidade e Racionalidade", escreveu o crítico da *Architectural Record* americana, "o efeito em diversas instâncias é frio e desolador e, ocasionalmente, ridículo."<sup>5</sup> O prédio mais controverso na Exposição era, sem dúvida, o pavilhão soviético. Ele foi projetado à maneira construtivista que era então favorecida pelo novo estado revolucionário, e chocou diversas pessoas, como era a sua intenção, devido à sua aparência rígida, plana e geométrica, de madeira sem pintura. A história (apócrifa) era que, quando o pavilhão estava sendo construído na área da Exposição, os caixotes onde ele havia chegado da Rússia foram incorporados por engano.<sup>6</sup>

Próxima ao pavilhão soviético, havia uma área que havia sido confiada a uma das diversas revistas de arte publicadas na época em Paris. O pavilhão chamava-se *Esprit Nouveau* (Espírito Novo) — este era o nome da revista — e deve ter sido o que um correspondente americano tinha em mente quando reclamou de certos projetos que exibiam a "prosaiça literalidade do frio cubo de estoque de grandes estabelecimentos comerciais".<sup>7</sup> Isto não era de todo injusto, pois ele tinha uma forma semelhante à de uma caixa, e o seu exterior liso era branco, atenuado somente por enormes letras de seis metros de altura pintadas sobre uma parede — EN. A enciclopédia oficial o chamou de "uma estranheza" e garantiu ao leitor que, apesar da sua aparência esquista, não era algo de outro planeta.<sup>8</sup> Quanto ao público, ele parece não ter se interessado muito. As "estranhas concepções eslavas" do pavilhão da Rússia chamaram a atenção, mas poucos visitantes que passaram rapidamente por lá deram uma olhada na casa do

Espírito Novo. Nenhum dos artigos extensos sobre a Exposição que foram publicados na imprensa americana e inglesa sobre arquitetura mencionaram-no pelo nome. No entanto, este prédio, que não valia a pena nem criticar, provaria ser mais influente no desenvolvimento da casa do qualquer dos seus vizinhos ilustres e enaltecidos.

O pavilhão havia sido projetado pelos primos Jeanneuret, Charles-Edouard e Pierre. O primeiro, que era o editor de *L'Esprit Nouveau*, tornar-se-ia mais conhecido pelo seu recém-assumido *nom de plume*, Le Corbusier. Por que este prédio, projetado por um homem que, pode-se dizer, tornar-se-ia um dos maiores arquitetos do século XX, recebeu tão pouca atenção? Le Corbusier, que nasceu na Suíça, não era de todo desconhecido; ele já vivia em Paris há oito anos. Com o pintor Fernand Léger havia formado um movimento de arte — o purismo — e, apesar de ter construído pouco, suas idéias foram consideravelmente expostas ao público na sua revista, em diversas exposições e, mais tarde, no seu livro *Towards a New Architecture*. A explicação geralmente aceita para o descaço que se deu ao pavilhão do Espírito Novo, sugerida pelo próprio Le Corbusier, foi que houve um esforço concertado pelos organizadores da Exposição em sabotar o seu pavilhão. \* Um motivo mais simples era que a maioria das pessoas simplesmente não entendeu o Espírito Novo.

Quem visitasse o pavilhão teria achado o interior tão vazio e sem acabamento como o exterior. Não havia ornamentação, nem cortinas, nem papel de parede. Não havia uma cornija de lajeira para expor as fotos da família, não havia painéis no escritório. Não havia madeira polida, muito menos lapis-lazuli. O esquema cromático era berrante; paredes predominantemente brancas contrastavam com um tecto azul; uma das paredes da sala de estar foi pintada de marrom; os armários de mantimentos que serviam

\* Le Corbusier afirmou que as autoridades ergueram uma parede de seis metros de altura em torno do pavilhão para escondê-lo. Provas recentes indicam que a infame parede tinha uma função diferente; devido a dificuldades financeiras de última hora, a construção do novo pavilhão do Espírito Novo havia começado somente na noite anterior à inauguração da Exposição, e a parede era necessária para esconder o feio trabalho de construção, que durou mais três meses.

como divisórias foram pintados de amarelo vivo. O efeito era distintamente pouco aconchegante, o que era enfatizado pela escada, que foi feita de tubos de aço e parecia ter sido retirada diretamente da praça de máquinas de um navio. A atmosfera industrial refletia-se nas molduras das janelas, que não eram de madeira, mas de aço, de um tipo popularmente conhecido como janela de fábrica. Havia algumas transposições estranhas — a cozinha era o menor cômodo da casa, do tamanho de um banheiro, e o banheiro, que era dobrado para também servir de sala de ginástica, tinha uma parede inteira feita de blocos de vidro e era quase tão grande quanto a sala de estar. A mobília ainda era mais surpreendente. Não só havia poucos móveis, mas o ambiente parecia intencionalmente sem brilho: um par de indescritíveis poltronas de couro, cadeiras comuns geralmente encontradas em restaurantes populares e mesas que consistiam em tábuas de madeira lisa armadas sobre estruturas tubulares de aço. Comparado ao sincopado do *jazz moderno*, o Espírito Novo era uma melodia de uma nota só tocada com um apito simplório.

O desleixo deste interior não resultou de limitações orgânicas — apesar delas terem oferecido problemas —, ele era intencional. Também não foi feito *pour épater les bourgeois* — para chocar o público —, apesar do plano de Le Corbusier, exposto no pavilhão, de demolir o centro de Paris e construir prédios de sessenta andares em seu lugar ser difícil de ser levado a sério, a não ser como uma blague monumental. Mas o Espírito Novo não era uma piada. Durante os cinco anos seguintes, Le Corbusier construiu uma série de mansões cujos interiores seguiam estritamente os passos do "frío cubo de estoque de grandes estabelecimentos comerciais" e, de fato, como previu um perspicaz crítico francês, as idéias que somente cinco anos antes haviam parecido ser de outro mundo, em 1930 estavam se tornando influentes.<sup>10</sup>

Em que consistia o Espírito Novo? Primeiro, em uma rejeição total da arte decorativa. Isto significava, é claro, rejeitar a ornamentação que caracterizava os estilos de reconstrução histórica, que Le Corbusier menosprezava chamando-os de Luis A, B e C. Mas também significava rejeitar reconstruições como as do estilo *Arts*

and Crafts e do Secession, e evitar até a decoração abstrata do *Art Déco*. Isto deixaria o interior meio vazio, não é? E o que havia de errado com isto?, perguntou Le Corbusier. Podia-se sempre pendurar um pintura na parede. De fato, o pavilhão tinha trabalhos de diversos artistas parisienses de vanguarda — Picasso, Gris e Lipshitz. Mas, e quanto à mobília? Apesar de Le Corbusier ter deplorado o hábito burguês de colecionar móveis — ele ridicularizava suas casas como sendo “labirintos de móveis” —, ele tinha de admitir que algumas peças — mesas e cadeiras — eram necessárias. Mas ele também tinha a resposta para isto: as casas do Espírito Novo não mais teriam *móveis*, em vez disso, seriam mobiliadas com *equipamento*. “A arte decorativa é equipamento”, escreveu, “equipamento bonito.”<sup>11</sup>

Somente os armários de mantimentos de metal, que pareciam arquivos e que foram feitos em uma fábrica de equipamento de escritório, foram produzidos especialmente para o pavilhão. Como faltava capital e tempo suficientes para projetar peças originais, Le Corbusier foi obrigado a usar móveis prontos. Ele poderia ter usado qualquer tipo de móveis domésticos baratos produzidos em massa que estivessem à disposição, mas optou, em vez disso, por usar no lado de dentro cadeiras austríacas, daquelas de restaurantes, e móveis de parque comuns, de ferro fundido, na varanda. Recipientes de laboratório serviam como vasos de flores; copos de vidro barato de bistrô substituíam o cristal lapidado. Em lugar de candelabros ou luminárias decorativas, havia projetores de luz, lâmpadas de vitrine embutidas na parede ou simples lâmpadas.

Para a maioria dos visitantes, os corrimãos de tubos e os móveis de restaurante pareciam rudimentares e improvisados. Para eles, não havia nada de atraente em copos de vidro barato de bistrô ou em luminárias industriais. As paredes totalmente brancas eram vazias e pouco convidativas, as cores fortes e os objetos feitos em fábricas pareciam frios e impessoais. A sala de estar alta com a sua enorme janela parecia uma oficina ou o estúdio de um artista, a sua decoração espartana e os acabamentos duros e de cores vivas mais se adequavam a um estabelec-

mento comercial do que a uma casa.\* A cozinha apertada tinha todo o charme de um pequeno laboratório. Em uma exposição dedicada às artes decorativas, o pavilhão de Le Corbusier não tinha nem decoração nem, como parecia à maioria, arte.

Será que o motivo para estas mudanças drásticas, como afirma-va Le Corbusier, foram as exigências de uma “nova era mecânica”? No *The Manual of the Dwelling* (O manual da moradia), publicado dois anos antes, Le Corbusier havia oferecido conselhos ao possível dono da casa.<sup>13</sup> Surpreendentemente, poucos estavam relacionados à tecnologia doméstica. O aquecimento não foi mencionado. A ventilação quase não foi tocada. Ele não oferecia nada mais mecânico do que janelas que se abriam em todos os cômodos. A sua sugestão que a cozinha ficasse no alto para evitar cheiros era curiosa — e pouco prática. Quanto aos eletrodomésticos, o melhor que pôde fazer foi propor um aspirador de pó e um gramofone — aparelhos muito pouco revolucionários. O pavilhão demonstrava pouco interesse por detalhes técnicos como a localização conveniente das tomadas elétricas e das lâmpadas. “A casa é uma máquina para se morar” foi uma das suas frases mais famosas, mas, avaliada por uma perspectiva puramente mecanicista, o Espírito Novo oferecia pouco que fosse — digamos — novo.

No entanto, não se pode deixar de concordar com Le Corbusier quando tentava se confrontar com os problemas da moradia moderna, algo que distinguiu o seu pavilhão dos interiores suntuosos dos *ensembliers* do *Art Déco*. Ele estava tentando, por mais estranhos que seus métodos fossem, tornar a casa um lugar mais funcional voltada para a vida cotidiana e não para os problemas de decoração esotéricos, quase ultrapassados. Neste sentido, tinha diversos objetivos em comum com as engenhieiras domésticas americanas. Como Frederick e Gilbreth, Le Corbusier havia lido o livro de F.W. Taylor sobre administração científica, mas parece ter aplicado as idéias de Taylor somente às construções das casas, e não ao trabalho doméstico propriamente

\*Segundo Le Corbusier, a inspiração para a sala de estar de dois andares de altura, que dava para uma galeria e era iluminada por uma janela grande — que ele repetiu em diversas casas —, veio de um café para camundomestros de Paris.<sup>12</sup>

dito.<sup>14</sup> Se as suas tentativas de fazer um planeamento doméstico eficiente pareciam rudimentares, isto também era um indicador de como o *design* doméstico estava mais avançado nos Estados Unidos do que na Europa. Salas de estar combinadas, armários embutidos, chuveiros e iluminação camuflada, que ele apresentou como ideias "novas", já eram comuns nos Estados Unidos há décadas. Quando Ellen Richards escreveu que "a casa percebida como lar tem meramente uma roupagem externa, que deve servir como um sobretudo, sem pregas e vincos que deixem ver que é pré-fabricada", ela estava antecipando — em vinte anos — a afirmação de Le Corbusier de que "se pode ficar orgulhoso de ter uma casa tão útil quanto uma máquina de escrever".<sup>15</sup>

Mas havia uma diferença significativa na escolha das suas metáforas: roupagem e máquina. O objetivo da administração científica na fábrica era descobrir procedimentos de trabalho eficientes e padronizados. Quando estas teorias foram aplicadas à casa, as engenharias domésticas perceberam que estavam lidando com atividades que eram mais complexas e mais pessoais. Também perceberam que havia mais de uma maneira "correta" de se fazer as coisas, e o seu objetivo era ajudar as pessoas a descobrir soluções que se adequassem às suas necessidades individuais — foi por isso que Richards imaginou a casa como roupagem, que deveria servir no indivíduo. As fichas de processo de fluxo e as folhas de transferência de micromovimentos de Lillian Gilbreth deviam permitir à dona de casa organizar a casa segundo os seus *própri*os hábitos de trabalho. Ela sempre lembrava às suas leitoras de que não havia uma solução ideal; a altura da bancada da cozinha precisava ser ajustada à altura da pessoa, e a disposição mais útil dos aparelhos domésticos podia variar de uma casa para outra. As suas duas primeiras regras para aprimorar a disposição da casa eram "Deixe-se guiar pela conveniência, e não pela tradição" e "Leve em consideração as personalidades e os hábitos da sua família, inclusive os seus".<sup>16</sup>

Quando Gilbreth se referia a "padrões", ela queria dizer normas pessoais que cada família tinha para si; uma vez que estas estivessem determinadas, podia-se aplicar a técnica da administração científica para se descobrir a maneira mais eficiente de alcançá-

los. Para Le Corbusier, por outro lado, os padrões eram algo imposto de fora. Segundo ele, as necessidades humanas eram universais e podiam ser uniformizadas, e, conseqüentemente, as suas soluções eram prototípicas e não pessoais. Ele visualizava a casa como um objeto produzido em massa (uma máquina de escrever), ao qual o indivíduo deveria se adaptar. A tarefa do projetista era identificar a solução "correta"; uma vez que ela tivesse sido encontrada, cabia às pessoas se adaptarem a ela. Para Le Corbusier, os móveis ideais eram os móveis de escritório, que, como a máquina de escrever, se baseavam em "protótipos" e que, através da produção em massa, eram reproduzidos em larga escala. Em um livro que publicou logo após a Exposição Internacional, ele ilustrou isto mostrando um interior exemplar — o City-National Bank de Tuscaloosa — onde as escritaninhas e as cadeiras de escritório com idênticos ventiladores, telefones e lâmpadas — e máquinas de escrever — eram alinhadas direitinho uma atrás da outra.<sup>17</sup>

A ideia da padronização, por mais útil que fosse nos bancos, não se adapta bem às complicadas e variadas atividades que ocorrem na casa. Por isso, as ideias de Le Corbusier sobre o planeamento doméstico eram menos sofisticadas do que as das engenharias domésticas. A cozinha apertada da casa do Espírito Novo, com o espaço mínimo sobre a bancada, foi malprojetada, a sua relação com a sala de jantar era pouco funcional. O escritório aberto devia ser barulhento e pouco prático. O único cômodo que poderia ter-se beneficiado da padronização era o banheiro, que foi tratado esculturalmente, o que pouco o beneficiou. O projeto de Le Corbusier não era de uma "casa sem serviços", não era nem mesmo, apesar da sua admiração pela eficiência, particularmente pequeno. Além da grande varanda externa, a casa de três quartos tinha uma área de duzentos metros quadrados. Isto era mais de duas vezes a casa-modelo de Catherine Beecher, e era muito maior do que a casa eficiente de van Holst, que tinha uma sala de família, quatro quartos e duas varandas, e que havia sido projetada quinze anos antes.

Outra diferença entre Le Corbusier e as engenharias domésticas dizia respeito à questão de qual deveria ser a aparência

de uma casa eficiente. A atitude de Richards, Frederick e Gilbreth perante a aparência da casa só pode ser descrita como alegremente pragmática; elas estavam preocupadas com a função e não com a aparência. Elas partiam do princípio de que as pessoas teriam vontade de decorar suas casas de maneiras diferentes, e elas não viam motivo para afirmar que uma seria melhor do que a outra. Gilbreth enfatizava a importância de haver cores nas salas de trabalho, mas acrescentou que isto era uma escolha individual, e que o que poderia agradar a uns poderia ser deprimente para outros. Frederick recomendava a moda vienense "moderna" como alternativa para o caro estilo Luís XIV, mas não insistia nisso, e continuou discutindo o estilo colonial e outros estilos de reconstrução histórica. Nenhuma delas via qualquer conflito entre a decoração tradicional e a administração do lar eficiente, o que foi o motivo pelo qual os seus ensinamentos obtiveram a aceitação pública.

Foi aí que Le Corbusier se separou das engenheiras domésticas. Ele ainda era, em certo sentido, um arquiteto do século XIX que estava travando a batalha dos estilos. Era isto o que constituía o Espírito Novo — um estilo novo, um estilo adequado ao século XX, um estilo da Era das Máquinas, um estilo para se viver com mais eficiência. A sua casa não era simplesmente moderna, mas era uma casa que *parecia* moderna. Ele estava certo quanto à necessidade de haver eficiência doméstica, mesmo que isto não fosse sempre evidente na prática, mas estava errado quanto ao seu efeito sobre a aparência da casa. A eficiência não dependia da aparência do interior da casa, mas de como o trabalho era organizado dentro dela. Se a cozinha fosse planejada segundo os princípios da administração científica, realmente não importava se os armários tinham um remate colonial ou pegadores de porcelana pintada com flores, desde que as coisas estivessem nos lugares certos e não muito longe umas das outras. E se as pessoas sentiam mais conforto, e trabalhavam melhor, com tijolos padronados ou com cortinas alegres, bem, isto também era eficiência. Não foi a falta de papel de parede ou de um remate em arco de gola o que tornou a casa "moderna", foram o aquecimento central e os banheiros, ferros elétricos e máquinas de lavar

convenientes. Como a maioria dos arquitetos, Le Corbusier não entendeu, ou não quis aceitar, que o advento da tecnologia doméstica e da administração do lar havia rebaixado toda a questão do estilo arquitetônico a uma posição subordinada.

## Capítulo Nove



Marcel Breuer, *Cadeira Wassily* (1925-26)

## AUSTERIDADE

... compartilhávamos o que antes havia sido um quarto de vestir e havia sido transformado em um banheiro vinte anos antes ao se substituir a cama por uma banheira fundida de cobre com moldura de mogno, que era enclivada ao se puxar uma alavanca de bronze tão pesada quanto uma peça de engenharia naval, o resto do cômodo ficou intacto; havia sempre um fogo de carvão queimando lá no interno. Frequentemente, penso naquele banheiro — as aquarolas descoladas pelo vapor e a grande toalha esquentando no encosto de uma cadeira de braço de dintelz — e o comparo com os pequenos cubículos uniformes e clínicos que têm o brilho do cromado e do espelho, que são considerados luxo no mundo moderno.

— Evelyn Waugh  
*BRIDESHEAD REVISITED*

Quando Angelo Donghia foi contratado por Ralph Lauren e sua esposa para reformar o seu duplex de Nova York, o moderno decorador de interiores imaginou que o homem confortável de *jeans* que também criou a aparência Vanderbilt iria querer que o seu apartamento se parecesse "ou com um clube de Harvard, ou com uma casa de fazenda muito próspera".<sup>1</sup> Para a sua surpresa — e nossa — não acabou sendo nada disso. Nenhum dos dez cômodos tem uma tira de festão, tecidos decorados ou flores impressas — não há nenhum centímetro quadrado de *paisley* em todo o ambiente. Tenta-se em vão achar papel felpado ou tapeçarias de Aubusson. Não há nada disso lá; não há tapetes ou carpetes que desfigurem o piso descoberto e com sinteco, nenhuma cortina que estrague as paredes brancas lisas. Nas janelas há simples persianas de bambu

para quebrar a luz. Há umas poucas plantas enormes; há muito poucas móveis — nenhum antigo. O principal destaque da cozinha é uma ilha de trabalho de aço inoxidável com uma aparência comercial; o foco da sala de mídia é um sofá-mesa estofado com couro com controles embutidos que serve de posto de comando do entretenimento doméstico. O banheiro é dominado por uma bancada rígida que parece ser de um laboratório e se assemelha a uma sala de esterilização de um próspero hospital; é claro que ele não tem aquarelas, muito menos uma cadeira de braço de chintz. Waugh tê-lo-ia odiado.

O duplex dos Laurens é o que os arquitetos chamam de "ilusoriamente simples". Em outras palavras, não parece nada decorado. O homem que quer vestir as casas dos Estados Unidos com xadrezes parecidos com tartãs, *fenlards* e cambraias optou por algo muito mais moderno para si próprio — a decoração minimalista. Segundo as regras rígidas deste gênero, não se despem só os elementos arquitetônicos decorativos, mas todas as posses pessoais também ficam invisíveis. As luminárias são escondidas no teto, os livros e os brinquedos das crianças são escondidos em armários, até os armários são escondidos atrás de portas lisas, geralmente branco fosco. As salas de jantar parecem refeitórios de mosteiros. As cozinhas parecem tão nuas quanto os outros cômodos — a geladeira, o forno, as panelas e as colheres e espátulas estão fora do campo de visão. Em um caso extremo de *design* minimalista — o apartamento de uma *marcliande* em Londres — até as camas estão escondidas, pois elas são *futons* de algodão enrolados e guardados durante o dia. Neste mesmo apartamento, o banheiro é tão incorrupto que não tem prateleiras nem armários — a dona da casa tem que levar a escova de dentes e o sabão consigo em algo que chama de "envoltório úmido". Se isto parece estranho, temos certeza que ela "insiste com alegria que as pequenas inconveniências do seu modo de viver disciplinado valem a pena em nome de um estilo de vida altamente refinado".<sup>2</sup>

Como a moda mudou. Em 1912, quando o grande costureiro de Paris Jacques Doucet vendeu a sua coleção de arte do século XVIII e a substituiu por pinturas cubistas e surrealistas, ele contratou Paul Irbé para projetar uma decoração moderna. O resultado glamouroso — Irbé desenhou mais tarde cenários de cinema

para Cecil B. De Mille — é geralmente considerado o primeiro interior *Art Déco*. Quando Ralph Lauren quer *glamour*, ele opta por paredes lisas e por plantas em pots. Sessenta anos atrás, a dona do apartamento de Londres estaria morando em uma mistura de parques laqueadas de prateado e preto e pelcas de Leopardo, como a que foi projetada por Eileen Gray para Suzanne Talbot. Ela se reclinaria sobre angorá em uma *chaise longue* "Pirouette" e não dormiria em um colchonete de algodão no chão.

A decoração minimalista foi descrita jocosamente como "aus-teridade manifesta".<sup>3</sup> É como as versões caras de alguns automóveis que podem ser encomendadas do produtor sem marcas do modelo, ou como os trajes tradicionais que os políticos sauditas usam em conferências internacionais. Ela representa uma forma sutil de esnobismo, que se torna singular por evitar o familiar: no caso dos interiores, isto significa decoração não-decorada. Mas também é um exemplo do gosto atual pela redução da desordem e do excesso de objetos em um cômodo. Cada época, às vezes até cada década, tem o seu próprio gosto visual, assim como tem o seu próprio gosto culinário. Na década de 1970, por exemplo, houve uma mudança sensível na alimentação, que saía da comida suave em direção a uma cozinha mais temperada — comidas étnicas como o agridoce chinês e a comida apimentada típica do Texas e do México tornaram-se populares. Hoje, a *nouvelle cuisine* substituiu Escoffier, e o paladar parece pronto para uma dieta mais simples. O mesmo ocorre com os interiores: a quantidade de desenhos e objetos e o nível de riqueza e diversidade visual nos cômodos são variáveis.

Peter Thornton chamou esta característica dos interiores de "densidade".<sup>4</sup> A alta e a baixa densidade variam — como a moda, como o comprimento das saias femininas e do cabelo dos homens. Ela é função de quanta padronagem e desordem o olho pode suportar. Isto não é meramente uma questão de períodos ou estilos históricos, pois até mesmo em um período a densidade pode mudar. Um interior neopalladiano em 1720 era mais denso do que vinte anos mais tarde; por outro lado, os cômodos do meio da época vitoriana não chegavam nem perto do amontoado que havia na década de 1870, principalmente se fosse *Queen Anne*. Depois de 1920, houve uma mudança indiscutível no gosto popular e os

cômodos ficaram menos densos, uma tendência que alcançou o seu ápice com o minimalismo da década de 1970. Desde então, segundo Thornton, houve uma mudança sensível em direção a mais enfeites e mais padronagem, o que é exemplificado pelo interesse renovado pelo interior vitoriano anteriormente ignorado.

Austeridade manifesta — um curioso termo antipodal. Ele descreve bem as contradições da decoração moderna: bancadas de mármore na cozinha e persianas de bambu, divisórias de gesso pintado e portas de carvalho sob medida, um Matisse na parede e um colchonete para dormir no chão — uma atmosfera doméstica que é ao mesmo tempo altamente organizada e desajeitadamente improvisada. A decoração não tem arte, mas a falta de arte é estudada e refinada. O banheiro parece um banheiro comum com ladrilhos brancos, até que se percebe que ele foi dimensionado para que não se precisasse cortar um só ladrilho; perfetos e puros, todos se encaixam no seu devido lugar. O piso de carvalho parece bastante direto, mas cada tábuca de madeira tem exatamente o mesmo comprimento. A simplicidade também é ilusória — não é fácil projetar armários que desapareçam nas paredes ou portas sem molduras. A precisão com que os materiais se juntam é rígida; a sua perfeição intimidada e acusa ao mesmo tempo. Não é de espantar que tudo tenha que ser guardado. Não foi só a desordem que foi retirada deste ambiente, mas todos os vestígios de desleixo e de fraqueza humana, e até do próprio *design*.

Este processo de desnudamento, que é tão característico dos interiores modernos, começou com o arquiteto vienense Adolf Loos. Em 1908, ele havia escrito um ensaio controverso intitulado "Ornamentação e Crime", que defendia a abolição de toda a ornamentação da vida cotidiana, inclusive a da arquitetura e a da decoração de interiores. Loos argumentava que o que havia sido necessário no passado não era mais apropriado a um mundo moderno industrializado. Ele igualou o anseio pela ornamentação ao primitivismo e ofereceu grafito de banheiros e tatuagens como exemplos do que ele considerava uma decoração pervertida. O "crime" da ornamentação era que ela esbanjava os recursos da sociedade, tanto o dinheiro quanto o tempo das pessoas, no que, segundo Loos, era desnecessário e arcaico.

Já em 1904, Loos estava projetando mansões com paredes de emboço branco, liso e sem ornamentação, telhados planos sem cornijas e janelas retangulares sem qualquer traço de moldura ou cornija para atenuá-las — os primeiros "frios cubos de estoque de grandes estabelecimentos comerciais". Mas Loos foi um reformador, não um revolucionário. Ele se opunha à ornamentação, mas não à decoração, e os interiores dos seus cubos não se pareciam nem um pouco com os exteriores. Os cômodos eram acabados com materiais ricos, revestimentos e parquetes de mármore, e tinham móveis confortáveis e tradicionais — ele admirava o Chippendale e o *Queen Anne*. Os interiores exibiam toda a domesticidade que ele e os seus clientes vienenses esperavam de um lar.

O ataque vociferante de Loos contra os ornamentos, do qual ele se arrependeria mais tarde, abriu as portas para um questionamento indiscriminado dos valores tradicionais. Além disso, como havia estabelecido uma base moral para o seu questionamento, este logo adquiriu a retórica e a autoconfiança de uma cruzada. Para as vanguardas francesas, alemãs e holandesas, a eliminação da ornamentação era somente o começo. Elas viraram as idéias de Loos de dentro para fora, e os interiores das suas casas ficaram tão brancos e vazios como os exteriores. Todos os vestígios do passado foram removidos. Se a ornamentação era um crime, o luxo também o era. Nada mais de materiais ricos, nada mais de extravagância, nada mais de fitulas. Não demorou muito para que até o próprio bem-estar burguês fosse atacado. Papéis de parede, painéis e lambris foram substituídos por emboço, tijolos e concreto sem pintura. Quanto mais austero, melhor. As paredes não eram decoradas, os pisos eram descobertos e a iluminação, agressiva.

Depois disso, a própria noção de domesticidade foi atacada. O aconchego tinha que ser eliminado, os moralistas tinham certeza. Era por isso que os seus interiores, diferentes dos de Loos, não tinham alcovas ou cantos de lareira agradáveis. Loos havia argumentado que, se algo era prático, deveria ser usado, independente da sua idade — ele freqüentemente mandava fazer cópias de cadeiras Windsor para os seus clientes. Mas, para os cruzados, os móveis burgueses, assim como a ornamentação burguesa, deviam ser evitados. Era por isso que se abstinham de móveis de época e usavam

cadeiras comerciais, ou móveis projetados que pareciam equipamentos industriais. \* Era por isso que os armários eram feitos para parecer arquivos e as escadas, escadas de navios. A casa estava sendo refeita segundo uma nova imagem, despida das suas tradições burguesas e destituída do bem-estar íntimo e das noções de conforto arraigadas. Os arquitetos mais radicais eram explícitos quanto a isto. Medidas extremas eram necessárias para se "evitar que caíssemos presas da mesmice, do hábito e do conforto" (ênfase adicionada).<sup>6</sup> É razoável perguntarmos como um objetivo tão inauspicioso — e, pelo menos superficialmente, impopular — pudesse ter sido bem-sucedido. Isto foi consequência de uma série de incidentes, coincidências e forças históricas que não podiam ter sido previstas no verão de 1925, quando se ignorou e se desprezou o pavilhão do Espírito Novo, o infeliz arauto de um futuro que, aparentemente, ninguém queria.

Para começar, a quebra da Bolsa de 1929 e a Grande Depressão amorteceram o estilo *Art Déco*. A maioria dos clientes particulares que haviam sustentado os *ensembliers* no passado não podia mais se dar ao luxo de pagar pelo serviço especializado e pelos materiais finos; quem podia, preferia gastar o seu dinheiro de maneira mais discreta. O *Art Déco* não morreu de todo — os interiores do famoso navio oceânico *Normandie*, inaugurado em 1935, eram em *Art Déco* — mas ele deixou de ser um estilo doméstico; de qualquer modo, sempre havia sido muito caro para a maioria das pessoas. Ele continuou existindo em prédios grandes, principalmente nos que tinham de apelar para o público, e na decoração de restaurantes, lojas e hotéis, onde reinou com supremacia durante os 25 anos seguintes. A maioria das cidades americanas tinha pelo menos um cinema em *Art Déco*, cuja atmosfera glamourosa parecia feita sob medida para as produções de Hollywood. Lugares como Miami Beach e Los Angeles praticamente adotaram o estilo *Art Déco* como

\*Logo estava morando em Paris na época da Exposição Internacional e estava representando uma empresa austríaca que deve ter fornecido móveis para o pavilhão do Espírito Novo. Apesar dele ter sido o primeiro arquiteto moderno a usar cadeiras austríacas — em 1899 —, ele o fez em um café, achou que a utilização de cadeiras de restaurante por Le Corbusier em uma casa era "lamentável".<sup>5</sup>

um estilo municipal. Mas o autêntico *Art Déco* era para estetas elegantes, e não para as massas, e na sua transformação pública ele raramente era tão refinado como no seu apogeu; tornou-se uma versão grosseira e saneada da sua essência despuddorada.

Por outro lado, o estilo sem *glamour* do cubo de estoque se adequava bem à sobriedade pós-depressão; ele também se adaptava melhor aos orçamentos pequenos e aos recursos limitados — tudo o que se precisava era de tinta branca. Mas era mais do que uma questão de economia. Na década de 1920, o único governo que endossou (brevemente) o estilo antiburguês foi o da União Soviética — a primeira grande comissão de Le Corbusier foi em Moscou — pois a ideologia dos cruzados antiburgueses apelava aos socialistas revolucionários. Os novos poderes nazistas na Alemanha, por outro lado, eram fielmente tradicionais — pelo menos no que dizia respeito à arquitetura — e não queriam ter nada a ver com o que eles consideravam um estilo bolchevique. Como o neoclassicismo era favorecido por ditadores — tanto por Hitler como por Mussolini e, como veio a ser, por Stalin —, a arquitetura austera dos modernistas acabou representando, pela ausência, o antifascismo e o antitotalitarismo.

Os novos governos socialistas do pós-guerra na Inglaterra, Alemanha, Holanda e nos países escandinavos reagiram favoravelmente à retórica de tendência esquerdista e à escola moderna. Nos Estados Unidos, onde muitos arquitetos alemães modernos buscaram refúgio dos nazistas, o estilo moderno foi simularmente bem recebido, não devido aos seus ensinamentos socialistas, mas porque, devido às suas origens, ele era considerado sofisticado e vanguardista. Assim como em 1925, quando os americanos haviam visitado a Exposição Internacional para admirar o *Art Déco*, dez anos mais tarde eles estavam aprendendo sobre um outro novo estilo europeu. Desta vez, no entanto, eles estavam fazendo isto de primeira mão baseando-se em dois dos principais arquitetos alemães modernos — Walter Gropius e Mies van der Rohe. Eles foram festejados, exibidos, colocados a cargo de suas próprias escolas de arquitetura e providos de comissões. Com o apoio ativo de patrocinadores da alta sociedade, de museus, de universidades e de críticos de arquitetura, a sua abordagem da arquitetura tornou-se

preminente.<sup>7</sup> A sua reputação antitotalitária também ajudou e ele se tornou um estilo "Free World" (Mundo Livre), que representava a democracia e os Estados Unidos durante a Guerra Fria. Neste papel, não era visto somente como um outro estilo arquitetônico; ele não era só branco em aparência, mas era também moralmente imaculado. Era uma ruptura com o passado, um passado cada vez mais visto como sem valor e imoral, pelo menos do ponto de vista da arquitetura. Segundo esta visão, o *Art Déco* fora obscuro, as reconstruções vitorianas, exageradas, e o rococó comam-brioches era o pior — somente a austeridade branca era virtuosa. A decoração fazia mal à alma; tinha que ser eliminada. As pessoas seriam mais felizes se descartassem a bagagem da decoração de época. Se isto não era sempre fácil, ou agradável, pelo menos, como remédio, fazia bem.

O endosso dos políticos europeus ou dos intelectuais de Nova York não teria contribuído em muito, entretanto, se a nova arquitetura não tivesse algumas grandes vantagens práticas próprias. A reconstrução da Europa e o desenvolvimento econômico do pós-guerra americano exigiam uma maneira rápida e barata de construir que se adequasse à produção em massa e à industrialização. Tanto os estilos de reconstrução histórica como o *Art Nouveau* e o *Art Déco* precisavam de especialistas caros, assim como de materiais custosos. A arquitetura das paredes lisas e dos cômodos sem decoração não precisava de nada disso — na verdade, o estilo transformou a padronização em virtude — e somente por este motivo, pelo menos no que dizia respeito aos homens de negócios, era atraente. A reação do público não foi tão entusiasmada. Se pudesse escolher, a maioria das pessoas preferiria algo um pouco mais aconchegante, *Queen Anne* ou colonial, digamos, mas elas não foram consultadas. Prédios de estilo despido eram aceitos a contragosto por se supor de que eram "funcionais" e "eficientes". Eles eram até admirados — principalmente se fossem altos — mas não eram amados. Apesar da classe dos arquitetos e dos seus defensores terem exaltado as virtudes morais do Espírito Novo, para os leigos ele era simplesmente mais um subproduto desagradável, mas inevitável, da vida moderna, como engarrafamentos e garfos de plástico.

A decoração de interiores seguiu a arquitetura. Os arquitetos haviam aprendido a lição, e não iam perder o controle sobre o interior dos seus prédios, como haviam feito no século XIX. A arrumação do interior não era mais deixada ao capricho dos proprietários; também não podia cair nas mãos dos decoradores de interiores. Um prédio moderno era uma experiência total, não só a disposição interna, mas também os materiais de acabamento, a decoração, os acessórios e a localização das cadeiras eram planejados. O que resultou em cômodos de uma consistência visual que não era vista desde o rococó. Eles não eram o produto de uma equipe de especialistas que usassem as mesmas técnicas formais, no entanto. Os interiores mais admirados eram aqueles onde tudo havia sido projetado por um só arquiteto — inclusive a iluminação, as maçanetas e os cinzeiros. \* E, é claro, os móveis, especialmente os móveis.

Os móveis dizem tudo. Assim como um paleontologista pode reconstituir um animal pré-histórico a partir de um fragmento de osso maxilar, pode-se reconstituir o interior doméstico, e o comportamento dos seus habitantes, a partir de uma única cadeira. Um *fauteuil* Luís XV não reflete só a decoração do cômodo ao qual ele devia pertencer, mas também a encantadora elegância da época. Uma cadeira georgiana Windsor de mogno brilhante, com as suas ripas de madeira entalhadas, é a essência do comedimento cavaliresco. Uma cadeira vitoriana excessivamente estofada, com tecidos ricos e sobrecobertas de renda, representa tanto o conservadorismo daquela época quanto o seu desejo por comodidade física. Uma *chaise longue Art Déco*, estofada com pele de zebra e incrustada com madreperola, exhibe o prazer táctil e voluptuoso do luxo.

A cadeira de braço Wassily, projetada por Marcel Breuer em 1925-26, é considerada um clássico. Como a poltrona Barcelona de Mies van der Rohe da mesma época, ela exemplifica os ideais

\* Adolf Loos havia discordado da abordagem do "arquiteto único": "Sou um opositor à tendência que considera especialmente desejável que um prédio seja projetado com tudo o que existe dentro dele — até mesmo o pé de carvão — pelas mãos de um só arquiteto. Sou da opinião que o prédio pode acabar tendo uma aparência bastante monótona."<sup>8</sup> Isto surgiu em uma série de artigos que ele publicou em 1921 sob o título apropriado *Spoken into the Void* (Dito ao vazio).

do *design* de cadeiras contemporâneo: ela é leve, usa materiais feitos a máquina e não é ornamentada. É uma estrutura de tubos curvos de metal cromado, sobre a qual o couro sem estofamento é esticado para formar o assento, o encosto e os apoios de braço. Como se diz, ela parece intocada pelas mãos humanas. A sua beleza perfeita não derivou da decoração, mas da maneira explícita e estruturalmente expressiva na qual os materiais são combinados — os tubos comprimidos, o tecido tenso. Como todas as cadeiras modernas, ela não faz referência a móveis de época: as suas associações são contemporâneas e intencionalmente cotidianas. O tubo de metal curvo nos lembra uma estrutura de bicicleta, o couro duro parece uma tira para afiar navalhas de um barbeiro. Quando foi projetada, ela era diferente de qualquer cadeira que qualquer pessoa jamais havia visto — mesmo sessenta anos depois, ela ainda se parece mais com uma máquina de exercício do que com uma poltrona. É por isso que a primeira reação ao se sentar numa cadeira Wassily é favorável; fica-se surpreso que seja possível sentar em toda esta montagem pouco prometedora de planos e tubos em interseção.

Uma poltrona bem-projetada deve permitir não só que se fique à vontade ao sentar, mas também que se tome um drinque, que se leia, que se converse, que se balancem crianças sobre o joelho, que se cochile e assim por diante. Ela deve permitir que quem se sente se mova e fique em diversas posições. Esta mudança de posturas tem uma função social — a assim chamada linguagem corpórea. Deve ser possível se inclinar para a frente (para exprimir preocupação) ou se reclinar para trás (para mostrar respeito) ou se largar (para transmitir informalidade ou até desrespeito). A possibilidade de mudar de posição também tem uma importante função física. O corpo humano não foi feito para ficar em uma só posição durante períodos maiores; a imobilidade prolongada afeta negativamente os tecidos corpóreos, os músculos e as juntas. As mudanças de posição — cruzar as pernas, dobrar uma, ou as duas, debaixo do corpo, até pendurar uma perna sobre o apoio do braço — transferir o peso de uma parte do corpo para outra, aliviar a pressão e a tensão e relaxar diferentes grupos de músculos. Mesmo o assento mais bem proje-

tado logo ficará desconfortável se estes movimentos forem restritos — como bem sabem todos os passageiros de avião. Os engenheiros chamam esta tendência do corpo a mudar de posição de motilidade. A motilidade de quando se está deitado foi amplamente estudada, levando-se em consideração o conforto para dormir e as camas de hospital, onde a falta de motilidade logo provoca escaras de decúbito.<sup>9</sup> A motilidade de quem se senta não está tão compreendida, mas há indicadores de que ela seja igualmente importante para dar uma sensação de conforto.\*<sup>10</sup>

Uma maneira de permitir a motilidade é a própria cadeira se mover. Isto é o que a cadeira de balanço tradicional faz; a sua função principal não é balançar continuamente, mas permitir que quem se sente mude de posição para aliviar as tensões, tanto nas pernas como nas costas. É por isso que freqüentemente se prescrevem cadeiras de balanço para quem tem problemas nas costas. Desde a metade do século XIX, principalmente nos Estados Unidos, surgiu uma variedade de móveis em que se sentava com conforto não devido ao estofamento e ao acolchoamento, como no passado, mas devido ao movimento — flexão, rolamento, inclinação e giro. Diferente da cadeira de balanço, no entanto, estes móveis que se mexem eram mecânicos. Hoje em dia, os móveis mecânicos são associados a cadeiras de escritório e de estenógrafos, ou a assentos especiais como as cadeiras de barbeiro e de dentista, mas as suas origens são domésticas. A primeira cadeira giratória armada sobre um rodízio que se inclinava, que foi patenteada em 1853, foi feita para a casa.<sup>11</sup> As famílias vitorianas usavam diversas "máquinas para sentar": cadeiras flexíveis para costurar, sofás ajustáveis para inválidos, cadeiras giratórias para escrever e tocar piano, cadeiras de balanço mecânicas e poltronas ajustáveis.

Os móveis mecânicos não permitem somente a motilidade, eles também resolvem o problema que sempre atormentou os projectistas de móveis: o corpo humano tem diversas formas e tamanhos, e nenhuma cadeira se adequa a todos. Neste sentido, os móveis

\*A variedade de ajustes que hoje em dia é proporcionada por diversos assentos de automóveis não se destina somente a acomodar diferentes motoristas, mas a permitir que o mesmo motorista mude de posição durante viagens longas.

tradicionais sempre foram uma solução conciliatória; o melhor que se podia fazer era oferecer cadeiras em diferentes tamanhos (geralmente, as menores para as mulheres e as versões mais largas e mais pesadas para os homens) e acolhimento e estofamento suficientes para compensar a diferença. A cadeira mecânica, por outro lado, pode ser projetada de modo a ser ajustável, não só na altura do assento, mas também no ângulo e na altura do encosto. Mecanismos de inclinação permitem que a mesma cadeira assumira várias posturas, e a pressão pode ser calibrada para levar em conta os diferentes pesos corpóreos.

Cadeiras mecânicas domésticas nunca atraíram a atenção dos arquitetos e dos projetistas; eles desprezam a espreguiçadeira ajustável, ou a "poltrona do papa" — uma sobrevivente do século XIX —, e a consideram irremediavelmente vulgar.\* A cadeira Wassily, como toda a mobília doméstica moderna, não tem recursos mecânicos que permitam que quem se sente nela a ajuste para que se adapte às suas necessidades. Além disso, o ângulo muito inclinado do assento impossibilita que se sente em qualquer posição a não ser totalmente para trás; se alguém tentar se mover para a frente a fim de alcançar uma xícara de café, por exemplo, precisará se equilibrar desconfortavelmente na beira do assento que não cede. Se alguém se virar de lado, os apoios para os braços oferecerão pouca sustentação. O encosto e o assento retos desencorajam o movimento; logo se fica inquieto. Se os joelhos estiverem dobrados, as coxas não terão mais o apoio do assento retesado, o que também impede que se estique as pernas totalmente. Logo, a borda do couro duro começa a machucar a parte de baixo da coxa, e as beiradas com costura dupla dos apoios de braço arrastam desagradavelmente no cotovelo. Esta é uma poltrona na qual não se pode ficar à vontade por mais de trinta minutos de cada vez.

Como é que uma cadeira desconfortável pode também ser um "clássico"? Será que não é a sua importância histórica, dado que

\*Uma das raras tentativas de se melhorar a poltrona do papa, que tem uma aparência grande e desajustada, é a espreguiçadeira projetada por Ferdinand Porsche. O fato de um projetista de automóveis se interessar por móveis mecânicos não é surpreendente, visto que os melhores assentos de carros oferecem um nível de conforto e de ajuste jamais alcançado por qualquer cadeira doméstica e somente igualado por algumas cadeiras de escritório.

Breuer projetou a sua cadeira em 1926? Pode-se admirar a primeira bicicleta, por exemplo, por mais estranha que seja, simplesmente pelo salto inventivo que ela representa. Mas a cadeira Wassily não é de forma alguma a primeira poltrona, mesmo que fosse a primeira a ser construída de tubos de metal. De qualquer modo, o velópede antigo foi consignado a um museu, e a cadeira de Breuer ainda é produzida e vendida — e há quem se sente nela. Não é injusto escolher esta cadeira para se criticar, pois ela é um paradigma muito admirado do *design* moderno, assim como a elegante poltrona Barcelona, projetada por Mies van der Rohe, que continua dando graça a salas de espera, museus e salas de estar. A poltrona Barcelona também oferece conforto limitado. Suas almofadas finas são muito chatas para dar a sustentação adequada, a sua falta de braços dificulta o ato de sentar e levantar, e o seu assento e encosto escorregadios de couro não evitam que quem se sente deslize. Este mesmo problema de se escorregar ocorre em outras cadeiras, como a famosa espreguiçadeira de couro projetada por Charles Eames. Diversos críticos apontaram que a "falha operacional" da engenhosa cadeira Hardoy, também conhecida como espreguiçadeira de lona, cuja popularidade e reputação se tornam mais misteriosas quanto mais tempo se fica sentado nela.<sup>12</sup> Seria um exagero afirmar que todos os móveis domésticos recentes são desconfortáveis, mas é um fato que muito do que geralmente se considera exemplos importantes do *design* moderno de cadeiras demonstram ter pouca consideração pelo conforto humano.\*

Já se disse que a falha ergonômica dos móveis modernos ocorre porque não se leva em consideração as convenções tradicionais sobre o conforto para sentar.<sup>14</sup> Não é fácil reinventar a roda — ou a cadeira —, principalmente quando se insiste em que a roda deveria ser tudo menos redonda. Levou muito tempo para que os produtores de móveis do século XVIII descobrissem o ângulo correto para o assento e o encosto e as curvas, formas e materiais apropriados para se sentar com conforto. Estas melhorias foram

\*A poltrona Barcelona, a espreguiçadeira Eames e a cadeira Hardoy foram todas incluídas em uma lista de 1957 dos "em maiores produtos" escolhidos por uma ampla amostragem de projetistas, críticos e professores.<sup>13</sup>

incorporadas a uma série de protótipos como a *bergère* estofada, a *tub chair\**, e a cadeira de mesa de jantar com encosto, que se tornaram os paradigmas funcionais de maneiras bem-sucedidas de sentar. Os livros de modelos, como os de Hepplewhite e Chippendale, ofereciam as informações detalhadas que descreviam os paradigmas, e também sugeriam diversas possibilidades formais que podiam ser combinadas a elas. As dimensões do paradigma funcional eram detalhadas e explícitas e garantiam que se sentasse com conforto. As alternativas formais geralmente não eram dimensionadas e eram deixadas mais a cargo da imaginação do produtor de móveis individual. Esperava-se que ele produzisse peças originais, mas sempre dentro do contexto do paradigma; os projetos de móveis consistiam em variações intermináveis sobre um número determinado de temas.

Esta prática entrou século XX adentro. Os projetistas do *Art Déco* compartilhavam a preocupação do século XVIII por comodidade e encanto e, apesar dos seus móveis serem menores — para caberem em cômodos menores —, eles geralmente seguiam a tradição, pelo menos na forma geral. Quando Ruhlmann projetou uma poltrona, ele partiu do princípio da *tub chair* vitoriana totalmente estofada, com encosto e lados acolchoados, e uma almofada solta sobre o assento. No século XIX, ela teria sido ornamentada; a versão de Ruhlmann era mais simples, veludo sem estampa com pernas finas de ébano escuro e uma tira de madeira definindo a forma da cadeira. Apesar de um sofá Ruhlmann remeter ao seu antecendente do Império Francês, a utilização de casca de nogueira com incrustações de prata e marfim também era inconfundivelmente *Art Déco*. Uma cadeira com um encosto em forma de colher projetada por Louis Sire e André Mare, cujos detalhes tinham uma aparência moderna, continuaram a seguir a tradição do rococó de uma frente larga, um assento acolchoado *bombé* e um encosto suavemente curvo e modelado. Não é que os projetistas esnobes do *Art Déco* dessem tanto valor ao conforto — eles estavam preocupados principalmente com efeitos superficiais santuosos —

mas se dispunham a observar as convenções do passado ao brincar com as suas versões extravagantes dos velhos padrões.

Os projetistas contemporâneos não se interessam pela variação; eles querem fatos inteiramente novos. Querem desenvolver soluções próprias, sem a ajuda de paradigmas, e, deste modo, o seu trabalho passou a ser avaliado principalmente pela sua novidade. Isto levou a um "culto da originalidade", como Allan Greenberg o chamou, no qual se pergunta "o que é novo?" com mais frequência do que "o que é melhor?".<sup>15</sup> Hepplewhite e Chippendale haviam oferecido dúzias de exemplos de projetos alternativos de cadeiras para qualquer modelo específico. Cada cadeira moderna, por outro lado, é considerada única — um novo paradigma, mas um que não deveria ser copiado jamais. Um italiano enche um saco com bolas de poliestireno — uma idéia engenhosa — e esta avenida é fechada para sempre; nenhum projetista jamais tocará em bolinhas de plástico de novo. Espera-se a próxima ruptura — será que as cadeiras vão ser feitas de papelão corrugado ou de malha de plástico estendida? Como cada paradigma "pertence" ao seu projetista, ele nunca pode ser aprimorado por outros produtores de móveis — encontram-se imitações menos caras das cadeiras famosas, mas elas quase nunca são melhores. Em tais circunstâncias a evolução gradual torna-se impossível; adaptar o projeto de outra pessoa é chamado de falta de imaginação e melhorar o próprio é admitir que ele não era perfeito em primeiro lugar.

Adiciona-se ao problema do conforto o desejo dos projetistas de fazerem móveis de materiais industrializados e de usarem técnicas novas. Não é o desejo de experimentar que está errado — isto foi mostrado há um século pelos inventores dos móveis mecânicos — mas a busca da novidade. Mesmo quando trabalham com madeira, a maioria dos projetistas evita os modelos funcionais testados pelo tempo e procuram, ao invés disso, soluções totalmente novas. Quando usam métodos e materiais tradicionais, os resultados quase sempre são benéficos. O encosto e o assento de uma cadeira Breuer popular são benéficos. O encosto e o assento de uma cadeira de rolim trançada, e, como as cadeiras georgianas feitas deste material, é agradável sentar na cadeira Breuer. A cadeira Weissenhof, projetada por Mies van der Rohe, é mais confortável

\*Cadeira tipicamente inglesa de encosto e braços feitos de uma só peça semicircular. (N. da T.)

do que a cadeira Wassily, porque a estrutura tubular é coberta por bambu trançado a mão — uma técnica do século XVII. A espreguiçadeira Eames consegue o seu conforto imperfeito não da sua inovadora concha de compensado, mas por ser estofada com penas e penugem.

James Stirling, um arquiteto britânico bastante conhecido, uma vez descreveu os seus móveis favoritos da seguinte maneira: "Gosto [das cadeiras] de uma maneira intelectual. Elas não são extremamente confortáveis para sentar, apesar de, é claro, ser possível sentar nelas durante uma hora, mais ou menos, sem o perigo de desmoronarem."<sup>16</sup> Então é isto o que podemos esperar, uma hora sem uma parada cardíaca? Uma defesa nada retumbante. Por acaso, Stirling estava falando dos móveis de Thomas Hope, um dilettante do início do século XIX, que projetava cadeiras de aparência excêntrica em estilo neo-egípcio, mas, mesmo assim, o seu ponto de vista é revelador. O conforto para sentar não é mais a consideração principal para se avaliar o valor de uma cadeira; agora, ela pode ser apreciada intelectualmente. Ou esteticamente. Philip Johnson, um protegido de Mies van der Rohe, contou aos seus alunos em Harvard: "Acho que o conforto é função de se você considera uma cadeira bonita ou não."<sup>17</sup> Com uma sagacidade peculiar, ele ainda sugeriu que as pessoas que gostavam da aparência das poltronas Barcelona em casa gostariam de sentar nelas, apesar dele mesmo admitir que elas "não eram muito confortáveis".

Há algo de encantadoramente ingênuo quanto a esta crença no poder da arte para superar a realidade física. Isto, é claro, não passa de um desejo. As pessoas afundadas em uma poltrona Barcelona, ou lutando para sair de uma espreguiçadeira Eames, não sentem conforto, elas simplesmente estão dispostas a suportar o desconforto em nome da arte — ou do prestígio —, o que não é a mesma coisa. Esperamos que os nossos interiores, e os nossos móveis, sejam confortáveis e não tenham somente uma aparência atraente. Antes do século XVIII, uma cadeira podia ser considerada bem-sucedida mesmo que não fosse agradável sentar nela. Quando uma cadeira era bonita, ou grandiosa, ou impressiva, ela era "boa". Os nossos avós usavam espartilhos de osso de baleia e golas altas engomadas,

e se sentiam elegantes e com estilo — tinham cinturas apertadas e pescoco engraçado, mas podia-se argumentar que também se sentiam "bem", vestidos desta maneira. Mas se trocássemos a nossa calça *jeans* e os suéteres por trajes semelhantes, apenas nos sentiríamos mal. Já chegamos ao ponto de achar óbvio que, independente da aparência das roupas, elas devem proporcionar liberdade de movimentos, assim como esperamos que os móveis, independente da sua aparência, nos sustentarão com conforto e bem-estar.

E o que é que a cadeira do século XX nos tem a oferecer? Ela demonstra uma crença otimista na tecnologia e no uso eficiente dos materiais. Mostra uma preocupação pela fabricação, e não pelo artesanato no sentido tradicional, mas por uma montagem precisa e exata. É uma peça objetiva, sem frivolidades ou enfeites. Ela dá *sitatus*; pode-se comprar um carro usado por menos do que muitas cadeiras modernas. Ela exhibe leveza e mobilidade, e pede para ser admirada por estes motivos — assim como um abrigo de acampamento bem-feito. Mas ela não convida a nos sentarmos nela, ou, pelo menos, não por muito tempo. A cadeira rococó convida a uma conversa e a cadeira vitoriana convida a cochilos após as refeições, mas a cadeira moderna é totalmente comercial. "Vamos eliminar este negócio de sentar e voltar a algo mais prático", ordena ela. Ela representa muitas coisas, esta cadeira, mas não mais o bem-estar, o descanso ou, digamos a verdade, o conforto.

Duzentos anos atrás, quando as pessoas vinham à loja de Thomas Chippendale na St. Martin's Lane, em Londres, para comprar cadeiras ou mesas de lado, elas não se preocupavam em estar comprando clássicos, nem poderiam imaginar que, muito mais tarde, estas peças seriam procuradas por colecionadores. Elas compravam cadeiras Chippendale porque os seus projetos, apesar de serem chamados de Luis XV, neogótico, ou chinês, eram novos, e porque queriam mobiliar as suas casas da maneira mais moderna. Por outro lado, em 1977, quando a revista *Better Homes and Gardens* fez uma enquete com os seus leitores, somente 15% preferiam o "estilo mais moderno".<sup>18</sup> O que a maioria das pessoas queria, e continuou querendo, eram móveis antigos — não necessariamente velhos — e uma decoração tradicional, exatamente o

que Ralph Lauren está oferecendo no "Raça Pura" e no "Nova Inglaterra". Se as lojas de departamentos ou as revistas de decoração são um indicador, a primeira escolha da maioria das pessoas seria morar em cômodos que pareçam, tanto quanto o seu orçamento permitir, com os de seus avós.

Ninguém acha isto estranho. Mas, como Adolf Loos apontou, tal nostalgia está ausente dos outros aspectos da vida cotidiana. Nós não ansiamos por uma cozinha de época. A nossa preocupação com a saúde e com a alimentação alterou os nossos hábitos alimentares, assim como o que comemos; a nossa admiração por corpos magros poderia deixar perplexo o século XIX mais corpulento. Nós mudamos a nossa maneira de falar, nossos modos e o nosso comportamento público e privado. Não sentimos a necessidade de reviver a prática dos cartões de visitas, por exemplo, ou de nos entregarmos à corte prolongada com damas de companhia. Um retorno ao decoro do século XVIII não se adequaria bem ao nosso estilo de vida informal. A não ser que sejamos colecionadores, nós não dirigimos carros antigos. Queremos automóveis que sejam mais econômicos, mais seguros e mais confortáveis, mas não imaginamos que estas melhorias possam ser alcançadas pela ressurreição de modelos de carros de épocas anteriores. Nós nos sentiríamos esquisitos em um Modelo T do mesmo modo como nos sentiríamos estranhos em calções bufantes, ou em uma sala-balão; no entanto, apesar de não nos podermos imaginar usando trajes de época, não achamos nada estranho revestir a nossa casa com decoração de época.

Um escritor propôs uma explicação para esta nostalgia: "Os americanos podem ser fascinados pelo futuro, mas eles não querem morar nele."<sup>19</sup> Isto parece convincente, mas é impreciso. Por um lado, isto indica que a resistência à inovação na casa seja uma tradição americana, enquanto que, na verdade, as enormes mudanças que ocorreram na casa no final do século XIX e a introdução da administração do lar eficiente pelas engenheiras domésticas não faziam praticamente nenhuma oposição às inovações. E nunca houve uma oposição aos equipamentos "futuristas", fossem eles telefones portáteis, banheiras de hidromassagem, computadores caseiros ou vídeos de tela grande. Por outro lado, o "futuro" onde

as pessoas não parecem querer viver — paredes brancas, cortinações de tubos e móveis de aço e couro — não é chocantemente novo. O Espírito Novo já tem sessenta anos e já houve tempo suficiente para nos acostumarmos a ele.

A nostalgia pelo passado é geralmente um sinal de insatisfação com o presente. Chamei o interior moderno de "uma ruptura na evolução do conforto doméstico". Ele representa não tanto uma tentativa de introduzir um novo estilo — esta é a sua menor parte —, mas de mudar hábitos sociais e até de alterar o significado cultural subjacente do conforto doméstico. A sua recusa às tradições burguesas o fez questionar, e rejeitar, não só o luxo, mas o bem-estar, não só a desordem, mas a intimidade. A sua ênfase em espaço o fez ignorar a privacidade, assim como o seu interesse por materiais e objetos com aparência industrial o desviaram da domesticidade. A austeridade, tanto a visual quanto a tátil, substituiu o encanto. O que começou como um empenho de racionalização e simplificação acabou se tornando uma cruzada teimosa; não, como se afirma frequentemente, uma reação a um mundo em mutação, mas uma tentativa de mudarmos o nosso modo de vida. E uma ruptura, não porque elimina os estilos de época, não porque elimina a ornamentação e não porque enfatiza a tecnologia, mas porque ataca o próprio conceito de conforto. É por isso que as pessoas olham para o passado. A sua nostalgia não resulta de um interesse pela arqueologia, como algumas reconstruções vitorianas, não de uma simpatia por uma época em particular, como o classicismo jeffersoniano. Nem é uma rejeição da tecnologia. As pessoas apreciam os benefícios do aquecimento central e da luz elétrica, mas os cômodos de uma casa de campo colonial ou de uma mansão georgiana — que não tinham nada disso — continuam sendo atraentes, pois oferecem uma quantidade de algo que está ausente do interior moderno. As pessoas se voltam para o passado porque estão procurando algo que não encontram no presente — conforto e bem-estar.



Norman Rockwell, *Willie Gillis in College* (1946)

## CONFORTO E BEM-ESTAR

*...ultimamente tenho pensado que o conforto talvez  
seja o máximo do luxo.*

— Billy Baldwin

segundo citação no *THE NEW YORK TIMES*

O bem-estar doméstico é uma necessidade humana fundamental, que está profundamente enraizada em nós e que precisa ser satisfeita. Se não se satisfaz esta necessidade no presente, é natural que ela seja procurada na tradição. Ao fazê-lo, no entanto, não devemos confundir a noção de conforto com decoração — a aparência externa dos cômodos — nem com comportamento — como estes cômodos são usados. A decoração é primordialmente um produto da moda e a sua longevidade é medida em décadas, ou menos. Um estilo de decoração como o *Queen Anne* durou, no máximo, trinta anos; o *Art Nouveau*, um pouco mais do que uma década; o *Art Déco*, menos do que isto. O comportamento social, que é função de hábitos e costumes, é mais duradouro. A prática masculina de ir a um cômodo especial para fumar, por exemplo, começou no meio do século XIX e entrou século XX adentro. Em 1935, o navio *Normandie* ainda tinha uma sala de fumar, apesar de, naquela época, as mulheres já terem começado a fumar em público. Fumar em público durou uns quarenta anos, mas é provável que em pouco tempo este hábito acabe de vez e que retornemos à época em que se considerava falta de educação fumar na frente dos outros. As noções culturais de conforto, por outro lado, têm uma vida que é medida em séculos. A domesticidade, por exemplo, já existe há mais de trezentos anos. Neste meio-tempo, a “densidade” da decoração de interiores variou, os cômo-

dos trocaram de tamanho e de função e foram mais ou menos enclidos com móveis, mas o interior doméstico sempre revelou uma sensação caseira e de intimidade.

As mudanças na moda ocorrem com mais frequência do que as mudanças no comportamento; as noções culturais, por durarem tanto, resistem mais às mudanças e, conseqüentemente, tendem a limitar tanto o comportamento como a decoração. Apesar das novas modas com frequência serem chamadas de revolucionárias, elas raramente o são, pois só podem alterar levemente os costumes sociais, sem modificar em nada a cultura tradicional. O cabelo comprido, símbolo da rebelião da década de 1960, era proclamado como uma grande mudança cultural; acabou sendo o que já deveríamos saber desde aquela época — uma moda de curta duração. Quando a moda tenta mudar o comportamento social, ela o faz por sua própria conta e risco. As roupas de papel, por exemplo, outra moda da década de 1960, não satisfaziam o uso tradicional das roupas como símbolo de *status*, e não duraram muito tempo. O poder da cultura em limitar o comportamento fica evidente quando se adotam costumes estrangeiros. A banheira quente japonesa, por exemplo, é atualmente uma moda americana — ela pode vir a se tornar um hábito — mas as tradições do banho no Japão e nos Estados Unidos são extremamente diferentes. A banheira quente, conseqüentemente, tornou-se uma recreação social ocidental, em vez de continuar sendo um ritual semi-religioso e contemplativo. A adaptação ocorre em ambas as direções, e, assim como a banheira quente foi ocidentalizada, os japoneses alteraram os nossos costumes domésticos para que se adaptassem aos seus próprios hábitos e à sua própria cultura.\*

Da mesma maneira, ao se adotar elementos do passado, também precisa haver uma adequação aos hábitos contemporâneos. É por isso que as reconstruções de época, mesmo quando não eram invenções totais, nunca tiveram a intenção de ser recriações autênticas do passado; elas sempre foram, no sentido estrito da palavra,

\*Segundo George Fields, um consultor de *marketing* australiano, eletrodomésticos como máquinas de lavar e geladeiras têm uma "posição psicológica superior" para os japoneses, que dão a mesma importância a estes equipamentos utilitários que os americanos dão aos móveis; em uma casa japonesa, a geladeira poderia tão bem estar colocada na sala de estar quanto na cozinha.

"superficiais". Quando o estilo gótico voltou a ser apreciado no século XVIII, ele influenciou a decoração dos cômodos, mas sem a intenção de reconstituir a "casa grande", nem a falta de privacidade medieval — a disposição básica da casa vitoriana permaneceu intacta. Quando os interiores do Renascimento entraram na moda nos Estados Unidos na década de 1880, não se tentou voltar o relógio; o estilo sempre era usado seletivamente, e somente em cômodos específicos. Não havia cozinhas do Renascimento, por exemplo — a noção de áreas de trabalho planejadas para se tornarem convenientes e eficientes já era um componente muito forte da cultura doméstica.

Não se pode recapturar o conforto do passado ao copiar a sua decoração. Aparência dos cômodos fazia sentido, pois era o ambiente para um tipo específico de comportamento que, por sua vez, era condicionado pela maneira como as pessoas imaginavam o conforto. Reproduzir aquele sem reproduzir este seria o mesmo que só construir o cenário para apresentar uma peça e esquecer dos atores e do texto. Seria uma experiência vazia e nada satisfatória. O que mudou mais foi a realidade do conforto físico — o padrão de vida —, geralmente resultante dos avanços da tecnologia. As mudanças tecnológicas influenciaram a evolução do conforto ao longo da história, é claro, mas estamos em uma posição privilegiada. A evolução da tecnologia doméstica que foi traçada nos capítulos anteriores demonstra que a história dos prazeres físicos pode ser dividida em duas grandes fases: todos os anos até 1890 e as três décadas seguintes. Se isto parece do outro mundo, vale a pena recordar que todos os equipamentos "modernos" que contribuem para o conforto doméstico — aquecimento central, encanamento interno, água corrente quente e fria, luz e força elétricas e elevadores — não existiam antes de 1890 e já eram bem conhecidos em 1920. Vivemos, queramos ou não, no extremo oposto de uma grande divisão tecnológica. Como nos lembra John Lukacs, apesar da casa de 1930 nos ser familiar, ela seria irreconhecível para um cidadão de 1885.<sup>2</sup> Até então, recriar o passado era plausível — mesmo que raro — e depois de 1920 tornou-se uma excêntridade.

O conforto mudou não somente qualitativamente, mas também quantitativamente — tornou-se um produto de massa. Depois

de 1920, principalmente nos Estados Unidos (um pouco mais tarde na Europa), o conforto físico na casa não era mais o privilégio de uma parte da sociedade, ele era acessível a todos. Esta democratização do conforto se deveu à produção em massa e à industrialização. Mas a industrialização teve outros efeitos — ela tornou o trabalho manual um luxo (neste sentido, a análise de Le Corbusier estava correta). Isto também nos separa do passado. Como descobriram os projetistas do *Art Déco*, depender do artesanato era caro e significava ter uma clientela extremamente limitada. Podemos admirar o escritório Luís XV da Sra. Lauder, mas quantas pessoas poderiam se dar ao luxo de ter pelo menos boas reproduções, quanto mais antiguidades autênticas? Se insistimos no rococó, temos de nos contentar com imitações pobres que não são nem cômodas nem deletosas. Somente os prósperos ou os muito pobres podem viver no passado; somente os primeiros o fazem por opção. Quando se tem dinheiro o suficiente — e empregados o bastante —, uma casa de campo georgiana é exatamente o que se quer. Mas a realidade das casas pequenas sem empregados impossibilita que a maioria das pessoas empreenda tais restaurações totais: quem vai tirar o pó de todas estas cornijas bonitas, quem vai sacudir os tapetes e polir o bronze?

A moda atual de decorar interiores com pedaços de ornamentação de aparência tradicional, sem aderir a qualquer estilo tradicional, parece, pelo menos superficialmente — e principalmente na superfície —, uma alternativa aceitável. É uma solução conciliatória barata mesmo que fria — nem revisionismo completo, nem modernismo puro. Mas o assim chamado pós-modernismo não entendeu o cerne do problema: colocar um pedaço de cornija estilizada ou um coluneta clássica simbólica não é exatamente o que está em questão. Não são referências históricas diluídas o que falta às casas das pessoas. O que se precisa é de uma sensação de domesticidade, e não de mais dados; uma sensação de privacidade, e não de janelas neopalladianas; um ambiente aconchegante, e não capitéis de gesso. O pós-modernismo se interessa mais pela história (na maior parte das vezes, obscura) da arquitetura do que pela evolução das noções culturais que a história representa. Além disso, ele reluta em questionar alguns dos princípios básicos do modernismo — o seu nome é adequado, pois ele quase nunca é antimo-

dermo. Apesar da sua graça visual e da sua indiferença moderna, ele não ataca o problema básico.

*Não é necessário repensar os estilos burgueses, mas as tradições burguesas.* Devríamos olhar para o passado não de um ponto de vista estilístico, mas levando em consideração a própria noção de conforto. O interior burguês holandês do século XVII, por exemplo, pode nos ensinar muito sobre como morar em espaços pequenos. Ele dá idéias de como criar uma atmosfera de domesticidade aconchegante com materiais simples, janelas do tamanho certo no lugar certo e móveis embutidos. A maneira como as casas holandesas se abriam para a rua, a cuidada variedade de tipos de janelas, a gradação planejada dos cômodos cada vez mais privados e a série de pequenos lugares para sentar são recursos arquitetônicos que ainda são aplicáveis.<sup>3</sup> A casa *Queen Anne* oferece lições semelhantes sobre o planejamento irregular. Os vitorianos eram confrontados com implementos tecnológicos mais inovadores do que os nossos, e a facilidade com que incorporavam a nova tecnologia às suas casas sem sacrificar os confortos tradicionais é instrutiva. A casa americana de 1900 a 1920 mostra que se pode lidar efetivamente com a conveniência e a eficiência sem, de modo algum, criar uma atmosfera fria e maquiavel.

Repensar as tradições burguesas significa retornar a disposições de casas que ofereçam mais privacidade e intimidade do que o assim chamado plano aberto, onde o espaço pode "fluir" de um cômodo ao outro. Isto gera interiores muito interessantes visualmente, mas há um preço a ser pago por esta emoção. O espaço flui, mas também o que se vê e o que se ouve — desde a Idade Média, as casas não oferecem tão pouca intimidade pessoal aos seus habitantes. É difícil até para famílias pequenas morarem em tais interiores abertos, principalmente se estiverem usando a grande variedade de equipamentos de entretenimento doméstico que se tornaram populares — televisões, videocassetes, equipamento de som, jogos eletrônicos e assim por diante. O que se precisa é de muito mais cômodos pequenos — alguns não precisam ser maiores do que alcovas — para se adequar à ampla variedade de atividades de lazer na casa moderna.

Isto também significa um retorno a móveis confortáveis; não cadeiras que façam uma declaração artística, mas cadeiras onde se tenha prazer em sentar. Para tanto, deve-se ir tanto para a frente

quanto para trás — para trás, para recuperar o conhecimento de ergonomia do século XVIII, e para a frente, para projetar móveis que possam ser ajustados e modificados para se adequarem a diferentes indivíduos. Isto significa retornar à noção de que móveis são objetos mais práticos do que estéticos e algo mais durável do que uma novidade passageira.

Outra tradição que deveria ser repensada é a da conveniência. Em diversas partes da casa, o pragmatismo das primeiras engenheiras domésticas foi perdido ao se enfatizar a aparência visual. É a estética, e não a praticidade, o que predomina. A cozinha moderna, onde tudo fica escondido em armários artisticamente projetados, parece bem organizada, como um escritório bancário. Mas uma cozinha não funciona como um escritório; se é que se parece com alguma coisa, é com uma oficina. As ferramentas devem estar descobertas em lugares acessíveis, próximas de onde o trabalho é realizado, e não escondidas debaixo de bancadas ou em armários fundos difíceis de alcançar. Já se identificou a necessidade de diferentes alturas de superfícies de trabalho há muito tempo, mas as cozinhas continuaram tendo bancadas uniformes, de altura e largura padronizadas, com um acabamento feito do mesmo material. Esta armadura e uniformidade seguem a máxima moderna que requer falta de desarranjo e simplicidade visual, mas contríbuen pouco para melhorar o conforto do trabalho.

O pequeno banheiro padronizado (cuja disposição não foi alterada desde 1850) parece eficiente, mas não se adapta bem à casa moderna. A combinação de banheira e chuveiro é estranha, as peças não são nem especialmente confortáveis nem fáceis de limpar. Por motivos higiênicos e funcionais, o lavabo deveria ser separado, assim como é na Europa. Quando as casas tinham muito mais cômodos, os banheiros podiam ser pequenos. Hoje em dia, realizam-se atividades no banheiro que antes ocorriam nos quartos de vestir, nos quartos de criança e nos *boudoirs* (mesmo as máquinas de lavar agora podem ficar no banheiro). Em casas pequenas, pode ser que o banheiro seja o único cômodo totalmente privado e, apesar do banho não ser um ritual nos Estados Unidos como é no Japão, ele certamente é um tipo de relaxamento, e no entanto esta atividade ocorre em um cômodo que não tem nem charme

nem comodidade. A cozinha moderna também é muito pequena. Os primeiros estudos sobre cozinhas enfocavam a redução dos passos dados enquanto se preparava a comida. Isto criou a cozinha pequena, assim chamada eficiente — geralmente sem janelas —, onde há uma pequena área de bancada, mas onde se pode trabalhar praticamente sem se mover. Se tal arranjo algum dia foi conveniente, o que é questionável, ele ultrapassou a sua utilidade. Não há espaço suficiente para a quantidade de eletrodomésticos — liquidificador, batedeira, máquina de fazer massa e moedor de café — necessária à dona de casa consciente do seu tempo.

Desde o século XVII, quando a privacidade foi introduzida na casa, o papel das mulheres em definir o conforto foi preeminente. O interior holandês, o salão rococó, a casa sem empregados — tudo foi resultado da invenção feminina. Pode-se argumentar, somente com um pouco de exagero, que a noção de domesticidade foi primordialmente uma idéia feminina. A noção de eficiência também. Quando Lillian Gilbreth e Christine Frederick introduziram a administração e a eficiência na casa, elas partiram do princípio de que este trabalho seria feito por uma mulher cuja principal ocupação seria cuidar da família. A administração doméstica pode ter sido mais eficiente, mas o trabalho de casa ainda era uma tarefa de horário integral — o lugar da mulher era em casa. O desejo das mulheres segurem carreiras — e não somente por motivos econômicos — mudou tudo isto. Isto não significa que a domesticidade vá desaparecer, apesar disto poder significar que a casa deixará de ser “o lugar da mulher”. A falta de empregados do início do século XX promoveu um interesse pelas máquinas que ajudariam a dona de casa e reduziriam o tédio do serviço doméstico; a presença diminuída da mulher na casa requer máquinas que realizem as tarefas sozinhas. Os eletrodomésticos mais recentes, como máquinas de lavar automáticas, fazedores de cubos de gelo, fornos autolimpantes e geladeiras *frost-free*, são feitos para substituir operações manuais por operações mecânicas auto-reguladas — todas parcialmente automatizadas. Este desenvolvimento — de ferramentas a máquinas a automátos — é característico de todas as tecnologias, tanto na casa quando no local de trabalho.<sup>4</sup> O secador de roupas leva ao compressor de roupas manual e depois mecânico, que é substituído pela secadora automática. A disponibilidade de *microchips*

baratos está acelerando a chegada do dia em que a automação total entrará na casa na forma de robôs domésticos — serviços mecânicos.

Repensar a tradição burguesa do conforto é fazer uma crítica implícita à modernidade, mas não é rejeitar a mudança. Na verdade, a evolução do conforto vai continuar. No momento, esta evolução está sendo dominada pela tecnologia, apesar de não tanto quanto no passado. Isto não precisa desumanizar a casa mais do que aslareiras que funcionam ou a eletricidade o fizeram no passado. Será que realmente podemos ter aconchego e robôs? Isto vai depender de como vamos conseguir nos desencilhar dos entusiasmos rasos do modernismo e de como vamos desenvolver uma compreensão mais genuína do conforto doméstico.

O que é conforto? Talvez esta pergunta devesse ter sido feita antes, mas, sem um exame da longa evolução deste tópico complexo e profundo, a resposta certamente estaria errada ou, pelo menos, incompleta. A resposta mais simples teria sido que o conforto diz respeito somente à fisiologia humana — sentir-se bem. Não há nada de misterioso quanto a isto. Mas isto não explicaria por que, apesar do corpo humano não ter mudado, a nossa noção do que seja confortável seja diferente da de cem anos atrás. A resposta também não é que o conforto seja uma experiência subjetiva de satisfação. Se o conforto fosse subjetivo, seria de esperar que se tivessem atitudes diferentes perante ele; ao invés disso, em qualquer período histórico em particular sempre houve um consenso demonstrável sobre o que é confortável e o que não é. Apesar do conforto ser uma experiência pessoal, o indivíduo o julga seguindo normas mais amplas, que indicam que ele pode ser uma experiência objetiva.

Se o conforto é objetivo, deve ser possível medi-lo. Isto é mais difícil do que parece. É mais fácil saber quando sentimos conforto do que por quê, ou a que nível. Seria possível identificarmos o conforto registrando as reações de uma grande quantidade de pessoas, mas isto se pareceria mais com uma pesquisa publicitária ou de opinião do que com um estudo científico: um cientista prefere estudar cada coisa de cada vez e, principalmente, medi-las. Acaba que, na prática, é muito mais fácil medir o desconforto do que

o conforto. Para determinar uma "área de conforto" térmica, por exemplo, verifica-se a que temperaturas a maioria das pessoas sente calor ou frio, e o que estiver no meio automaticamente se torna "confortável". Ou, quando se está tentando identificar um ângulo apropriado para o encosto de uma cadeira, pode-se sujeitar pessoas a ângulos muito inclinados ou muito rasos, e o ângulo "correto" estará entre os dois pontos onde as pessoas exprimem desconforto. Experimentos semelhantes foram feitos levando-se em consideração a intensidade da luz e do barulho, a dimensão dos cômodos, a dureza e a maciez dos móveis para sentar ou deitar, e assim por diante. Em todos estes casos, o alcance do conforto é descoberto ao se medir os limites onde as pessoas começam a sentir desconforto. Quando o interior do ônibus espacial estava sendo projetado, fez-se um modelo de papelão da cabine. Os astronautas tinham que se mover dentro deste modelo de tamanho natural, imitando as suas atividades diárias e, todas as vezes que eles esbarravam em um canto ou um ressalto, o técnico eliminava o incômodo. Ao final do processo, quando não havia mais obstruções, a cabine foi considerada "confortável". A definição científica do conforto seria algo como "conforto é uma condição em que se evitou o desconforto".

A maioria das pesquisas científicas que foram feitas sobre o conforto terrestre é referente ao lugar de trabalho, visto que se descobriu que o ambiente mais confortável influi sobre o moral e, portanto, sobre a produtividade dos trabalhadores. Uma estimativa recente sobre dores nas costas indica quanto o conforto pode afetar o desempenho econômico. As dores nas costas — consequência de uma má postura de trabalho — contribuem para mais de 93 milhões de dias de trabalho perdidos, uma perda de nove bilhões de dólares para a economia americana.<sup>5</sup> O moderno interior de escritórios reflete a definição científica de conforto. Os níveis de iluminação já são cuidadosamente controlados para que fiquem dentro de um nível aceitável para a conveniência ótima para a leitura. Os acabamentos das paredes e dos pisos são calmantes; não há cores berrantes. As mesas e as cadeiras são projetadas para evitar a fadiga.

Mas quanto conforto sentem as pessoas que trabalham nestes ambientes? Como parte do esforço de melhorar as suas instalações, uma grande empresa farmacêutica, a Merck & Company, fez uma

pesquisa com dois mil dos seus funcionários de escritório quanto às suas opiniões sobre o local de trabalho — um interior comercial moderno e bonito.<sup>6</sup> A equipe de pesquisa preparou um questionário que listava diversos aspectos do local de trabalho. Estes incluíam fatores que interfeririam na aparência, na segurança, na eficiência do trabalho, na conveniência, no conforto e assim por diante. Os empregados deveriam exprimir a sua satisfação, ou a sua insatisfação, quanto aos diferentes aspectos e também deviam apontar os aspectos que eles pessoalmente consideravam ser os mais importantes. A maioria fez a distinção entre as qualidades visuais do seu ambiente — decoração, esquema cromático, tapetes, cobertura das paredes, aparência da escritaninha — e os aspectos físicos — iluminação, ventilação, privacidade e conforto da cadeira. Este último grupo foi incluído na lista dos dez fatores mais importantes, junto com o tamanho da área de trabalho, a segurança e o espaço para guardar objetos pessoais. É interessante que nenhum dos fatores puramente visuais foi percebido como de maior importância, o que mostra como está errado o conceito de que o conforto é somente uma função da aparência ou do estilo.

O que é mais revelador é que os funcionários da Merck expressaram algum nível de insatisfação com *dois terços* dos mais de trinta diferentes aspectos do local de trabalho. Entre os que provocavam as reações mais negativas estavam a falta de privacidade para conversar, a qualidade do ar, a falta de privacidade visual e o nível da luz. Quando se perguntou quais eram os aspectos do interior do escritório sobre os qual gostariam de ter controle individual, a maioria das pessoas apontou a temperatura do ambiente, o nível de privacidade, a escolha da cadeira ou da escritaninha e a intensidade da luz. O controle sobre a decoração foi considerado a menor prioridade. Isto parece indicar que, apesar de haver um acordo amplo quanto à importância da iluminação e da temperatura, há opiniões bastante divergentes quanto ao nível exato de luz e de calor que dá conforto aos diferentes indivíduos; o conforto é obviamente objetivo e subjetivo.

Os escritórios da Merck foram projetados para eliminar o desconforto, no entanto esta pesquisa mostrou que a maioria dos funcionários não estava sentindo bem-estar no seu local de trabalho — a incapacidade de se concentrar era uma reclamação comum.

Apesar das cores tranquilizantes e dos móveis bonitos (de que todos gostavam), algo estava faltando. A abordagem científica parte do princípio de que, se os ruídos de fundo forem abafados e se a visão direta for controlada, o trabalhador de escritório sentirá conforto. Mas o conforto para trabalhar depende de muitos outros fatores além destes. Também precisa haver uma sensação de intimidade e de privacidade, que é gerada pelo equilíbrio entre o que é isolado e o que é público; muito de um ou de outro provocará desconforto. Um grupo de arquitetos da Califórnia recentemente identificou nove diferentes aspectos que o recinto de trabalho deve ter para criar esta sensação.<sup>7</sup> Isto incluía a presença de paredes atrás e do lado do trabalhador, a quantidade de espaço aberto na frente do funcionário, a área de trabalho, se o recinto é muito fechado ou muito aberto, uma vista para fora, a distância à pessoa mais próxima, a quantidade de pessoas na região próxima e o nível e o tipo de ruído. Como a maioria dos projetos de escritório não se preocupa diretamente com estas questões, não é de surpreender que as pessoas tenham dificuldades para se concentrar no trabalho.

A falácia da definição de conforto é que ela considera somente os aspectos mensuráveis do conforto e nega a existência do resto com uma arrogância peculiar — muitos cientistas comportamentais concluíram que, como as pessoas só sentem o desconforto, o conforto como fenômeno físico não existe de forma alguma.<sup>8</sup> Não é de surpreender que a intimidade genuína, que é impossível de medir, esteja ausente de todos os ambientes de escritório planejados. A intimidade no escritório, ou na casa, não é incommuni; há muitas experiências complexas que resistem a serem medidas. É impossível, por exemplo, descrever cientificamente o que distingue um excelente vinho de um medíocre, apesar de um grupo de especialistas em vinho não ter dificuldades em dizer qual é qual. A indústria do vinho, como os produtores de chá e café, ainda depende de testagem não-técnica — o "nariz" do degustador — e não só de padrões objetivos. Seria possível definir um limite inferior abaixo do qual um vinho teria um gosto "ruim" — acidez, teor alcoólico, doçura e assim por diante — mas ninguém sugeriria que, simplesmente por evitar estas deficiências, o vinho ficasse bom. Um ambiente pode parecer desconfortável — ele pode ser muito claro para a conversa íntima, ou muito escuro

para se ler — mas evitar tais incômodos não produzirá imediatamente uma sensação de bem-estar. A monotonia não perturba o bastante para ser um incômodo, mas também não é estimulante. Por outro lado, quando abrimos uma porta e pensamos “Que cômodo confortável!”, estamos reagindo positivamente a algo especial ou a uma série de coisas especiais.

Aqui temos duas descrições de conforto. A primeira é de um decorador de interiores de renome, Billy Baldwin: “Conforto para mim é um cômodo que funciona para você e para os seus convidados. São móveis bastante acolchoados. É ter uma mesa à mão para apoiar um copo ou um livro. Também é saber que, se alguém puxar uma cadeira para conversar, o ambiente não vai desmoronar. Estou cansado da decoração planejada.”<sup>9</sup> A segunda é de um arquiteto, Christopher Alexander: “Imagine-se em uma tarde de inverno com um bule de chá, um livro, uma luz paralela e duas ou três almofadas grandes para se apoiar. Agora fique confortável. Não de uma maneira que você possa mostrar para outras pessoas e dizer quanto você gosta disso. Estou dizendo de modo que você *realmente* goste disso, por *você*. Você coloca o chá onde possa alcançá-lo: mas onde não possa derrubá-lo por acaso. Você puxa a luz para baixo, para iluminar o livro, mas sem muita claridade e de tal modo que não dê para ver a lâmpada diretamente. Você coloca as almofadas atrás de si e as posiciona, uma a uma, exatamente onde as quer, para apoiar as costas, o pescoço, o braço: para que você seja sustentado com conforto, exatamente da maneira que quer beber o chá e ler e sonhar.”<sup>10</sup> A descrição de Baldwin resultou de sessenta anos decorando casas; a de Alexander se baseou na observação de pessoas comuns em lugares comuns. \* No entanto, ambos parecem convergir ao descrever a atmosfera doméstica instantaneamente reconhecível pelas suas características comuns e humanas.

Estas características são algo com o que a ciência não consegue lidar, apesar de, para o leigo, um quadro, ou uma descrição escrita, ser uma prova suficiente delas. “O conforto é simplesmente uma

invenção verbal”, escreve um engenheiro desanimadoramente. <sup>11</sup> É claro que o conforto é exatamente isto. Ele é uma invenção — um artifício cultural. Como todos os conceitos culturais — infância, família, gênero —, ele tem um passado e não pode ser compreendido sem uma referência à sua história específica. Definições unidimensionais e técnicas do conforto, que ignoram a história, sempre serão insatisfatórias. Como são ricas, por comparação, as descrições do conforto de Baldwin e de Alexander. Eles incluem a conveniência (uma mesa à mão), a eficiência (uma fonte de luz ajustável), a domesticidade (uma xícara de chá), o bem-estar físico (cadeiras estofadas e almofadas) e a privacidade (ler um livro, conversar). A intimidade também está presente nestas descrições. Todas estas características juntas contribuem para a atmosfera de tranquilidade interior que é parte do conforto.

É aí que está o problema de se compreender e achar uma definição simples para o conforto. E como tentar descrever uma cebola. Parece simples por fora, simplesmente uma forma esférica. Mas isto engana, pois uma cebola também tem diversas camadas. Se as cortamos, ficamos com uma pilha de cascas de cebola, mas a forma original desaparece; se descrevermos cada camada separadamente, perdemos a visão do todo. Para complicar ainda mais o problema, as camadas são transparentes, de modo que, quando vemos a cebola inteira, também vemos algo do seu interior. Do mesmo modo, o conforto é, ao mesmo tempo, algo simples e complexo. Ele inclui diversas camadas transparentes de sentidos — privacidade, bem-estar, conveniência —, alguns mais profundos do que outros.

A símile com a cebola sugere não só que o conforto tenha diversas camadas de significados, mas também que a noção de conforto tenha se desenvolvido historicamente. É um conceito que teve significados diferentes em épocas diferentes. No século XVII, conforto significava privacidade, o que levou à intimidade e, por sua vez, à domesticidade. O século XVIII passou a enfatizar o lazer e o bem-estar, o século XIX, os confortos auxiliados pela mecânica — luz, calor e ventilação. As engenharias domésticas do século XX enfatizaram a eficiência e a conveniência. Em diversas épocas, em reação a diversas forças externas — sociais, econômicas e tecnológicas —, a noção de conforto mudou, às vezes drasticamente. Não

\*Baldwin, até a sua morte em 1983, era geralmente considerado o principal decorador de interiores de alta sociedade; entre os seus clientes estavam Cole Porter e Jacqueline Kennedy. Alexander é o autor do livro iconoclasta *A Pattern Language*, uma crítica da arquitetura moderna.

havia nada predeterminado ou inevitável quanto a estas mudanças. Se a Holanda do século XVII tivesse sido menos igualitária e as suas mulheres menos independentes, a domesticidade teria chegado mais tarde. Se a Inglaterra do século XVIII tivesse sido aristocrática, e não burguesa, o conforto teria tomado um rumo diferente. Se os empregados domésticos não fossem escassos no nosso século, é pouco provável que qualquer pessoa tivesse dado ouvidos a Beecher e a Frederick. Mas o que surpreende é que a noção de conforto, mesmo por ter mudado, preservou a maioria dos seus significados anteriores. A evolução do conforto não deve ser confundida com a evolução da tecnologia. Os implementos tecnológicos geralmente — nem sempre — tornaram obsoletos os mais antigos. A lâmpada elétrica substituiu o candelabro a gás, que substituiu o lampião a óleo, que substituiu as velas e assim por diante. Mas as novas idéias sobre como alcançar o conforto não substituíram as noções fundamentais do bem-estar doméstico. Cada novo significado adicionou uma camada aos significados anteriores que eram preservados no fundo. Em qualquer época, o conforto consiste em *todas* as camadas, não só nas mais recentes.

Então aí está, a Teoria da Cebola do Conforto — não é propriamente uma definição, mas pode ser que uma explicação mais precisamente desnecessária. Pode ser que seja suficiente percebermos que o conforto doméstico envolve uma gama de atributos — conveniência, eficiência, lazer, bem-estar, prazer, domesticidade, intimidade e privacidade —, tudo isto contribui para esta sensação; o bom senso fará o resto. A maioria das pessoas — “Posso não saber por que gosto, mas sei do que gosto” — reconhece o conforto quando o sente. Esta percepção envolve uma combinação de sensações — muitas subconscientes — não só físicas, mas também emocionais e intelectuais, o que torna o conforto difícil de se explicar e impossível de se medir. Mas isto não o torna menos real. Deveríamos resistir às definições inadequadas que os engenheiros e arquitetos nos oferecem. O bem-estar doméstico é muito importante para ser deixado a cargo dos especialistas; ele é, e sempre foi, uma questão da família e do indivíduo. Precisamos redescobrir por nós mesmos o mistério do conforto, pois, sem ele, as nossas casas realmente serão máquinas em vez de lares.

## Notas

### Capítulo Um

1. Fred Ferretti, “The Business of Being Ralph Lauren”, *New York Times Magazine*, 18 de setembro de 1983, pp. 112-33.
2. *New York Times*, 17 de abril de 1973, p. 46.
3. David M. Tracy, vice-presidente da J.P. Stevens Company, citado em Ferretti, “Ralph Lauren”, p. 112.
4. Hugh Trevor-Roper, “The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland”, de Eric Hobsbawm & Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition* (Nova York: Cambridge University Press, 1983).
5. Peter York, “Making Reality Fit the Dreams”, *Times* de Londres, 26 de outubro de 1984, p. 14.
6. Citado em Ferretti, “Ralph Lauren”, p. 132.
7. *Ibid.*, p. 132.
8. Citado em *ibid.*, p. 133.
9. *New York Times*, 17 de abril de 1973, p. 46.
10. *Fortune*, 2 de abril de 1984.
11. William Seale, *The Tasteful Interlude: American Interiors Through the Camera's Eye, 1860-1917* (Nashville: American Association for State and Local History, 1982), p. 21.
12. Judith Price, *Executive Style: Achieving Success Through Good Taste and Design* (Nova York: Linden Press/Simon & Schuster, 1980), pp. 20-23.
13. *Ibid.*, pp. 168-71.

## Capítulo Dois

1. Citado em Martin Pawley, "The Time House", em Charles Jenks e George Bard, eds., *Meaning in Architecture* (Londres: Cresset Press, 1969), p. 144.
2. Jean Gimpel, *The Medieval Machine: The Industrial Revolution of the Middle Ages* (Nova York: Penguin, 1980), pp. 237-38.
3. *Ibid.*, pp. 43-44.
4. J.H. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Dawn of the Renaissance*, trad. F. Hopman (Garden City, Nova York: Doubleday Anchor, 1954), p. 250.
5. *Ibid.*, p. 248.
6. Martin Pawley, *Architecture vs. Housing* (Nova York: Praeger, 1971), p. 6.
7. Philippe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of the Family*, trad. Robert Baldick (Nova York: Knopf, 1962), p. 392.
8. John Lukacs, "The Bourgeois Interior", *American Scholar*, Vol. 39, No. 4 (outono de 1970), pp. 620-21.
9. Joan Evans, *Life in Medieval France* (Londres: Phaidon, 1969), pp. 30-43.
10. John Gloag, *A Social History of Furniture Design: From B.C. 1300 to A.D. 1960* (Londres: Cassell, 1966), p. 93.
11. Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History* (Nova York: Norton, 1969), pp. 270-72.
12. *Ibid.*, pp. 276-78.
13. Evans, *Medieval France*, pp. 61-62.
14. Colin Platt, *The English Medieval Town* (Nova York: David McKay, 1976), p. 73.
15. De um poema do príncipe Ludwig of Anhalt-Kohten (1596), citado em Gloag, *Social History*, p. 105.
16. Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, trad. William Weaver (Nova York: Thames and Hudson, 1982), p. 81.
17. Gimpel, *Medieval Machine*, pp. 3-5.
18. Lawrence Wright, *Clean and Decent: The History of the Bath and the Loo* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980), pp. 19-21.
19. Platt, *Medieval Town*, pp. 71-72.
20. Citado em Evans, *Medieval France*, p. 51.
21. Wright, *Clean and Decent*, pp. 29-32.
22. *Ibid.*, p. 31.

23. Madeleine Pelner Cosman, *Fabulous Feasts: Medieval Cookery and Ceremony* (Nova York: Braziller, 1976), p. 45.
24. *Ibid.*, p. 69.
25. Citado em Praz, *Interior Decoration*, pp. 52-53.
26. Giedion, *Mechanization*, p. 299.
27. Lewis Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects* (Nova York: Harcourt, Brace & World, 1961), p. 287.
28. Cosman, *Fabulous Feasts*, pp. 105-8.
29. *Ibid.*, p. 83.
30. Barbara W. Tuchman, *A Distant Mirror: The Calamitous 14th Century* (Nova York: Ballantine, 1979), p. 19-20.
31. Huizinga, *Middle Ages*, p. 249-50.
32. *Ibid.*, p. 27.
33. *Ibid.*, pp. 109-10.
34. Lukacs, "Bourgeois Interior", p. 622.
35. *Ibid.*, p. 623.
36. Fernand Braudel, *The Structures of Everyday Life: Civilization and Capitalism, 15th-18th Century*, Vol. 1, trad. Miriam Kochan, rev. Sian Reynolds (Nova York: Harper & Row, 1981), pp. 310-11.
37. Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes: sous Henry IV et Louis XIII* (Paris: Editions de temps, 1965), p. 82.
38. Braudel, *Everyday Life*, pp. 300-302.
39. *Ibid.*, pp. 310-11.
40. Wright, *Clean and Decent*, pp. 42-44.
41. Babelon, *Demeures parisiennes*, p. 96.
42. *Ibid.*, pp. 96-97.
43. Basei-me consideravelmente em *ibid.*, pp. 69-116, para descrever as casas parisienses do século XVII.
44. *Ibid.*, pp. 96-97.
45. *Ibid.*, p. 111.
46. Wright, *Clean and Decent*, p. 73.
47. Citado em Terence Conran, *The Bed and Bath Book* (Nova York: Crown, 1978), p. 15.
48. Braudel, *Everyday Life*, p. 310.
49. *Ibid.*, p. 196.
50. *Ibid.*, pp. 189-90.
51. *Ibid.*, p. 196.
52. Praz, *Interior Decoration*, pp. 50-55.
53. Odd Brochmann, *By og Bølg* (Oslo: Cappellans, 1958), traduzido e

- citado em Norbert Schoenauer, *6,000 Years of Housing*, Vol. 3, *The Occidental Urban House* (Nova York: Garland 1981), pp.113-17.
54. Ariès, *Childhood*, pp.391-95.
55. *Ibid.*, p.369.

#### Capítulo Três

1. G.N. Clark, *The Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1929) p.14.
2. Seen Eiler Rasmussen, *Towns and Buildings: Described in Drawings and Words*, trad. Eve Wendt (Liverpool: University Press of Liverpool, 1951), p.80.
3. Charles Wilson, *The Dutch Republic and the Civilization of the Seventeenth Century* (Nova York: McGraw-Hill, 1968), p.30.
4. "A nossa cultura nacional é burguesa em todos os sentidos que se possa conferir legitimamente a esta palavra", J.H. Huizinga, "The Spirit of the Netherlands", em *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and Other Essays*, trad. Arnold J. Pomerans (Londres: Collins, 1968), p.112.
5. J.H. Huizinga, "Dutch Civilization in the Seventeenth Century", in *ibid.*, pp.61-63.
6. N.J. Habraken, *Transformations of the Site* (Cambridge, Mass.: Avatar Press, 1983), p.220.
7. Paul Zurethor, *Daily Life in Rembrandt's Holland*, trad. Simon Watson Taylor (Nova York: Macmillan, 1963), pp.45-46.
8. *Ibid.*, p.135.
9. *Ibid.*, p.100.
10. Ariès, *Childhood*, p.369.
11. Bertha Mook, *The Dutch Family in the 17th and 18th Centuries: An Explorative-Descriptive Study* (Ottawa: University of Ottawa Press, 1977), p.32.
12. Petrus Johannes Blok, *History of the People of the Netherlands Part IV*, trad. Oscar A. Bierstadt (Nova York: AMS Press, 1970), p.254.
13. Rasmussen, *Towns*, p.80.
14. William Temple, *Observations upon the United Provinces of the Netherlands* (Oxford: Clarendon Press, 1972), p.97.
15. Wilson, *Dutch Republic*, p.244.
16. Citado em Madlyn Millner Kahr, *Dutch Painting in the Seventeenth Century* (Nova York: Harper & Row, 1982), p.259.
17. Citado em Zurethor, *Daily Life*, p.137.
18. Huizinga, *Dutch Civilization*, p.63.
19. Temple, *Observations*, p.80.

20. Blok, *History*, p.256.
21. Citado em Zurethor, *Daily Life*, pp.53-54.
22. *Ibid.*, p.139-40.
23. Temple, *Observations*, p.89.
24. Zurethor, *Daily Life*, p.41.
25. *Ibid.*, p.138.
26. Lukacs, "Bourgeois Interior", p.624.

#### Capítulo Quatro

1. Bernard Rudofsky, *Now I Lay Me Down to Eat* (Garden City, Nova York: Anchor Press/Doubleday, 1980), p.62.
2. Braudel, *Everyday Life*, pp.288-92.
3. *Ibid.*, pp.283-85.
4. Gervase Jackson-Stops, "Formal Splendour: The Baroque Age", em Anne Charlish, ed. *The History of Furniture* (Londres: Orbis, 1976), p.77.
5. Nancy Mitford, *Madame de Pompadour* (Nova York: Harper & Row, 1968) p.111.
6. Pierre Verlet, *La Maison du XVIIIe Siècle en France: Société Décorative Mobilier* (Paris: Bachel & Cie, 1956), p.178.
7. Ariès, *Childhood*, p.399.
8. Michel Gallet, *Stately Mansions: Eighteenth Century Paris Architecture* (Nova York: Praeger, 1972), p.115.
9. Citado em Mitford, *Pompadour*, p.171.
10. Peter Collins, "Furniture Givers as Form Givers: Is Design an All-Encompassing Skill?" *Progressive Architecture*, No.44 (março de 1963), p.122.
11. Jacques-François Blondel, *Architecture française* (Paris: Jombert, 1752), p.27. Tradução do autor.
12. Braudel, *Everyday Life*, p.299.
13. Verlet, *Maison*, p.106.
14. Wright, *Clean and Decent*, pp.74-75.
15. Giedion, *Mechanization*, p.653.
16. Wright, *Clean and Decent*, p.72.
17. Verlet, *Maison*, p.61.
18. *Ibid.*, pp.247-59.
19. J.H.B. Poel, *An Englishman's Home* (Newton Abbot, Devon: David & Charles, 1978), pp.161-62.
20. Michel Gallet, *Demeures parisiennes: l'époque de Louis XVI* (Paris: Le Temps, 1964), pp.39-47.
21. Allan Greenberg, "Design Paradigms in the Eighteenth and Twen-

- tieth Centuries", em Stephen Kieran, ed., *Ornament* (Philadelphia: Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1977), p.67.
22. Joseph Rykwert, "The Sitting Position — A question of Method", em Charles Jencks & George Baird, eds., *Meaning in Architecture* (Londres: Cresset Press, 1969), p.234.

## Capítulo Cinco

1. Paige Rense, ed., *Celebrity Homes II* (Los Angeles: Knapp Press, 1981), pp.113-19.
2. Marilyn Bethany, "A House in the Georgian Mode", *New York Times Magazine*, 24 de abril de 1983, pp.96-100.
3. John Martin Robinson, *The Latest Country Houses* (Londres: Bodley Head, 1984).
4. Citado em Peel, *Englishman's Home*, p.20.
5. Nikolaus Pevsner, *European Architecture* (Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1958), p.226.
6. Peter Thornton, *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920* (Nova York: Viking, 1984), p.102.
7. Citado em *ibid.*, p.140.
8. Giedion, *Mechanization*, pp.321-22.
9. John Kenworthy-Browne, "The Line of Beauty: The Rococo Style", em Charlish, *History of Furniture*, p.126.
10. Ralph Dutton, *The Victorian Home* (Londres: Orbis, 1976), pp.2-3.
11. Mark Girouard, *Life in the English Country House* (New Haven: Yale University Press, 1978) p.235.
12. Thornton, *Authentic Decor*, p.150.
13. Praz, *Interior Decoration*, p.60.
14. Alice Hepplewhite & Co., *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Guide*, 3ª ed. (Londres: Batsford, 1898). Originalmente publicado em 1794.
15. Gallet, *L'époque de Louis XVI*, p.97.

## Capítulo Seis

1. Robert Kerr, *The Gentleman's House: How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*, 3ª ed. (Londres: John Murray, 1871), p.278.
2. Girouard, *English Country House*, p.256.
3. Citado em Lawrence Wright, *Warm and Sung: The History of the Bed* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962), p.144.

4. C.S. Peel, *The Stream of Time: Social and Domestic Life in England 1805-1861* (Londres: Bodley Head, 1931), p.114.
5. Girouard, *English Country House*, p.4.
6. Jill Franklin, *The Gentleman's Country House and Its Plan 1835-1914* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981), p.114.
7. Hepplewhite & Co., *Guide*, figuras 81,82 e 89.
8. *Ibid.*, p.7, figuras 35 e 36.
9. C.J. Richardson, *The Englishman's House: From a Cottage to a Mansion*, 2ª ed. (Londres: John Camden Hotten, 1860), p.405.
10. John J. Stevenson, *House Architecture*, Vol.II, *House-Planning* (Londres: Macmillan, 1880), pp.229-35.
11. Girouard, *English Country House*, p.295.
12. Mark Girouard, *The Victorian Country House* (Oxford: Clarendon, 1971), p.146.
13. Douglas Galton, *Observations on the Construction of Healthy Dwellings*, 2ª ed. (Oxford: Clarendon, 1896), p.52.
14. W.H. Corfield, *Dwelling Houses: Their Sanitary Construction and Arrangements* (Londres: H.K. Lewis, 1885), p.16.
15. John S. Billings, *The Principles of Ventilation and Heating and Their Practical Application* (Londres: Tribner, 1884), p.41.
16. Stevenson, *House Architecture*, p.236.
17. Citado em Wright, *Clean and Decent*, p.122.
18. Stevenson, *House Architecture*, p.248.
19. Franklin, *Gentleman's Country House*, p.110.
20. Stevenson, *House Architecture*, pp.212-13.
21. Andrew Jackson Downing, *The Architecture of Country Houses* (Nova York: Da Capo, 1968), p.472. Originalmente publicado em 1850.
22. Catherine E. Beecher, *A Treatise on Domestic Economy: For the Use of Young Ladies at Home and at School* (Nova York: Harper, 1849), p.281.
23. H.M. Plunkett, *Women, Plumbers and Doctors: Or Household Sanitation* (Nova York: Appleton, 1885), p.56.
24. J.G. Lockhart, *Life of Scott*, citado em Girouard, *Victorian Country House*, p.17.
25. Stevenson, *House Architecture*, p.254.
26. T.K. Derry e Trevor I. Williams, *A Short History of Technology* (Oxford: Oxford University Press, 1979), p.512.
27. C.S. Peel, *A Hundred Wonderful Years: Social and Domestic Life of a Century, 1820-1920* (Londres: Bodley Head, 1926), pp.45-46.

28. Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (Londres: Architectural Press, 1969), p. 56.
29. *Ibid.*, p. 55.
30. *Ibid.*, p. 55.
31. Stefan Muthesius, *The English Terraced House* (New Haven: Yale University Press, 1982) p. 52.
32. *Ibid.*, pp. 53-54.
33. Giedion, *Mechanization*, p. 539.
34. Girouard, *Victorian Country House*, p. 188.

#### Capítulo Sete

1. Kerr, *Gentleman's House*, p. 278.
2. J. Drysdale e J. W. Hayward, *Health and Comfort in Home Buildings*, 2ª ed. (Londres: Spon, 1876), pp. 54-58. A casa de Hayward também é descrita em Banham, *Well-Tempered Environment*, pp. 35-39.
3. Henry Rutton, *Ventilation and Warming of Buildings* (Nova York: Putnam, 1862), p. 37.
4. Stevenson, *House Architecture*, p. 280.
5. Edith Wharton e Ogden Codman, Jr., *The Decoration of Houses* (Londres: Barford, 1898), p. 87.
6. Stevenson, *House Architecture*, p. 212.
7. Giedion, *Mechanization*, pp. 540-56.
8. Lydia Ray Balderston, *Housewifery: A Manual and Text Book of Practical Housekeeping* (Filadélfia: Lippincott, 1921), p. 128.
9. Matthew Sloan Scott, "Electricity Supply", em *Encyclopaedia Britannica* (Chicago: University of Chicago, 1949), vol. 8, pp. 273-74.
10. Christine Frederick, *Household Engineering: Scientific Management in the Home* (Chicago: American School Of Home Economics, 1923), p. 238.
11. *Ibid.*, pp. 158-59.
12. Beecher, *Treatise*, p. 261.
13. Alta M. Edwards, "Domestic Service", em *Encyclopaedia Britannica* (Chicago: University of Chicago, 1949), vol. 7, pp. 515-16.
14. Frederick, *Household Engineering*, p. 377.
15. Os salários dos empregados domésticos baseiam-se em Peel, *A Hundred Wonderful Years*, p. 185 e Frederick, *Household Engineering*, p. 379.
16. Ellen H. Richards, *The Cost of Shelter* (Nova York: Wiley, 1905), p. 105.

17. Mary Pattison, *Principles of Domestic Engineering: Or the What, Why and How of a House* (Nova York: Trow Press, 1915), p. 158.
18. Frederick, *Household Engineering*, p. 391.
19. Balderston, *Housewifery*, p. 240.
20. Giedion, *Mechanization*, pp. 516-18.
21. Beecher, *Treatise*, p. 259.
22. *Ibid.*, p. 263.
23. Douglas Handlin, *The American Home: Architecture and Society 1815-1915* (Boston: Little, Brown, 1979), p. 522, fn. 33.
24. Para ler sobre a história de outras pioneiras domésticas, ver Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983).
25. Catherine E. Beecher e Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home* (Nova York: J.B. Ford, 1869), pp. 23-42.
26. *Ibid.*, p. 25.
27. Beecher, *Treatise*, p. 259.
28. Beecher e Stowe, *American Woman's Home*, p. 34.
29. Richardson, *Englishman's House*, pp. 373-88.
30. Hermann Valentim van Holst, *Modern American Homes* (Chicago: American Technical Society, 1914).
31. Beecher and Stowe, *American Woman's Home*, p. 61-62.
32. Frederick, *Household Engineering*, p. 471-77.
33. Balderston, *Housewifery*, p. 9.
34. Richards, *Cost of Shelter*, p. 71.
35. Frederick, *Household Engineering*, p. 8.
36. Christine Frederick, *The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management* (Garden City, Nova York: Doubleday, Page, 1914).
37. Lillian Gilbreth, *Living With Our Children* (Nova York: Norton, 1928), p. xi.

#### Capítulo Oito

1. Seale, *Tasteful Interlude*, p. 15.
2. Girouard, *Sweetness and Light*, p. 130.
3. Vernon Blake, "Modern Decorative Art", *Architectural Review*, Vol. 58, No. 344 (julho de 1925), p. 27.
4. F.L. Minnigerode, "Italy and People Play Loto Once a Week", *New York Times Magazine*, 25 de outubro de 1925, p. 15.
5. W. Franklyn Paris, "The International Exposition of Modern Indus-

- trial and Decorative Art in Paris", Parte II, "General Features", *Architectural Record*, vol.58, No.4 (outubro de 1925), p.379.
6. *Ibid.*
  7. *Ibid.*, p.376.
  8. *Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes au XXème Siècle*, Vol.2, *Architecture* (Paris: Imprimerie Nationale, 1925), pp.44-45.
  9. Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979), p.399, n.55.
  10. George Besson, um crítico de arte contemporâneo, citado em *ibid.*, p.165.
  11. Charles-Edouard Jeanneret, *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* (Paris: Crès, 1925), p.79.
  12. Charles-Edouard Jeanneret, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre Complète de 1910-1929* (Zurique: Editions d'Architecture Erlenbach, 1946), p.31.
  13. Charles-Edouard Jeanneret, *Towards a New Architecture*, trad. Frederick Etchells (Londres: John Rodker, 1931), pp.122-23.
  14. Brian Brace Taylor, *Le Corbusier et Passac* (Paris: Fondation Le Corbusier, 1972), p.23.
  15. Richards, *Cost of Shelter*, p.45; Jeanneret, *Towards a New Architecture*, p.241.
  16. Lillian M. Gilbreth, Ophra Mae Thomas e Eleanor Clymer, *Management in the Home: Happier Living Through Saving Time and Energy* (Nova York: Dodd, Mead, 1954), p.158.
  17. Jeanneret, *L'Art décoratif*, pp.92-93.

#### Capítulo Nove

1. Citado em Marilyn Bethany, "Two Top Talents Seeing Eye to Eye", *New York Times Magazine*, 13 de julho de 1980, p.50.
2. Doris Saatchi, "Living in Zen", *House and Garden*, vol.157, no.1 (janeiro de 1985), p.110.
3. Joan Kron, *Home-Psych: The Social Psychology of Home and Decoration* (Nova York: Clarkson N. Potter, 1983), p.178.
4. Thornton, *Authentic Decor*, pp.8-9.
5. Citado em Burkhard Rukshcio e Roland Schachel, *Adolf Loos: Leben und Werk* (Salzburg: Residenz Verlag, 1982), p.308.
6. Adolf Behne, citado em Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *Fantastic Architecture* (Londres: Architectural Press, 1963), p.134.
7. Para uma narrativa humorística desta época, veja Tom Wolfe, *From*

- Bauhaus to Our House* (Nova York: Farrar, Straus & Giroux, 1981), pp.37-56.
8. Adolf Loos, "Interiors in the Rotunda", em *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, trad. Jane O. Newman e John H. Smith (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982), p.27. Originalmente publicado em 1921.
  9. Henry McIlvaine Parsons, "The Bedroom", *Human Factors*, Vol.14, no.5 (outubro de 1972), pp.424-25.
  10. P. Branton, "Behavior, Body Mechanics and Discomfort", *Ergonomics*, Vol.12 (1969), pp.316-27.
  11. Giedion, *Mechanization*, pp.402-3.
  12. Rykwert, "The Sitting Position", pp.236-37.
  13. Ralph Caplan, *By Design* (Nova York: McGraw-Hill, 1982), pp.91-92.
  14. Greenberg, "Design Paradigms", p.80.
  15. *Ibid.*
  16. "James Stirling at Home", *Blueprint*, Vol.1, no.3 (dezembro de 1983 — janeiro de 1984).
  17. Philip Johnson, *Writings* (Nova York: Oxford University Press, 1979) p.138.
  18. Kron, *Home-Psych*, p.177.
  19. *Ibid.*

#### Capítulo Dez

1. George Fields, *From Bonsai to Levi's: When West Meets East, an Insider's Surprising Account of How the Japanese Live* (Nova York: Macmillan, 1983), pp.25-26.
2. John Lukacs, *Outgrowing Democracy: A History of the United States in the Twentieth Century* (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1984), p.170.
3. Diversos modelos descritos em Christopher Alexander et al., *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction* (Nova York: Oxford University Press, 1977), derivam de interiores do século XVIII.
4. Ver, do autor, *Taming the Tiger: The Struggle to Control Technology* (Nova York: Viking, 1983), p.25.
5. J. Douglas Phillips, "Establishing and Managing Advance Office Technology: A Holistic Approach Focusing on People", artigo apresentado no encontro anual da Society of Manufacturing Engineers, Montreal, 16-19 de setembro de 1984, p.3.
6. S. George Walters, "Merck and Co., Inc. Office Design Study, Final

- Plans Broad", relatório inédito (Newark, N.J.: Rutgers Graduate School of Management, 24 de agosto de 1982).
7. Alexander, *Pattern Language*, pp.847-52.
  8. Henry McLivaine Parsons, "Comfort and Convenience: How Much?", artigo apresentado no encontro anual da American Association for the Advancement of Science, Nova York, 30 de janeiro de 1975, p.1.
  9. Citado em George O'Brien, "An American Decorator Emeritus", *New York Times Magazine: Home Design*, 17 de abril de 1983, p.33.
  10. Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building* (Nova York: Oxford University Press, 1979), pp.32-33.
  11. Parsons, "Comfort and Convenience", p.1.

## Índice Remissivo

- aconchego, 35, 129, 186  
 Adam, Robert, 125, 155  
 agricultura, 36  
 Albert Edward, príncipe de Gales, 148  
 Alexander, Christopher, 234-35  
 alpendre, 67, 75  
*American Woman's Home, The* (Beecher e Stowe), 168  
 antecâmaras, 119  
 Antonello da Messina, 55-56  
 aparelho, 74, 101  
 aparelhos:  
   de redução de trabalho, 162, 165  
   elétricos, 152, 158-62, 165  
   aprendizes, 57, 60  
 aquecimento:  
   central, 144, 160, 200  
   combustíveis para, 70  
   elétrico, 157-58, 160-61  
   melhorias no, 134, 138-39, 156  
   métodos holandeses de, 70  
   na Idade Média, 33  
   no século XVI, 33  
   no século XVII, 58-59, 101  
*Architectural Record*, 193  
*Architecture of Country Houses, The* (Downing), 144, 167
- Argand, Ami, 145-46  
 Arès, Philippe, 57, 71  
 armário de casacos, 171  
 armário de remédios, 171  
 armário de vassouras, 171  
 armário embutido, 171  
 armários:  
   acessíveis, 228  
   de dormir (cama embutida na parede), 167  
   de livros, 132  
   de pratos, 74  
   de roupa de cama e mesa, 171  
 Armstrong, William, 155, 158  
*Architecture française* (Blondel), 100  
 arquitetura de Palladio, 123, 126, 127, 135n  
 arquitetura:  
   amadora, 133  
   antitotalitária, 209-10  
   base moral de, 208-10  
   como uma abordagem visual, 155, 174  
   decoração de interiores vs., 135-36, 138  
   externa, 174  
   francesa, 99-100

- "naturalidade" na, 127, 129  
reconstituições históricas, 111-14, 182-85  
tecnologia doméstica *vs.*, 153-55, 167-68, 173-74, 186, 197-201  
*ver também estilos arquitetônicos*  
artesaos, 60  
aspiradores de pó, 157, 159, 162, 197  
Austen, Jane, 120-22, 129, 133, 139  
bacias, 43, 102-03  
Baker, Josephine, 191  
Bakst, Leon, 190  
Balderston, Lydia Ray, 165, 173n, 177  
Baldwin, Billy, 234-35  
Balé Russo, 190  
Balzac, Honoré de, 121  
bancos, 39, 40, 45, 131  
banheiras, 102, 171-72  
de corpo inteiro, 102  
portáteis, 171-72  
banheiros, 58, 68, 76, 102, 132, 137, 150n  
disposição dos, 171-72, 228  
modernos, 199, 200  
banhos públicos, 49, 76  
banhos:  
medievais, 42, 43  
no lapão, 224, 228  
no século XVI, 49  
no século XVII, 54, 58  
vitorianos, 143  
bats, 39  
Beecher, Catherine E., 144, 163-69, 177, 178, 199, 236  
*Better Homes and Gardens*, 219  
bibliotecas, 119, 127  
bicicletas, 116-17, 215  
Billings, John S., 141-42, 144-45  
Blondel, Jacques-François, 100-01, 102, 134n, 155  
Blondel, Jean-François, 99, 100  
Bok, Edward, 173  
bombas manuais, 83  
Bossé, Abraham, 52  
botas de couro, 127  
Boucher, François, 86, 103  
*boudoirs*, 95, 96, 99  
Bramah, Joseph, 136-37  
Braudel, Fernand, 89, 101  
Breuer, Marcel, 202, 211, 215, 217  
*Bridlehead Revisited* (Waught), 23  
Brunmel, George "Beau", 127  
burgueses, 38  
cabana de caça Choisy, 96  
*cabinet*, 51, 54  
cadeira Breuer, 217  
cadeira com "encosto escada", 107, 123  
cadeira de retrete, 53-54, 102  
cadeira Hardey, 215  
cadeira Wassily, 202, 211-12, 215, 218  
cadeira Weissenhof, 217  
cadeira Windsor, 124, 207, 211  
cadeiras de "shield back" (encosto es-  
cudo), 107, 123  
cadeiras de balanço, 124  
cadeiras:  
acolchoada, 105-07  
anteparo, 105  
*Art Déco*, 216-17  
*cabriolé*, 123  
cadeira, 52, 217-18  
como símbolos de autoridade, 39, 45, 91-92  
confortáveis, 107, 108, 211-18  
de braço, 93, 105, 107, 108, 212, 213  
de encosto reto, 52, 92  
*design* ergonômico de, 39, 105-06, 212-16, 227-28  
*designs* modernos de, 210-20  
do diretor, 92  
encosto das, 105-06, 231

- espreguiçadeira, 91, 104, 214, 215, 218  
estilos franceses de, 92-94, 104-08  
escufamento, 105, 106-07  
etiqueta para, 93  
figurativas, 92  
função das, 87-95  
giratória, 214  
gregas, 90, 94, 105  
medievais, 39, 91, 105  
moltidade para sentar das, 213  
nos tempos antigos, 39, 90, 91, 94, 105  
postura e, 88, 91, 94  
tipos de, 107-08  
tub, 216  
usos cerimoniais das, 39, 45, 91-92, 93  
*ver também tipos individuais*  
calvinismo, 66, 76  
cama embutida na parede, 167, 169  
camas:  
de armação/de baldaquino/com  
dossel, 52, 74  
embutidas, 74, 167  
medievais, 41  
candelabro a gás, 147-51, 153, 159, 181, 183  
canfeno, 146  
Carcel, Bernard, 146  
Cardin, Pierre, 18  
Carlyle, Thomas, 36  
*Carta de Amor, A* (Vermeer), 81-82  
casaco curto, 127  
Casas de Campo Cape Cod, 186  
casas de campo, 58, 115  
casas de cidade, 37-39  
em Paris, 49-51, 53  
inglesas, 115  
casas enfileiradas, 67-68, 123  
casas:  
acomodações de aluguel nas, 51, 70-71  
administratio científica das, 174-79, 197-98, 200-01, 220, 229-30  
americanas, 168-74, 186  
arranjo doméstico nas, 40, 59, 60, 67-68, 83-85, 87, 168-69, 186  
compactas, 163, 166-70  
da nobreza, 53  
de campo, 114, 115  
decoração para, 18-27  
disposição irregular das, 185-86  
dos pobres, 37, 89  
eficientes, 173-74, 199-200  
estilo de época das, 111-16, 182-86  
holandesas, 67-71, 72-73, 77-82, 122-23, 168, 169, 227, 236  
iluminação das, 134, 138, 145-51, 153  
interiores das, 48, 63  
limpeza das, 42-43, 75-77, 84, 154-79  
mecanização nas, 33, 161-62  
medievais, 36-48  
no século XVII, 50-61  
pequenas, 70, 163, 166-71, 186, 199  
períodos históricos nas, 112-14  
tirar sapatos nas, 75, 77  
zonamento, 173  
cavalheirismo, 46-47  
*chaises longues*, 104, 107, 211  
*Chambre de Dame* (Dufrene), 180  
*chambres*, 50-51, 54, 55  
chaminés, 49, 101  
projeto de, 139  
Champs-Élysées, 72  
Cheney House, 173  
Chardin, Jean, 103  
Chareau, Pierre, 192, 193  
Chaucer, Geoffrey, 44  
cisternas, 168

- City-National Bank (Tuscaloosa, Ala.), 199
- coleção "Choupana de Toras", 20, 22, 24, 25
- coleção "Jamaica", 20, 21<sup>n</sup>, 23
- coleção "Marinhoiro", 22, 24
- coleção "Nova Inglaterra", 20, 21, 220
- coleção "Raça Pura", 20, 21, 23, 24, 25, 220
- coleção "Safari", 22, 24
- Collins, Peter, 99
- cômodos:
- cerimoniais, 100
  - comuns, 118, 119
  - de desjejum, 119
  - de recepção, 100
  - funções específicas dos, 32, 54-55, 96, 119, 132
  - privados, 100
  - tamanho dos, 186, 227, 231
- computadores, 35, 177
- conforto:
- área de, 231
  - bem-estar e, 221, 223-36
  - como eficiência, 173, 178-79, 199-201
  - como um conceito, 34-36, 44, 87-88, 100, 129<sup>n</sup>, 165-66, 230-36
  - conceito inglês de, 116, 133
  - conceito moderno de, 208, 212-19, 221
  - conceitos burgueses de, 227
  - da decoração doméstica, 18-27
  - desconforto vs., 230-31, 232-33
  - desenvolvimento histórico de, 36, 44, 60-61, 126-27, 235-36
  - design moderno e, 196-201
  - espaço e, 169, 186-87
  - físico, 103, 225, 230
  - na Idade Média, 44, 45-46, 48
  - na moda, 15-18
  - no ambiente de trabalho, 231-33
- nostalgia e, 16-17, 224-25
- pesquisa científica sobre, 231-32
- privacidade e, 233, 235
- propaganda de, 15-17
- subjetivo, 232, 233-35
- tecnologia e, 156, 229-30
- Teoria da Cebola do, 235-36
- cores, significado das, 47
- Corfield, W.H., 141
- corredores, 53, 59, 127
- cortinas de janela, 69, 132
- Cost of Shelter, The* (Richards), 164
- cozinhas, 57, 58, 99, 168, 197
- disposição das, 171, 176, 178-79, 200, 228, 229
- holandesas, 83
- "criados-mudos", 97
- criados, 51, 97
- alojamentos de, 53, 54, 57, 60
- falta de, 226, 229, 236
- holandeses, 71, 82, 83
- necessidade de, 132, 134, 148, 168, 172, 226
- nos Estados Unidos, 162-64
- culinária, 43-44, 83
- de Boisregard, Andry, 106
- de Brosse, Salomon, 51-52, 53
- de Hooch, Pieter, 78, 80-81
- de Parval, Jean-Nicolas, 75
- de Witte, Emmanuel, 62, 78-81, 83, 85, 120, 122
- de Wolfe, Elsie, 112, 181
- Diaghilev, Serge, 190
- Dior, Christian, 17
- disposição *enfriada*, 53, 80, 96
- domesticidade, 85, 223, 229
- donas de casa, 43
- Dorghia, Angelo, 203
- Doucet, Jacques, 192, 204
- Downing, Andrew Jackson, 144, 163, 167, 171
- duchasse*, 104-05

- Dufène, Maurice, 180, 189, 191
- Dunand, Jacques, 192
- Dupas, Jean, 188
- Dürer, Albrecht, 28, 29, 32, 34, 41, 55-56, 131, 132
- dados de ar, 143, 153
- Eames, Charles, 215, 218
- Easton, David Anthony, 113
- economia doméstica, 166, 177
- Edison, Thomas, 158-59
- eficiência, 173, 178, 199, 200
- encanamento, 132, 137
- engenheiras domésticas, 174, 176-77, 179, 199, 200, 220
- engenheiros, 155
- Englisman's House, The* (Richardson), 166, 170
- ensembliers*, 188, 192, 197
- escabelo, 29, 32, 52, 131
- escara de decúbulo, 213
- escrever, 30-32, 52, 54, 131
- escritórios, 29-33, 96, 131, 132, 199
- escrivaninha, escrever, 31, 52, 131
- espelho de báculo, 108
- esprengadeira de couro, 215
- Esprit Nouveau, L'*, 193-94
- estantes, 29, 52
- estilo *Art Déco*, 19, 112, 187-92, 197, 205, 209, 210, 216, 223, 226
- estilo *Art Nouveau*, 190, 210, 223
- estilo *Arts and Crafts*, 195-96
- estilo Barroco, 111
- estilo *Belle Époque*, 190
- estilo Chippendale, 123, 128, 133-34, 207, 216, 217, 219
- estilo Chippendale americano, 128
- estilo Construtivista, 193
- estilo da casa de campo inglês, 189-90, 191
- estilo de reconstrução colonial, 183, 192
- estilo de reconstrução georgiana, 183
- estilo Espírito Novo, 193-201, 208, 210, 221
- estilo *Free Classic*, 185
- estilo *French Antique*, 183
- estilo georgiano, 113-14, 115-29, 132, 184, 226
- estilo Hepplewhite, 123, 125, 128, 133-34, 216, 217
- estilo Luis XIV, 53-54, 92-93, 112, 184
- estilo Luis XV, 93-94, 96-97, 102-08, 112, 115, 116
- estilo minimalista, 203-21
- estilo moderno, 203-21
- estilo neoclássico, 111, 209
- estilo neogeorgiano, 114
- estilo neogótico, 183, 225
- estilo *Queen Anne*, 24, 184-86, 189, 192, 205, 223, 227
- estilo rococó, 99-100, 103-09, 111, 114, 116, 123, 155, 173, 184, 210, 216, 219
- estilo Secession, 190, 196
- estilo *Shingle*, 186
- etiqueta, 43-46, 50, 84-85, 93, 117
- estofadores, 135, 138, 139, 155
- Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925), 187-201, 208<sup>n</sup>, 209
- fachadas com empennas, 70
- família Brun, 56-60, 82
- Feira Mundial de Chicago (1893), 160
- Feiteira de Água, 157
- ferros:
- a gás, 156
  - de engomar, 161
  - elétricos, 161
- Fitch, James Marston, 167
- fogão (hearth), 58
- Forbes, Malcolm S., 26
- forma *Bombé*, 106, 108, 216
- fornalhas, 168, 172

- fornos para cozinhar, 138  
fornos:  
a carvão, 150  
a gás, 150, 156  
de faiçãa, 49  
de porcelana, 101  
holandeses, 83  
irradiador, 144  
para aquecimento, 58-59, 70,  
101, 144  
fossa, 42, 50, 136  
Frederick, Christine, 164, 170-74,  
186, 197, 200, 229, 236  
Frederick, George, 175  
fuligem, 148, 157  
fumo, 84  
Galleries Lafayette, 189  
Galton, Douglas, 141, 144, 157n  
*garde-robots*, 51, 54, 55  
gás de carvão, 147, 148  
geladeiras, 159  
*Gentleman and Cabinet-Maker's Director*, *The* (Chippendale), 125  
*Gentleman's House*, *The* (Kerr), 153,  
166  
Gesner, Abraham, 146  
Giedion, Siegfried, 44, 102, 150, 165,  
167  
Gilbreth, Frank, 175, 177  
Gilbreth, Lillian, 177, 178n, 197, 198,  
200, 229  
*Girl Embroidering* (Kersting), 110,  
120-21  
Girouard, Mark, 137  
globos Ricket, 154  
Gray, Eileen, 192, 205  
Gropius, Walter, 209  
guilda dos tecelões, 66  
hábitos medievais, 46-47  
Hamilton, George, 112  
Handlin, Douglas, 167  
Harrington, John, 136  
Hayward, John, 154  
Hermitege, 98, 103  
higienic, 42-43, 49, 68n, 75-77, 84-85  
Hitler, Adolf, 47n, 209  
Hoffman, Joseph, 190  
Hogarth, William, 19  
Hope, Thomas, 218  
Hôtel de Liancourt, 53  
Hôtel du Collectionneur, 188  
Hôtel Lambert, 53, 54  
*hotels*, 53, 55, 115, 127, 173  
*House Architecture* (Stevenson), 154,  
184  
*Household Engineering* (Frederick),  
170-74, 176, 186  
*Housewifery* (Balderston), 165, 173n  
Huizinga, J.H., 37, 47, 66, 76  
*I quattro libri di architettura* (Palla-  
dio), 123  
iluminação:  
a gás, 49, 138, 147-51, 153, 154  
156, 157, 158, 172  
elétrica, 150, 155, 158-59, 172,  
236  
*Interior with a Woman Playing the Vir-  
ginals* (de Witte), 62, 78-81, 83,  
120  
Irbe, Paul, 204  
janelas:  
cortinas para, 69, 132  
de guilhotina, 69, 122  
localização e tamanho de, 127-28  
nas casas holandesas, 69  
ventilação de, 145  
vidradas, 48, 131, 154  
Jeanneret, Charles-Edouard, 194-201,  
208n, 209, 226  
Johnson, Philip, 218  
Jones, Inigo, 123

- Kerr, Robert, 153, 166, 167-68, 170n  
Kersting, Georg Friedrich, 110, 120-  
121  
*Klismos*, 39  
*Ladies' Home Journal*, 173, 176, 177  
lâmpadas elétricas, 155, 158, 181, 183  
lâmpadas em arco volcânico, 158  
lâmparas a óleo, 49, 145-46, 149  
lâmpião Astral, 146  
lâmpões Argand, 146, 159  
lâmpões:  
a gás, 147-51, 153, 159, 181, 183  
a querosene, 147, 183  
Lanvin, Jeanne, 192  
larcia (*fiarthy*), 58  
lareiras, 33, 101, 168  
abertas, 155  
com console, 49  
melhorias, 138-39, 144, 156  
lareis:  
aconchego, 31, 55  
casamento e, 59  
como um conceito, 37, 73  
como uma instituição da classe  
média, 38, 52-53, 57, 60,  
73-74, 96-97  
conceito feminino vs. masculino  
de, 168  
crianças e, 59-60, 71, 173  
família e, 37, 48, 51, 59, 60-61,  
63, 71, 87  
feminização da, 82-85  
intimidade e, 29, 51, 55-56, 59,  
63, 75, 80, 85, 87, 96, 119-  
21, 233  
na arte, 29-30, 77-82  
papel da mulher no, 43, 81, 82-  
85, 125-26, 163-64, 168,  
229  
*ver também* casas  
latrinas, 42, 49-50, 59, 68  
Lauder, Estée, 25-26, 108, 113, 226  
Lauren, Ralph, 15-17, 18-27, 191,  
203-04  
lavadora de louça, 159-60  
lavar as mãos, 42, 43, 48, 84, 103  
Le Corbusier, 194-201, 208n, 209,  
226  
Le Sueur, Eustache, 54  
Léger, Fernand, 194  
limpeza, 75-77, 85  
livros de modelos, 123, 124, 128, 133,  
216  
Loos, Adolf, 206, 207, 208n, 221n,  
220  
Lukacs, John, 48, 85, 225  
luz a gás, *ver* iluminação a gás  
Mallet-Stevens, Rob., 192, 193  
*Mansfield Park* (Austen), 120-21  
*Manual of the Dwelling*, *The* (Le Cor-  
busier), 197  
máquina de varrer tapetes, 157  
máquinas a vapor, 156  
máquinas de lavar, 157, 159-60  
marceneiros, 105, 106, 128, 133, 155  
Mare, André, 216  
Maugham, Syrie, 181  
McKim, Mend and White, 186  
Merck & Co., 231-32  
mesas, 29, 40, 95-96, 118, 126  
Metzu, Gabriel, 78  
Mies van der Rohe, Ludwig, 209, 211,  
215, 217  
moda:  
alta-costura, 17-18  
alusões literárias à, 24  
conforto na, 15-18  
influência das mulheres sobre,  
103-05  
influenciada pela década de 1920,  
17  
mudanças na, 224  
nostalgia e, 16-17, 21, 22-23, 26-  
27, 220-21

- propaganda de, 15-17, 19-20, 21-22, 25
- tradições inventadas e, 21n, 22-27
- modos à mesa, 43-44
- modos, 43-45, 50, 84-85, 117-18, 126
- Morris, William, 111
- móveis:
- americanos, 124, 128
  - árabes, 94
  - arquitectónicos, 94-95
  - artificiais *vs.* naturais, 90-91
  - aspecto decorativo dos, 104
  - chineses, 88n, 89
  - como equipamento, 40, 196, 207-08
  - como um conceito, 40
  - conforto nos, 90-91, 94, 231
  - de escritório, 199
  - disposição de, 52
  - do século XVIII, 133-34
  - eclesiásticos *vs.* seculares, 40-41
  - embutidos, 171
  - estílos de época nos, 111-12, 113
  - estofados, 105-07, 132
  - femininos *vs.* masculinos, 106-07, 109
  - história dos, 91, 93, 131-32
  - holandeses, 73-75, 79-80
  - indianos, 89
  - influências culturais sobre, 89-90
  - ingleses *vs.* franceses, 114-16, 125-26, 128
  - japoneses, 89
  - mecânicos, 214
  - médicos, 29-30, 38-39
  - modernos, 210-21
  - posse de, 132
  - produção em série de, 133
  - produzidos em massa, 133, 196, 199, 207, 210
  - projeto e construção de, 91, 132, 133-34
  - que podem ser movidos (mó-
- vets), 39-40, 94, 95, 100, 114
  - utilidade de, 47, 108
  - variedade de, 52, 89
  - ver também peças e estílos indivi-duais*
- mulheres:
- a moda influenciada pelas, 103-05
  - papel doméstico das, 43, 81, 82-85, 125-26, 163-64, 168, 229
  - Mumford, Lewis, 44
  - Mussolini, Benito, 209
  - Nash, John, 155
  - navios a vapor, 182
  - Nijinsky, Waslav, 190
  - Northanger Abbey* (Austen), 139
  - nostalgia:
    - conforto e, 16-17, 224-25
    - moda e, 16-17, 21, 22-23, 26-27, 220-21
- "Nova Administração do lar, A" (Friedrich), 176
- óleo de baleia, 146, 148
  - óleo de colza, 146
  - ônibus espacial, 231
  - ordem do mosteiro cisterciense, 42
  - "Ornamentação e Crime" (Loos), 206
  - ornamentação, 55, 99, 195, 206-07
- Países Baixos:
- casas nos, 67-71, 72-73, 77-82, 122-23, 168, 169, 227, 236
  - governo dos, 63-66, 69
  - higiene nos, 75-77, 84-85
  - papel da mulher nos, 81, 82-85
  - sociedade burguesa nos, 65-66
  - Palácio de Cristal, 182
  - Palácio de Westminster, 43
  - Palais de Luxembourg, 51-52
  - Palladio, Andrea, 123, 135n

- pandemagne*, 44
- Papagaios, Os* (Dupas), 188
- Parlamento, As Casas do, 143, 148, 158
- Pattern Language, A* (Alexander), 234n
- Partison, Mary, 164, 176
- Pavilhão soviético, 193-94, 209
- Paxton, Joseph, 182
- Peel, J. H. B., 103
- pias, 83, 171
- pinturas, 77-82, 95
- planejamento de interiores:
- abordagem do "arquitecto único" ao, 211
  - arquitectura *vs.*, 135-36, 138
  - austeridade no, 221
  - burguês, 207, 208-09
  - de escritórios, 25-26
  - decoração exterior *vs.*, 99-100
  - densidade no, 205, 223-24
  - influência escandinava sobre, 181
  - influência vienense sobre, 188, 191, 200
  - moderno, 24-27, 181-201, 203-13, 227
  - na França, 187-89
  - tecnologia doméstica *vs.*, 155, 181-82
  - verossimilhança histórica no, 24-26
- Poiret, Paul, 190
- poltrona Barcelona, 211, 215, 218
- poltrona do papa, 214
- poltrona, 107, 108, 211, 212, 213
- Pompadour, Jeanne Antoinette Poisson, Marquesa de, 97n, 98, 104, 114, 121
- pós-modernismo, 112
- postura, 39, 88, 91, 94, 212-13, 231
- Praz, Mario, 55, 128, 190
- prédio da American Telephone and Telegraph, 112
- Principles of Domestic Engineering, The* (Partison), 164, 176
- privacidade:
- conforto e, 233, 235
  - o conceito inglês de, 117-18
  - o cultivo francês da, 97-99
  - história da, 51-52, 60-61, 127-28
  - como separação, 173
  - como era valorizada pelos holandeses, 71-72, 75, 77, 87
  - nas casas vitorianas, 172
  - visual, 232
  - como conceito, 32, 40, 41, 227
  - privadas a válvula, 136
  - privadas, 102, 136
  - problemas nas costas, 213, 231
  - propaganda, 15-20, 21-22, 25, 90
- quartos de binicar, 120, 172
- quartos de dormir, 54, 119, 120
- de luxo, 93
  - dos pais, 173
  - ingleses, 119
  - pequenos, 169
  - principal, 57
- Rambouillet, Catherine de Vivonne de Savelli, Marquesa, 5, 104
- Randolph, Benjamin, 128
- Rasmussen, Steen Eiler, 72
- Reagan, Ronald, 108
- reconstruções históricas, 111-14, 182-85
- Red House*, 185
- Rembrandt van Rijn, 64
- reservado, 42
- Richards, Ellen H., 164, 174, 177, 198, 200
- Richardson, C. J., 139, 170
- Rimsky-Korsakov, Nikolai, 190
- Rockwell, Norman, 78, 222
- roupas:
- canadas de, 70

- de papel, 224  
 para aquecer, 33  
*prêt-à-porter*, 18  
 regras medievais para, 45-46  
 Rudolfsky, Bernard, 88, 90  
 Ruhlmann, Jacques-Émile, 188, 191, 216  
 Runford, Conde (Benjamin Thompson), 138-39  
 Ruskin, John, 36  
 Rutton, Henry, 154  
 Ruyter, Michel Adriaanszoon de, 82  
 Saint Laurent, Yves, 17  
 salão\* (*hall*), 38, 40, 59, 117  
 Salão Oval Amarelo, 108  
 salão, 96, 99  
 salas de estar, 172, 186  
 salas de jantar, 54, 55, 96, 99, 118, 126, 167  
 salas de visita, 118, 126, 168  
 salas para fumar, 140, 223  
 saletas (*salon/saloon*), 119  
*salles à manger*, 55, 96  
*salles*, 50, 51, 55, 96  
 saneamento, 42-43, 49-50, 68n, 75-77, 84-85  
 St. Jerome in His Study (Dürer), 28, 29-30, 32-33, 41, 55-56  
 Sartre, Jean-Paul, 34  
 Scott, Walter, 34, 44, 48, 121, 147  
 Scully, Vincent, 186  
 secretárias, 52, 95  
 sentar, agachar *vs.*, 88-91, 106  
 Shaw, Norman, 155  
 Sheraton, Thomas, 133  
 Singer, Isaac, 159  
*Smoke Nuisance and Its Remedy*, The (Richardson), 139  
 sofás, 94, 126, 131  
 "solo noturno", 42, 68n  
 Steen, Jan, 78  
 Stevenson, John James, 144, 154, 156, 170n, 184-85  
 Stirling, James, 218  
 Stowe, Harriet Beecher, 167, 168  
 Süe, Louis, 216  
 suprimento de água, 49, 58, 60, 137, 168, 171  
 Swan, Joseph, 155, 158  
 Talbot, Suzanne, 192, 205  
 tapetes, 132, 157  
 orientais, 125  
 Taylor, Frederick Winslow, 174-75, 176, 197  
 tecnologia:  
   conforto e, 156, 229-30  
   de massa, 150  
   doméstica, 134, 137-39, 150, 153-79, 186, 196-201  
   medieval, 34-35, 36  
 Temple, William, 72, 76, 84  
 teoria matemática, 141-42  
 Tesla, Nikola, 159  
 Thorigny, Jean-Baptiste Lambert de, 53  
 Thornton, Peter, 126, 205  
 tinas\* (*tub*), 43  
 toaletes, 102, 136-37, 168, 171-72, 228  
 Tokyo, Richard, 41  
*Towards a New Architecture* (Le Corbusier), 194  
*Treatise on Domestic Economy*, A (Beecher), 144, 166-69  
 uríniois, 50, 68n, 132, 134, 137  
 válvula de Bramah, 136, 137  
 van Heusden, Adriana, 83  
 van Holst, H. V., 173, 199  
 varanda de dormir, 170  
 Vaux, Calvert, 153  
 velas, 49  
   de cera, 145

- de cera de abelhas, 145, 148  
 de sebo, 145, 148  
 luz de, 149, 236  
 ventilação, 134, 138, 139-45, 153-54, 156, 160  
 ventiladores:  
   de teto, 160, 183  
   elétricos, 159, 160  
 Verberckt, Jacques, 103  
 Vermeer, Jan, 64, 78, 81, 85, 120, 122  
 Versalhes, 93, 97, 98, 101, 103, 114  
 Villa Trianon, 112  
*Villas and Cottages* (Vaux), 153  
 Vitória, rainha da Inglaterra, 21n, 140  
 estilo vitoriano, 172, 182, 183, 205, 210, 219, 227  
 Vitruvius, 100  
*Vogue*, 17  
 Waugh, Evelyn, 23, 204  
 Westinghouse, George, 159, 161  
 Wright, Frank Lloyd, 173, 186